

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA

ANNA MARIA ALVES LINHARES

**UM GREGO AGORA NU: ÍNDIOS MARAJOARA E IDENTIDADE
NACIONAL BRASILEIRA**

BELÉM – PARÁ

2015

ANNA MARIA ALVES LINHARES

**UM GREGO AGORA NU: ÍNDIOS MARAJOARA E IDENTIDADE NACIONAL
BRASILEIRA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), como exigência para a obtenção do título de doutora em História Social da Amazônia.

Orientador: Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (FAHIS/UFPA)

BELÉM – PARÁ
2015

ANNA MARIA ALVES LINHARES

**UM GREGO AGORA NU: ÍNDIOS MARAJOARA E IDENTIDADE NACIONAL
BRASILEIRA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPA), como exigência para a obtenção do título de doutora em História Social da Amazônia.

Orientador: Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (FAHIS/UFPA)

Data de aprovação: 19/06/2015

Banca examinadora:

Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (orientador)

Dra. Franciane Gama Lacerda (PPHIST/IFCH/UFPA)

Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira (PPGSA/IFCH/UFPA)

Dr. José Luis Ruiz-Peinado (FACGH/Departamento d'Antropologia
Social I História d'América i África/UB)

Dra. Marcia Bezerra de Almeida (PPGA/IFCH/UFPA)

BELÉM – PARÁ
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Linhares, Anna Maria Alves , 1980-

Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira / Anna Maria Alves Linhares. - 2015.

Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2015.

1. Pará História, Séc. XIX-XX. 2. Sítios arqueológicos Marajó, Ilha do (PA). 3. Arte indígena Marajó, Ilha do (PA). 4. Cultura material Marajó, Ilha do (PA). 5. Nacionalismo.
I. Título.

CDD 22. ed. 981.15

AGRADECIMENTOS

Escrever os “agradecimentos” de um trabalho acadêmico é tarefa difícil, pois sou muito grata por todos aqueles que passam pela caminhada da minha vida e que me ajudam de alguma forma. Isto posto, temo esquecer alguém nesse interim. Se por acaso eu esqueça, seja pelo cansaço ou pelo tempo passado nesse processo onde tantas pessoas também passam pela nossa vida, eu peço mil perdões.

Começarei pelas instituições, essenciais para o andamento de uma trabalho acadêmico, a começar pela Universidade Federal do Pará, que me acolhe desde os tempos de meu curso de graduação, lá pelos idos de 1999, e que formou a pesquisadora que sou hoje em dia. Agradeço especificamente ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, em nome do coordenador, professor Rafael Chambouleyron. Estendo meus agradecimentos à tão gentil secretária do Programa, Lílian Lopes, pela competência e carinho dispendidos ao longo do processo, viabilizando com muita habilidade toda burocracia necessária, e Cíntia Moraes, sempre disponível e amiga. Para além daqueles que estão à frente do Programa de Pós-Graduação, agradeço a todos os professores do curso pelo conhecimento transmitido ao longo das aulas necessárias aos créditos do Doutorado, que me ajudaram a pensar um trabalho acadêmico de maneira historiográfica, pois chegada da Antropologia Cultural, ainda pensava o trabalho acadêmico pelos olhos da Etnografia. Dentre os professores do curso, gostaria de estender um agradecimento especial à professora Franciane Gama Lacerda, pela sua valorosa arguição em minha qualificação de doutoramento e amizade. Ainda nos limites dos “muros” do Programa de Pós-Graduação em História, gostaria também de fazer meus agradecimentos à meu orientador e, acima de tudo amigo, Aldrin Moura de Figueiredo, sempre tão querido, amável e simpático, que além da orientação, acolheu-me com sua amizade em muitos momentos ao longo desse processo. Obrigada também à todos os integrantes e coordenação do grupo de pesquisa que faço parte, o Hindia (Grupo de Pesquisa de História Indígena e do Indigenismo na Amazônia), pelas trocas acadêmicas e amizade.

Fora dos “muros” do Programa de Pós-Graduação em História, meu muito obrigada ao professor Flávio Leonel também pela excelente contribuição na banca de qualificação de doutoramento e amizade; Marcia Bezerra por trocas acadêmicas via e-mail; professor Edison Farias pela disponibilização de sua tese via e-mail e Tayssa Tavernard de Luca por parecer favorável de minha pesquisa realizada fora do país.

Por isso, agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal (Capes), pela Bolsa Sanduíche que me concedeu a fim de realizar estudos em Barcelona, na Universidade de Barcelona (UB), instituição que tão bem me acolheu em nome de meu supervisor, José Luis Ruiz-Peinado, do Departamento de Antropologia Social e História da América e África.

Agradeço também a Secretaria de Educação do Estado do Pará (SEDUC - PA), que me concedeu uma licença aprimoramento de três anos a fim de que eu pudesse realizar meus estudos. Outras instituições foram essenciais nesse processo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis e Centur em Belém, que me acolheram muito bem por seus funcionários nos momentos das pesquisas efetuadas nas instituições. Meu muito obrigada aos responsáveis pela digitalização de toda a documentação pertencente à Hemeroteca Digital de onde pude extrair a grande maioria das fontes usadas em minha tese.

Fora os agradecimentos institucionais, gostaria de deixar meu obrigada para Marcelo Carvalho, que me disponibilizou fontes; Dinah Tutyia, que me enviou textos sobre arquitetura e *art nouveau* e pela amizade; Joanna Troufflard, que enviou sua pesquisa efetuada em Lisboa sobre a coleção de objetos marajoaras; Anna Raquel, que me disponibilizou textos e livros sobre arqueologia; Marcel Lopes, amigo arqueólogo paulista e acima de tudo tupinólogo, que me enviou textos sobre sua área de pesquisa; Lúcio Menezes pelas trocas de informações acadêmicas; à família do médico José Maria de Castro Abreu que gentilmente abriu sua casa para que eu pudesse fazer pesquisa de objetos marajoaras pertencentes ao acervo da família e que também viabilizou documentos médicos para pesquisa que fiz fora do Brasil; ao professor Agenor Zarraf pelas trocas acadêmicas; ao amigo de doutorado Luiz Antônio, que carinhosamente me ajudou com o processo de documentação da Bolsa Sanduíche; Luis Ricardo Ravagnani, que gentilmente enviou seu trabalho de conclusão de curso; Adelina Amorim, portuguesa de nascença e brasileira de coração, pela contribuição a minha pesquisa quando apresentei meu trabalho no Congresso realizado em Sevilla em 2014, que na condição de coordenadora, deu valiosas contribuições; Nestor Prestes, que gentilmente abriu as portas de sua casa em São Paulo para me apresentar os móveis projetados por Theodoro Braga e pela amizade; Guida Gerosa que me disponibilizou imagens da família de Theodoro Braga e pela amizade; Pablo Garran, cunhado e amigo, que fez a tradução de meu resumo de tese; Cristina Cardoso, amiga carioca, que tão bem me

acolheu quando estive no Rio de Janeiro em busca do “estilo marajoara” ao longo das ruas cariocas; aos meus irmãos Márcia Maria Alves Linhares e Rodrigo Alves Linhares, que também me acolheram na casa que dividem em São Paulo quando fui fazer pesquisa nos arquivos da cidade e ao meu irmão Gustavo Linhares. Um agradecimento especial também à família Couto Henrique, querida, acolhedora e gentil nos 10 anos que a conheço; Maria Beatriz Wildi, neta do colecionador de cerâmica marajoara, Tom Wildi, seu esposo e toda sua família, que me receberam de forma muito carinhosa em apartamento da família em Florianópolis, onde passamos um dia muito agradável conversando sobre seu avô; a todos meus amigos da turma de doutorado, que entre as aulas e o sufoco da escrita da tese, dávamos forças uns aos outros e trocávamos amizade e afeto, em especial Iane, que esteve mais próxima ao longo do processo e Rosa Cláudia, querida e carinhosa em todos os momentos dos nossos encontros; obrigada também para minha mãe Gracy e meu pai querido Raimundo (*in memoriam*), que foram os responsáveis pelo meu gostar do conhecimento e da leitura, me apresentando desde cedo a importância do estudo na minha vida e de meus irmãos. Quase finalizando a difícil escrita dos agradecimentos, um abraço apertado aos meus amigos que estão dentro e fora dos muros da academia. Não citarei nomes, pois cada um deles sabe o seu lugar em minha vida e como cada um contribuiu para meu bem estar ao longo dessa caminhada acadêmica, seja através de conversas reais ou virtuais. Amo vocês.

E por fim, um agradecimento especial para uma pessoa muito importante na minha vida, meu companheiro Márcio Couto Henrique. Márcio foi companheiro nas viagens de campo, durante as pesquisas, no apoio do levantamento das dezenas de fontes no arquivos pesquisados, no registros de imagens, contribuindo ao longo de conversas diárias, seja na hora do café, almoço, jantar ou enquanto assistíamos um jornal na televisão. Além disso, fazia leitura dos meus escritos, ajudando-me a entender de forma historiográfica a disseminação do simbolismo marajoara ao longo do tempo. Para além da ajuda ao longo da pesquisa, Márcio foi companheiro diário, pois nas muitas crises acadêmicas por conta das inseguranças, limitações e cansaços, ele sempre esteve ao meu lado. Defendendo minha tese no mês em que completamos 10 anos de relacionamento, eu só tenho a agradecer pelo companheiro que a vida me concedeu. Márcio, és grande pai de Arthur Henrique e grande companheiro de vida. Te amo muito, meu galego.

Anna Linhares

Belém,

19.06.2015

RESUMO

O objetivo dessa tese é analisar a disseminação do simbolismo marajoara oriundo das peças arqueológicas encontradas na ilha do Marajó. A base documental dessa pesquisa é constituída por fontes do século XIX publicadas na revista do Museu Nacional do Rio de Janeiro, além de jornais do século XX. Da ciência, o simbolismo marajoara passou a ser utilizado na arte, na arquitetura, na indumentária, nos espaços públicos e privados. No artesanato, a ressignificação da cultura material é recorrente até os dias atuais. Concluiu-se que, de meros cacos encontrados em sítios arqueológicos, a cerâmica marajoara foi revestida de valores que a enobreceram, sendo espetacularizada como emblema da identidade nacional brasileira.

Palavras-chave: marajoara, cerâmica, identidade nacional, arte indígena, cultura material

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyze the dissemination of marajoara symbolism derived from archaeological pieces found in Marajó island. The documentary basis of this research consists of sources of the nineteenth century published in the journal of the National Museum of Rio de Janeiro, as well as newspapers of the twentieth century. From science, marajoara symbolism started to be used in art, architecture, clothing, public and private spaces. In handicrafts, the redefinition of the material culture is recurring until nowadays. We conclude that, from mere pieces found in archaeological sites, marajoara ceramic was coated of ennobled values, being spectacularized as an emblem of the Brazilian national identity.

Key words: marajoara, ceramic, national identity, indian art, material culture

LISTA DE FIGURAS

Introdução

Figura 1. Tatuagem de desenho marajoara.	Fonte: http://www.aeroartetattoo.com.br/tatuagens/	2
Figura 2. Tatuagem de uma tanga marajoara.	Acervo da autora	2
Figura 3. Solicitação de tatuagem.	Fonte: www.facebook.com.br	3

Capítulo 1

Figura 4. Urna descrita por Charles Frederick Hartt (HARTT, 1885)	15
Figura 5. Descrição de urnas marajoaras em <i>American Naturalist</i> (HARTT, 1871)	16
Figura 6. Cabeça de ídolos marajoaras (NETTO, 1885)	17

Capítulo 2

Figura 7. Capa de <i>The ancient indian pottery of Marajó, Brazil</i> (HARTT, 1871)	45
Figura 8. Objeto arqueológico com gregas (HARTT, 1885)	48
Figura 9. Gráfico da teoria da evolução da ornamentação marajoara (HARTT, 1885)	49
Figura 10. Curvas em evolução (HARTT, 1885)	50
Figura 11. Curvas um pouco mais complexas (HARTT, 1885)	50
Figura 12. Grega em seu estágio final de evolução (HARTT, 1885)	50
Figura 13. Quadro de caracteres simbólicos comparados (NETTO, 1885)	58
Figura 14. Caracteres simbólicos comparados com a descrição dos ornamentos (NETTO, 1885)	59
Figura 15. Representações do T em desenhos de rosto humano em urna funerária de Marajó (NETTO, 1885)	59
Figura 16. Urna marajoara descrita por Ladislau Netto (NETTO, 1885)	60
Figura 17. Tanga marajoara (HARTT, 1885)	62
Figura 18. Diploma de mérito especial ao Museu Nacional na Exposição de Chicago. Foto: Márcio Couto Henrique, 2013	83

Capítulo 3

Figura 19. Timbre marajoara usado em anotações de Theodoro Braga. Foto: Anna Linhares, 2014. Fundo Theodoro Braga. IHGSP 376	87
Figura 20. “Arte decorativa Brasilica. Ceramica indígena – ilha de Marajó” (BRAGA, 1905)	89
Figura 21. “Corcunda acororado sobre a borda de um vaso” (NETTO, 1885)	89
Figura 22. “Urna funerária de Pacoval, com pinturas vermelhas e de cor escura em fundo branco (NETTO, 1885)	90
Figura 23. Grafismo observado em cerâmica arqueológica na Planta Brasileira (BRAGA, 1905)	90
Figura 24. “Cerâmica de Marajó” (BRAGA, 1905)	90
Figura 25. “Cabeça de um inseto. Abelha” (HARTT, 1885)	91
Figura 26. “Idumentaria Amazonica. Vaso de louça (ilha de Marajó)” (BRAGA, 1905)	91
Figura 27. Fragmentos de caracteres simbólicos comparados (NETTO, 1885)	92
Figura 28. Fragmentos de caracteres simbólicos comparados (NETTO, 1885)	92
Figura 29. “Vaso de louça (ilha de Marajó). Indumentária Amazônica”. (BRAGA, 1905)	93
Figura 30. Fragmentos de caracteres simbólicos comparados (NETTO, 1885)	93

Figura 31. Ornamentos de “Savage Tribes” (JONES, 1856)	94
Figura 32. Ornamentos para vasos gregos e etruscos (JONES, 1856)	94
Figura 33. Desenho de plantas a serem usadas em bordas de objetos (GRASSET, 1896)	95
Figura 34. <i>Elettarias speciosa</i> (BRAGA, 1905)	95
Figura 35. Túmulo de Theodoro Braga. Foto: Nestor Prestes Beyrodt, 2013	104
Figura 36. Desenho para um vaso em grès (BARATA, 1944)	106
Figura 37. Desenho para vaso, giz sobre papel e vaso executado com desenhos de flora (ARESTIZABAL, 1983)	107
Figura 38. Desenhos para vaso, giz sobre papel e vaso executado com desenhos de flora (ARESTIZABAL, 1983)	107
Figura 39. Capa de <i>88 motivos ornamentais marajoára</i> (GODOY, 2004)	109
Figura 40. Imagem antropomorfa na prancha de Hadler (GODOY, 2004)	109
Figura 41. “Ídolos do Amazonas” (NETTO, 1885)	109
Figura 42. Escorpião representado na prancha de Hadler (GODOY, 2004)	110
Figura 43. Escorpião representado em “Igaçabas de Marajó” (NETTO, 1885)	110
Figura 44. “Ornamento de uma tanga de barro e ornamento de um pote ou vasilha em que se conservam bebidas fermentadas” (GODOY, 2004)	110
Figura 45. “Ornamentos de um dos mais lindos vasos do Pacoval” (GODOY, 2004)	110
Figura 46. “Fragmento de ornamento (gravado e pintado de uma urna) e fragmento de ornamento de uma tanga de barro” (GODOY, 2004)	110
Figura 47. Recorte de tábua de Hadler (GODOY, 2004)	110
Figura 48. Imagem apresentada em “Ceramicos de Marajo” (NETTO, 1885)	110
Figura 49. Tábuas de Hadler com representação animal (GODOY, 2004)	111
Figura 50. Representação de animal em “Igaçabas de Marajó” (NETTO, 1885)	111
Figura 51. Escorpião em recorte da tábua de Hadler (GODOY, 2004)	111
Figura 52. Escorpião em recorte da igaçaba analisada (NETTO, 1885)	111
Figura 53. Composição em superfície circular com elementos da arte marajoara. Coleção Anari Meimei Hadler (GODOY, 2004)	112
Figura 54. Composição para friso com elementos ornamentais marajoaras e flores de ipê. Coleção Anari Meimei Hadler (GODOY, 2004)	112
Figura 55. Rosto humano de objeto arqueológico (HARTT, 1885)	112
Figura 56. Recorte da tábua produzida por Hadler (GODOY, 2004)	112
Figura 57. “Fragmento de ornamento de uma igaçaba, fragmento de ornamento de um vaso, ornamento (pintado) de uma urna funerária e fragmento de ornamento de uma urna” (GODOY, 2004)	114
Figura 58. Urna descrita para o Arquivos do Museu Nacional e descritas para <i>American Naturalist</i> (HARTT, 1871, 1885)	114
Figura 59. Carantonhas em tampos de igaçabas feitas por Hadler (GODOY, 2004)	114
Figura 60. Ídolos e cabeças de ídolos (NETTO, 1885)	115
Figura 61. <i>Sombriinha motivo: fructa pão (folha, fructa), munguba e desenhos da cerâmica marajoara</i> (NEVES, 2013)	117
Figura 62. Projeto de cartão postal (MAUÉS, 2011)	118
Figura 63. “Marajó: do Museu Nacional - Brasil decoração de um alguidar” (1937). Aquarela e bico de pena/papel. 25,5 x 33,5 cm. Detalhe da Prancha 03. Acervo Casa das Onze Janelas – COJAN (MAUÉS, 2011)	118
Figura 64. Cartão Postal produzido a partir do projeto de Manoel Pastana. Fonte: http://colecoes.mercadolivre.com.br	119

Figura 65. Cerâmica brasileira: a obra nacionalista de Correia Dias. Fonte: http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2014/01/a-arte-marajoara-de-fernando-correia.html	122
Figura 66. A arte indígena de Victor Brecheret (BRECHERET, 2009)	123
Figura 67. A arte indígena de Victor Brecheret (BRECHERET, 2009)	123
Figura 68. “Tatuagem” de Manoel Santiago (NETO & FIGUEIREDO, 2012)	126
Figura 69. Detalhe da tanga marajoara (NETO & FIGUEIREDO, 2012)	127
Figura 70. Louvre (MONTEIRO, 1925)	129
Figura 71. Caractères symboliques comparés (suíte) (MONTEIRO, 1923)	129
Figura 72. Idoles. MONTEIRO (1923)	130
Figura 73. Imagem marajoara personificada (MONTEIRO, 1923)	130
Figura 74. Capa de <i>Legendes Croyances et Talismans dès indiens de l’Amazone</i> (MONTEIRO,1923)	134
Figura 75. Exposição de Camilla Álvares de Azevedo no Palace Hotel (Fon, Fon, 1939)	
Figura 76. Peça de Camilla Álvares de Azevedo para exposição (Gazeta de Notícias, 1939)	134
	135
Figura 77. Maria Francelina e os seus trabalhos de cerâmica (Gazeta de Notícias, 1935)	135
	135
Figura 78. Borda marajoara em jornal (Gazeta de Notícias, 1934)	135
Figura 79. Madona Marajoara (Gazeta de Notícias, 1942)	136

Capítulo 4

Figura 80. Fachada do Retiro Marajoara. Acervo pessoal de Guida Gerosa	142
Figura 81. Grade marajoara em Retiro Marajoara. Foto: Aldrin Figueiredo, 2013	144
Figura 82. Sala no Retiro Marajoara (Ilustração Brasileira, 1937)	145
Figura 83. Pequena escada de acesso ao interior do Retiro Marajoara. Acervo pessoal de Nestor Prestes Beyrodt	146
Figura 84. Vitral de tanga marajoara. Retiro Marajoara. Foto: Aldrin Moura de Figueiredo, 2013	147
Figura 85. Theodoro Braga retratado na sala de estar. Retiro Marajoara. Acervo pessoal de Nestor Prestes Beyrodt	148
Figura 86. Edifício Marajoara (A Noite,1944)	150
Figura 87. Casa em Botafogo em estilo Marajoara (Correio da Manhã, 1950)	150
Figura 88. Palacete em estilo Marajoara (Correio da Manhã, 1950)	150
Figura 89. Casa Marajoara (Diário da Noite,1960)	152
Figura 90. Frente da Casa Marajoara. Rio de Janeiro. Foto: Anna Linhares, 2014	153
Figura 91. Grade de entrada da Casa Marajoara com representações ornamentais. Rio de Janeiro. Foto: Anna Linhares, 2014	153
Figura 92. Pedras com desenhos marajoaras estilizados. Casa Marajoara Rio de Janeiro. Foto: Anna Linhares, 2014	154
Figura 93. Anúncio de construtora e imobiliária Marajoara (A Noite,1952)	154
Figura 94. Pavilhão marajoara na Exposição do Centenário Farroupilha. Fonte: IHGSP 414. Fundo Theodoro Braga	156
Figura 95. O pavilhão do Brasil em Bari (A Noite,1934)	157
Figura 96. Fachada do Instituto do Cacau (Diário de Notícias, 1936)	160
Figura 97. Hall de exposição do Instituto Cacau decorado em estilo marajoara (Diário Carioca, 1936)	160
Figura 98. Projeto “Sala de jantar Marajoara” (Ilustração Brasileira,1940)	164
Figura 99. Exposição de móveis marajoara em Paris (Fon, Fon,1937)	164

Figura 100. Móveis brasileiros (Diário de Notícias, 1933)	165
Figura 101. Móvel projetado por Theodoro Braga. Acervo pessoal de Nestor Prestes Beyrodt. Foto: Anna Linhares, 2014	166
Figura 102. Jogo de jantar projetado por Theodoro Braga. Acervo pessoal de Nestor Prestes Beyrodt. Foto: Anna Linhares, 2014	166
Figura 103. “Projecto de Soalho” de Theodoro Braga (Ilustração Brasileira, 1929)	166
Figura 104. Toalha para chá marajoara (Fon Fon,1944)	167
Figura 105. Inauguração da manufatura de tapetes St. Helena (Diário de Notícias, 1939)	167
Figura 106. Faqueiros, baixelas e serviço de chá marajoara (Correio Paulistano, 1935)	168
Figura 107. Faqueiro de estilo marajoara (Careta, 1936)	169
Figura 108. Talheres Marajoara Prata Vix 90. Acervo pessoal da autora	170
Figura 109. Coleção de xícaras marajoaras comercializadas por rede de farmácias em Belém. Acervo Pessoal da autora	170
Figura 110. Propaganda dos talheres Vix 90 (Careta,1936)	171
Figura 111. Premiação de faqueiro marajoara (Correio Paulistano, 1936)	171
Figura 112. Faqueiro Vix 90 Marajoara (Correio Paulistano,1936)	172
Figura 113. Objetos em estilo marajoara oferecidos em leilões (Gazeta de Notícias, 1946)	173
Figura 114. Phebo Estojo Pará. 3 sabonetes. Acervo Pessoal da autora	173
Figura 115. Phebo Estojo Pará. 3 sabonetes. Acervo Pessoal da autora	173
Figura 116. Caixa marajoara para guardar pequenos objetos. Acervo Pessoal da autora	174
Figura 117. Cobertor na marca marajoara à venda (A Noite,1950)	174
Figura 118. Aparelho de som marajoara (Diário de Notícias, 1957)	175
Figura 119. Inauguração da TV Marajoara, canal 2 (A Província do Pará, 1961)	176
Figura 120. Propaganda de Caixa de Dorflex marajoara. Acervo pessoal de José Maria de Castro Abreu Jr.	176
Figura 121. Dicas de como utilizar os azulejos marajoaras. Acervo pessoal de José Maria de Castro Abreu Jr.	177
Figura 122. Azulejos marajoaras decorando ateliê. Acervo pessoal de José Maria de Castro Abreu Jr. Foto: Anna Linhares, 2014	178
Figura 123. Remédios marajoaras em azulejos. Foto: Anna Linhares, 201	178
Figura 124. Porta revista Marajoara. Acervo pessoal de Paula Bernardelli	179
Figura 125. Cinzeiro Marajoara. Acervo pessoal de Paula Bernardelli	179
Figura 126. Objetos alusivos à índios e representação de tanga marajoara enfeitando as casas de Belém. Acervo particular de Aldrin Moura de Figueiredo	179
Figura 127. Tom Wildi escavando cerâmica marajoara. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	181
Figura 128. Urna funerária em fazenda no Marajó coletada por Wildi e sua comitiva. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	182
Figura 129. Registro de seu trabalho de campo na ilha do Marajó. Diário de campo de Tom Wildi. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	182
Figura 130. Museu Tom Wildi. Santa Catarina. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	183
Figura 131. Museu Tom Wildi. Santa Catarina. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	184
Figura 132. Tom Wildi em seu “modesto museuzinho”. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	184

Figura 133. Trabalho de catalogação dos objetos marajoaras. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	185
Figura 134. Maria Beatriz após ajudar Wildi na reconstrução de tigelas marajoaras. Acervo pessoal de Maria Beatriz Wildi Mendes	186
Figura 135. Coleção Tom Wildi na Universidade Federal de Santa Catarina. Foto: Anna Linhares, 2014	187
Figura 136. Urna marajoara da coleção Tom Wildi em acervo da Universidade Federal de Santa Catarina. Foto: Anna Linhares, 2014	188

Capítulo 5

Figura 137. Estátua em homenagem à índia marajoara (MORAES, 1940)	191
Figura 138. Capa do livro <i>No Pacoval do Carimbé</i> (ÁVILA, 1933)	192
Figura 139. Tenentes do Diabo com o carro “Lenda Marajoara” (Jornal das Moças, 1934)	199
Figura 140. Carro <i>Sinfonia Marajoara</i> (A Noite, 1937)	201
Figura 141. Recanto das Maravilhas (Gazeta de Notícias, 1939)	203
Figura 142. <i>Fantasia Marajoara</i> premiada em carnaval (A Noite, 1942)	204
Figura 143. Fantasia de <i>índia Marajoara</i> (Fon Fon, 1942)	205
Figura 144. Fantasia <i>Pele Vermelha</i> (Fon Fon, 1942)	206
Figura 145. O caboclo marajoara no <i>Quem são eles</i> (A Província do Pará, 1974)	207
Figura 146. Estandarte da escola de samba <i>Quem são eles</i> (A Província do Pará, 1975)	208
Figura 147. Samba enredo <i>O homem do Pacoval</i> (Diário de Notícias, 1975)	209
Figura 148. Oferecimentos dos primeiros discos gravados por alunas do Instituto de Educação (Gazeta de Notícias, 1940)	211
Figura 149. Sugestão de presente marajoara (A Noite, 1946)	212
Figura 150. Prato marajoara sendo entregue à Mendes de Moraes (Diário da Noite, 1950)	213
Figura 151. Troféu Marajoara de basquetebol (Diário de Notícias, 1954)	214
Figura 152. Urna entregue como premiação por JK (A Noite, 1957)	214
Figura 153. Colônia Marajoara (Diário de Notícias, 1945)	215
Figura 154. Colônia Marajoara (Diário de Notícias, 1946)	216
Figura 155. Colônia Marajoara (A Noite, 1947)	216
Figura 156. Frasco de Colônia Marajoara. Fonte: http://www.precolandia.com.br/	217
Figura 157. Blusões com desenhos marajoaras e indígena (A Província do Pará, 196?)	218
Figura 158. Baile de aniversário (Careta, 1935)	219
Figura 159. Apresentação de dança em volta de urna marajoara (A Noite, 1945)	221
Figura 160. Clube Ginástico Português com ornamentação marajoara (Gazeta de Notícias, 1940)	223
Figura 161. Dom Pedro I exposto no Clube Ginástico Português (A Noite, 1940)	224
Figura 162. Aspectos da ornamentação executada para a visita do general Justo (A Noite, 1933)	226
Figura 163. Decoração marajoara no Rio de Janeiro (A Noite, 1944)	227
Figura 164. Desenho Marajoara para poste de iluminação pública (A Noite, 1944)	228
Figura 165. Banco com ornamentos marajoaras na Praça Matriz de Cachoeira do Arari. Foto: Anna Linhares, 2006	228
Figura 166. Poste de iluminação pública com ornamentos marajoaras em Cachoeira do Arari. Foto: Anna Linhares, 2006	229

Figura 167. Telefone público em forma de urna funerária marajoara. Praça Batista Campos. Belém. Foto: Anna Linhares, 2014	229
Figura 168. Planta do Projeto da Piscina Marajoara. Fonte: http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/	230
Figura 169. Piscina Marajoara no Parque da Cidade, Rio de Janeiro. Foto: Anna Linhares, 2014	231
Figura 170. Detalhe dos azulejos da Piscina Marajoara em Parque da Cidade. Rio de Janeiro. Foto: Anna Linhares, 2014	231
Figura 171. Moeda de 100 réis com motivos marajoaras (A Noite, 1938)	232
Figura 172. Moeda de 2 mil réis com a efígie de Floriano Peixoto. Fonte: http://www.felipex.com.br/moed_reis1889.htm	232
Figura 173. Moedas de 500 réis com efígie de Machado de Assis. Fonte: http://www.felipex.com.br/moed_reis1889.htm	233
Figura 174. Moeda de mil réis com efígie em homenagem à Tobias Barreto. Fonte: http://www.felipex.com.br/moed_reis1889.htm	233
Figura 175. “Cédula do índio” (1961). Fonte: http://www.brasilmoedas.com.br/c-111-5-cruzeiros-serie-007.html	234
Figura 176. Animais representados na cédula. Fonte: http://www.brasilmoedas.com.br/c-111-5-cruzeiros-serie-007.html	235
Figura 177. Representação do lagarto ou jacaré. Fonte: http://www.naya.org.ar/articulos/marajop.htm	235
Figura 178. Moeda de R\$ 1,00 com ornamento marajoara. Fonte: http://www.bcb.gov.br/?MOEDAFAM2	235
Figura 179. Cartão postal com motivos marajoaras. Fonte: http://colecoes.mercadolivre.com.br/filatelia/rhm-bp-149-bilhete-postal-fantasia-marajoara-e-flores-1935	236
Figura 180. Selo de Educação e Saúde (1939). Fonte: http://colecoes.mercadolivre.com.br/filatelia/selo-fiscal-tesouro-nacional-1937%2F1939-500-reis	237
Figura 181. Selo postal com figura de tanga marajoara. Acervo Pessoal da autora	237
Figura 182. Cópias e réplicas dos objetos arqueológicos marajoaras à venda em Icoaraci. Foto: Anna Linhares, 2014	238
Figura 183. Icoaraci, Paracuri. Foto: Anna Linhares, 2014	239
Figura 184. Objetos à venda em Icoaraci. Foto: Anna Linhares, 2014	240
Figura 185. Objetos à venda em Icoaraci. Foto: Anna Linhares, 2014	240
Figura 186. Ônibus de Belém ornamentado com cerâmica marajoara. Fonte: http://mondobelem.wordpress.com/category/mondo-belem/	241

Considerações finais

Figura 187. Objetos marajoaras à venda na internet. Fonte: http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=marajoara	244
Figura 188. Objetos marajoaras à venda na internet. Fonte: http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=marajoara	244

SUMÁRIO

Introdução: de caco a espetáculo	1
Capítulo 1. Identidade nacional, tupifilia e institucionalização do simbolismo marajoara	11
1.1 Cerâmica marajoara e identidade nacional	11
1.2 Marajoara: <i>tupi or not tupi</i> ?	21
1.3 Museu Nacional e o índio marajoara nos Archivos	29
1.4 A construção do índio marajoara “civilizado”	35
Capítulo 2. O lugar do índio Marajoara na ciência do oitocentos	42
2.1 Evolução marajoara	42
2.2 Marajoara: um grego, agora nu	56
2.3 A cerâmica marajoara na Exposição Antropológica de 1882 (RJ)	70
Capítulo 3. A arte do presente decorada com vestígios do passado	84
3.1 Theodoro Braga, modernismo e a arte no século XX	84
3.2 A <i>Planta Brasileira</i> e o uso do simbolismo marajoara nas artes do Brasil	88
3.3 Os artistas do século XX e sua inspiração no simbolismo marajoara	105
Capítulo 4. A selva brasileira domada nos labirintos da cidade: arquitetura e decoração de interior marajoara	139
4.1 Um poema de pedra e cal: o simbolismo marajoara na arquitetura e no espaço interior	141
4.2 Interior “selvagem”: o uso do marajoara na intimidade dos lares brasileiros	164
4.3 O colecionismo dos objetos marajoaras: o “modesto museuzinho” de Tom Wildi	180
Capítulo 5. Das letras às ruas: a composição de um Brasil Marajoara	190
5.1 O índio Marajoara no carnaval brasileiro	190
5.2 Presentes, dádivas e itens de vaidade marajoara	210
5.3 O índio Marajoara nos bailes, clubes, associações, restaurantes, parques públicos: um Brasil Marajoara	219
Considerações finais	242
Referências	248

Introdução: de caco a espetáculo

Por todos os cantos do Brasil é possível encontrar a palavra marajoara¹ denominando os mais diversos serviços e produtos. Hotéis, postos de gasolina, construtoras, condomínios residenciais, teatros, serviços veterinários, indústrias de laticínios, agências bancárias, entre outros. Conforme demonstrarei ao longo dessa tese, houve um tempo em que ser brasileiro era, de alguma forma, ser marajoara, marca identitária fundamental para a reivindicação de brasilidade, o que explica a presença marcante do etnônimo ou dos grafismos - estilizados ou não - da cultura material dos índios Marajoara. Ocorre que, essa associação possui uma longa história, cujos desdobramentos apresentarei a partir de agora.

Os índios Marajoara viveram na ilha do Marajó, no estado do Pará, por volta de 400 a 1300 AD e são conhecidos pela produção de numerosos objetos com funções utilitárias e rituais (SCHANN, 1997). Descobertos em sítios arqueológicos a partir do século XIX, tais objetos chamaram a atenção de cientistas, artistas e do público em geral em razão da riqueza de sua técnica e decoração. A partir disso, o simbolismo dos grafismos presentes nas cerâmicas arqueológicas Marajoara ganhou destaque difundindo-se até o presente de variadas formas pelo Brasil.

Basta fazer uma pesquisa na internet para verificar a forte presença desse simbolismo na atualidade, em qualquer campo da vida social. Em alguns casos, é possível descobrir o grafismo marajoara inscrito na pele das pessoas, em forma de tatuagem². As tatuagens revelam desde desenhos e grafismos que podem ser observados em peças arqueológicas a objetos arqueológicos em si, conforme se pode ver nas imagens seguintes:

¹ Quando eu estiver me referindo aos índios da ilha do Marajó, a palavra marajoara virá com letra maiúscula. Quando eu estiver me referindo ao simbolismo, a marca, ornamentação ou qualquer outra denominação que não diga respeito especificamente aos indígenas, a palavra aparecerá com letra minúscula.

² Esses *sites* eletrônicos são apenas alguns exemplos de páginas que apresentam tatuagens que fazem alusão à cerâmica arqueológica marajoara: <http://tatuagemtribal.com/marajoara/>, <https://www.flickr.com/photos/micaeltattoo/2902546653/>, <http://www.tattoodonkey.com/marajoara-tattoo/6/> ou <http://www.fotolog.com/marcustattoo/38982241/> Acessados em 04/11/2014.



Na primeira imagem vê-se tatuagem com série de desenhos ornamentais em braço masculino. Na segunda, a representação de uma tanga marajoara em perna feminina. Tanto os desenhos quanto a tanga serão alvos de discussão no decorrer da tese. Essa constatação é muito representativa, eis que a pessoa tatuada faz de seu próprio corpo o suporte permanente da representação do índio Marajoara, fixada em sua pele para o resto da vida. As tatuagens com grafismos Marajoara podem ser encontradas em *sites* eletrônicos de tatuadores de várias partes do Brasil, principalmente de São Paulo, cidade que reúne grande número de estúdios. A postagem abaixo³, feita numa rede

³ Ocultei a identidade de ambos, tatuador e cliente, por questões de respeito à privacidade. Entrei em contato via mensagem com a cliente perguntando sobre sua motivação para tatuar uma imagem marajoara dentro da bandeira do Brasil e explicando o motivo de meu questionamento, entretanto não obtive resposta.

social, é bastante significativa do lugar que esse grafismo ocupou nessa forma de intervenção sobre o corpo:



Nota-se que a pessoa solicita ao profissional a tatuagem de uma índia em “estilo marajoara”. A arqueologia estuda os objetos dos índios da ilha do Marajó, mas não existe qualquer indício da aparência física desse povo, desaparecido antes da chegada dos europeus ao Brasil. Ou seja, o tatuador certamente comporia em seu trabalho artístico a imagem de uma indígena contemporânea com desenhos observados em peças arqueológicas. Portanto, seria uma ressignificação desse simbolismo, tendo em vista a produção de um tipo de índio Marajoara segundo a imaginação artística do tatuador, dada a inexistência de registro das características físicas desses povos.

O interesse da internauta evidencia as dimensões do uso desse simbolismo para além da região amazônica, haja vista que a figura seria tatuada dentro da bandeira do Brasil, representando todo o país. De fato, o que se vê na atualidade é o uso desse simbolismo para fins estéticos, portadores de mensagens políticas e diretamente ligados ao processo de constituição de identidades regionais, no caso do Pará, ou mesmo nacional, dada a expansão de seu uso por todo o Brasil, especialmente nas primeiras décadas do século XX.

Naturalizado no cotidiano dos brasileiros, o uso desse simbolismo será desnaturalizado ao longo dessa tese. O interesse em estudar a temática surgiu em meados de 2005, período em que, estudante de mestrado em Antropologia, tive oportunidade de trabalhar num projeto de revitalização do Museu do Marajó, em Cachoeira do Arari, na ilha do Marajó, região onde foram encontradas as cerâmicas arqueológicas estudadas desde o século XIX por viajantes naturalistas brasileiros e estrangeiros.

Depois de participar desse trabalho, vislumbrei o Museu do Marajó como campo pertinente de estudo para minha dissertação de mestrado, mudando o foco do projeto de pesquisa inicial, que era fazer um estudo comparativo da produção artesanal de cerâmica copiada das cerâmicas arqueológicas marajoara, nos municípios de Ponta de Pedras e Cachoeira do Arari, ambos na ilha do Marajó.

Analisar o acervo do Museu do Marajó e a produção de cerâmica artesanal do lugar proporcionou certa desnaturalização do olhar em torno do simbolismo marajoara (LINHARES, 2007). Para quem mora em cidades do Marajó ou em Belém, a representação do índio marajoara na estética urbana tornou-se “natural”. Entretanto, para o visitante, chama atenção a presença desses símbolos, levando-os muitas vezes a identificar os Marajoara como representantes do lugar e, quiçá, da região. Sendo assim, para o “olhar estrangeiro”, a Amazônia é vista muitas vezes como lugar dos índios Marajoara, o que invisibiliza as centenas de outras etnias indígenas da região.

Para além da produção de cópias e réplicas dos objetos arqueológicos em Belém e em cidades do Marajó, é comum o uso da estética marajoara em pinturas de prédios, representados em telefones públicos, desenhados em ruas e calçadas, expostos de muitas formas na vida pública ou seu artesanato à venda em muitos estabelecimentos comerciais, desde os mais “requintados” produtos vendidos por preços altíssimos até os objetos vendidos em feiras e mercados populares por preços mais baixos.

Ainda que, em alguns casos, as peças não sejam réplicas de objetos marajoara ou até mesmo possuam em sua composição representações simbólicas de outras etnias indígenas, os objetos contêm o que denominei marca marajoara e são comercializados como cerâmica marajoara.

A fim de dar continuidade à temática que envolvia o uso desse simbolismo, considerei pertinente adentrar num outro campo, o da História. Até hoje muitos estudos arqueológicos foram produzidos sobre os objetos marajoara; também foram produzidos trabalhos de conclusão de curso, dissertações de mestrado e artigos sobre a produção artesanal contemporânea, que faz alusão aos objetos encontrados em sítios arqueológicos, conforme será referido na tese, mas nada foi produzido que explicasse os motivos da disseminação e representação marcante desse simbolismo na contemporaneidade.

O objetivo, portanto, é analisar os motivos que fizeram a marca marajoara se tornar um dos elementos representativos da identidade nacional brasileira, a tal ponto de

ser “naturalizado”. Para isso, consultei revistas científicas do século XIX, jornais dos séculos XIX e XX e imagens contemporâneas ou não, estabelecendo diálogo entre História e Antropologia. Esse diálogo ajudou a refletir sobre o processo que culminou com o uso do simbolismo marajoara na constituição da identidade nacional brasileira. De fato, uma leitura unicamente sincrônica seria incapaz de revelar as várias dimensões desse processo, eis que estaria atrelada a um momento em que essas representações são tidas como naturais. Recuar no tempo, numa perspectiva diacrônica, foi fundamental para minha percepção da longa trajetória de construção dessa representação do simbolismo marajoara como ícone da identidade regional e, num certo período, nacional.

A pesquisa enveredou por muitos acervos pessoais, institucionais e pesquisa de campo. Os acervos pessoais pesquisados foram os de Aldrin Moura de Figueiredo (professor da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará e orientador dessa tese), Maria Beatriz Wildi Mendes (residente em Florianópolis, neta de Tom Wildi, colecionador de cerâmica marajoara), Nestor Prestes Beyrodt (residente em São Paulo, possuidor de objetos e obras de arte de autoria de Theodoro Braga) e Paula Bernadelli (residente em Belém, possuidora de objetos que fazem alusão à cerâmica marajoara). Os acervos institucionais foram⁴: hemeroteca digital da Biblioteca Nacional; hemeroteca do Centro Cultural Tancredo Neves (Centur), em Belém; acervo de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo; acervo pessoal de Theodoro Braga, que se encontra no Arquivo Público do Estado de São Paulo e acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina. As pesquisas de campo, em busca da presença do simbolismo marajoara nas cidades, foram realizadas em Belém, Rio de Janeiro e Santa Catarina.

O diálogo com a História foi fundamental para compreender o processo de espetacularização dessa cultura indígena. Objetos arqueológicos, sem a função utilitária de outrora, passam a ser representados e expostos no cotidiano, configurando uma situação em que “(...) tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 1997, p. 13). O espetáculo, em geral, como inversão concreta da vida social, acaba sendo um movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 1997). Em outras palavras, a espetacularização retira o objeto do contexto inicial de sua

⁴ A grafia de trechos de documentos históricos usados ao longo da tese foi atualizada para a norma culta vigente.

experiência social, esvaziando-o de seu sentido primário e agregando a ele outros significados, não mais ligados ao que é diretamente vivido, mas a um consumo estético, de imagens em movimento.

Quando surge essa espetacularização? Por que o uso frequente do simbolismo marajoara e não de outros povos indígenas? Como isso ficou marcado na história e como ainda permanece vivo na memória e no cotidiano contemporâneos? Inventou-se uma tradição marajoara? O termo “tradição inventada”, segundo Hobsbawm (2002), é utilizado num sentido muito amplo, mas nunca de forma indefinida. Tais tradições podem ser inventadas ou construídas institucionalmente de maneira bem delimitada ou de maneira mais difícil de localizar no tempo histórico. No caso referente ao uso do simbolismo marajoara, as fontes revelam que essa tradição inventada teve origem no século XIX, com o início dos estudos arqueológicos, conforme será discutido nos dois primeiros capítulos.

No capítulo 1, *Identidade nacional, tupifilia e institucionalização do simbolismo marajoara*, analiso as discussões sobre a cerâmica marajoara na revista *Arquivos do Museu Nacional*, do Rio de Janeiro. O Museu Nacional foi o primeiro museu de História Natural do Brasil imperial e por isso foi importante para alicerçar a construção da imagem desses índios. Nesse período os projetos políticos começavam a delimitar o lugar dos grupos indígenas na história do país e a ciência, importante para esse alicerce, construiu a imagem do índio Marajoara considerado digno de figurar como representante da identidade nacional brasileira. Teve início, então, essa tradição Marajoara brasileira, marcada pela definição desses povos como mais “civilizados” que outros grupos indígenas do país.

Por *tradição inventada* entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por um conjunto de regras abertamente aceitas, inculcando valores e comportamentos através da repetição de atos sociais que tenham qualquer ligação ou continuidade com um passado histórico (HOBSBAWM, 2002). Ora, se os projetos políticos imperiais objetivavam a construção de determinada imagem do índio para figurar nos projetos de identidade nacional, tais regras foram estabelecidas mediante o diálogo entre ciência e política, inculcando a ideia de um suposto passado marajoara, quiçá civilizado, no pensamento social brasileiro.

Segundo Moragas (2013), a reinvenção do passado foi um processo recorrente em sociedades em processo de independência em muitas partes da América Latina.

Essas culturas antigas foram manipuladas, construindo-se muitas versões a partir dos vestígios materiais que elas deixaram. As novas nações surgidas dos processos independentistas selecionaram com cuidado essas culturas pré-hispânicas e as incorporaram ao imaginário nacional e na construção da história oficial.

Tendo como foco a construção dessa “superioridade” marajoara, o capítulo 2, *O lugar do índio Marajoara na ciência do oitocentos*, analisa como a ideia de civilidade foi sendo moldada em torno dos objetos pelos cientistas do Museu Nacional, para mais tarde figurarem como símbolo de identidade nacional.

Os pesquisadores foram produzindo uma série de estudos responsáveis por essa construção. O resultado de seus trabalhos apontaram para semelhanças entre os desenhos gregos, maias, egípcios e outros, com aqueles encontrados nas cerâmicas indígenas do Marajó. Como não considerar esse povos “civilizados” visto que ornamentavam sua cultura material com desenhos semelhantes aos das consideradas grandes civilizações do mundo como a grega, por exemplo? Atestando uma suposta civilidade indígena, o Marajoara passou a ser considerado um grego, porém nu, porque indígena, segundo a definição de Ferreira (2002). Ainda no capítulo 2, apresento aquela que considero a primeira forma de espetacularização dos objetos marajoaras numa exposição etnográfica no Brasil, a Exposição Antropológica de 1882.

De acordo com Canclíni (2003):

[o] patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos e museus (...). A teatralização do patrimônio é um esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora (...). Essa é a base das políticas culturais autoritárias. O mundo é um palco, mas o que deve ser apresentado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo (p. 162).

Tomando como base as reflexões de Garcia Canclíni (2003), os objetos marajoaras foram fontes de uso político desde as conclusões de “civilidade” dos estudos científicos do oitocentos, sendo usados como mitos fundadores da história da nação. Nesse caso, construía-se outra história para a nação brasileira a partir da visão do não indígena⁵, teatralizando os indígenas por suas representações simbólicas. O mundo, de acordo com a ideia de teatralização, é um grande palco, mas não pode ser qualquer

⁵ Mesmo tendo ciência da generalização do termo “não indígena”, ao longo da tese irei me referir a todos os povos, independente da nacionalidade, que não forem índios, de “não indígenas” ou “não índio” a fim de estabelecer distinção.

“espetáculo” a ser apresentado nesse palco. O que é considerado digno de ser exposto é pautado a partir de interesses políticos específicos.

De acordo com Anderson (2008), pensar a nação sob esse prisma seria como construir uma *comunidade imaginada*, pois ela é tão limitada como soberana, na medida em que, ao mesmo tempo que inventa, mascara. A imagem do índio Marajoara foi mascarada e moldada pelos projetos políticos e ideologias que delimitaram espaços precisos para este povo na história nacional desde então. Para o mesmo autor:

(...) não se pode descurar da imaginação museológica e dos serviços arqueológicos coloniais que se conformaram como instituição de poder e de prestígio. Edifícios viraram monumentos, e histórias particulares foram consagradas como nacionais no novos museus coloniais (ANDERSON, 2008, p. 15).

Para o governo imperial, a meta era fazer o Brasil alcançar o propalado progresso, tendo como modelo o estilo de vida europeu. Nesse período, o índio era visto - e continua sendo, em muitos casos - como entrave para os ideais de progresso e civilização do país. Para que ele figurasse como símbolo da identidade do país seria necessário nobilitar sua imagem, constituindo-se atos sociais de “metabolização do outro” (ANDERSON, 2008). O “diferente” se tornaria “solúvel”, “digerível”. Mas, ao mesmo tempo, o ato que reconhece sua grandeza, torna-o pequeno, posto que essa nobilitação era pautada em idealizações muito distanciadas dos processos históricos indígenas concretos.

A imagem metabolizada do índio Marajoara foi parar nos desígnios da arte. No capítulo 3, *A arte do presente decorada com vestígios do passado*, apresento como o simbolismo marajoara foi usado na arte do pintor paraense Theodoro Braga (1872-1953) e de outros artistas que, na grande maioria, teve sua influência. Braga foi importante expoente desse simbolismo no meio artístico, a começar por sua defesa de uma arte brasileira “nacional”, deixando de lado o estrangeirismo, muito comum na produção da época. Ele foi responsável pela produção da *Planta Brasileira*, obra que se utiliza da estética da flora brasileira e da ornamentação indígena Marajoara, tornando-se arquétipo para muitos artistas que se pretendiam *nacionais*. Ainda no capítulo será apresentada a variedade desses artistas, brasileiros e estrangeiros e suas obras em “estilo marajoara”, cuja influência da grande maioria foi advinda de Theodoro Braga e, em alguns casos, de estudos feitos das pesquisas do oitocentos. Os artistas usaram o

simbolismo marajoara na pintura, escultura, cerâmica, objetos utilitários e decorativos, poesia, entre outros.

Desde então, a história do índio Marajoara foi transformada em tempo metafísico. Para Garcia Canclíni (2003), transformar tempo histórico em metafísico constitui atitudes autoritárias e seletivas, que selecionam e manipulam a história da forma que lhes convêm. De acordo com esse autor, dissolve-se:

(...) objetos em signos, os utensílios cotidianos utilizados por outros em troféus – como os quadros, os vinhos, os móveis antigos – cuja posse crêem que confere ao seu dono o gosto pelo antigo e um domínio do tempo e da história (GARCIA CANCLÍNI, 2003, p. 108).

A partir da dissolução dos objetos em signos, metamorfoseando-os em outros objetos da cultura material do não índio para além da arte, o simbolismo marajoara esteve presente em outros suportes materiais. A metabolização desse “outro” foi para os desígnios da arquitetura, da vida privada, das ruas e do espaço público. Os objetos e grafismos marajoaras tomaram conta de cada canto da vida social brasileira, dos grandes aos pequenos detalhes, conforme será visto nos últimos capítulos.

Os dois últimos capítulos foram produzidos a partir dos jornais e fotografias do século XX e fotografias contemporâneas, apresentando como esse uso esteve e está no dia a dia do brasileiro, desde a arquitetura e decoração, no interior dos lares, na hora das refeições, na televisão, nas roupas, no banheiro, na cozinha, no carnaval, nas ruas, nos prédios, no colecionismo, entre outros espaços e suportes.

Ademais, a cerâmica arqueológica marajoara tomou outros rumos. Os objetos foram colecionados e ressignificados. A começar pela história da ressignificação dos objetos arqueológicos na arquitetura e na decoração das residências, o capítulo 4, *A selva brasileira domada nos labirintos da cidade: arquitetura e decoração de interior Marajoara*, apresentará esse uso nas casas, residências, prédios e na decoração dos lares em muitos objetos, com múltiplas funcionalidades. No findar do capítulo, será apresentado outra forma de ressignificação e refuncionalização desses objetos, nesse caso através do colecionismo dos próprios objetos arqueológicos, realizado pelo suíço Tom Wildi em meados do século XX, em Santa Catarina, Florianópolis, que formou um museu particular em sua casa e que lá ficou para fins de visitação por muitos anos até seu falecimento. O ato de colecionar também é uma forma de espetacularizar.

O colecionismo retira os objetos do seu contexto original, nesse caso, do sítio arqueológico, destaca seu valor est tico, coloca-os num lugar aparentemente fora da

história, sem suas referências semânticas e pragmáticas. O sentido do colecionismo, tendo em vista a espetacularização, passa a ser configurado pelas relações que começa a estabelecer com os outros objetos existentes no mesmo espaço, que estão ali para serem contemplados (GARCIA CANCLINI, 1983). No caso dessa coleção, o colecionador também esteve preocupado em montar acervo que servisse de pesquisa para todos aqueles que tivessem interesse em Arqueologia e História da Amazônia.

Por fim, o capítulo 5, *Das letras às ruas: a composição de um Brasil Marajoara*, apresentará como esse simbolismo foi exposto de variadas formas: no carnaval, nos presentes e itens de vaidade e nos estabelecimentos públicos e privados como clubes, restaurantes, ruas, parques, dentre outros, conforme atestam os documentos analisados, conformando um Brasil “eminentemente” marajoara.

Diante de temática tão vasta, apresentarei essa disseminação tendo ciência dos limites de uma tese de doutorado. Por isso, de antemão, reconheço a importância de pesquisas futuras sobre a propagação desse simbolismo, seja no espaço público, privado, em coleções privadas e em museus de arte, até mesmo fora do Brasil, afinal de contas, a pesquisa não pretende esgotar a análise de uma disseminação grandiosa como foi a do simbolismo contido na cultura material desses índios.

Capítulo 1. Identidade nacional, tupifilia e institucionalização do simbolismo marajoara

1.1 Cerâmica marajoara e identidade nacional

Analisando a história dos objetos marajoaras a partir do momento em que foram “descobertos”, é notável sua ligação com a história da ciência, especialmente com a formação e consolidação da ciência arqueológica e com os museus de história natural no Brasil do século XIX. Segundo Schwarcz (1993), o período de formação dos museus de história natural no Brasil do oitocentos ficou conhecido como a *era dos museus*⁶, situado entre 1870 e 1930. Nesse período, os principais museus - Museu Paulista, Museu Paraense e Museu Nacional - desempenharam importante papel como estabelecimentos dedicados às pesquisas etnográficas e ao estudo das chamadas ciências naturais.

Lilia Schwarcz deixou de citar o Museu Botânico do Amazonas, em Manaus, inaugurado em 1883 e presidido por João Barbosa Rodrigues até 1890, período de encerramento de suas atividades. Barbosa Rodrigues ficou conhecido por seus trabalhos na área da botânica e também por suas polêmicas com os diretores do Museu Nacional, Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Paulista (SANJAD, 2011)⁷. O autor também escreveu artigos sobre a cerâmica marajoara (RODRIGUES, 1876a; 1876b; 1880).

Dentre as instituições acima citadas, destaca-se o Museu Nacional, devido a revista *Archivos do Museu Nacional*, na qual foram publicados os artigos que aqui serão analisados sobre a cerâmica arqueológica marajoara⁸. Antes da análise dos referidos artigos, faz-se necessário contextualizar a criação do Museu Nacional e mostrar que sua

⁶ Sobre a “era dos museus”, ver também: SCHWARCZ, 2005.

⁷ Na realidade, o Museu Botânico do Amazonas, de curta existência, teve Barbosa Rodrigues como único diretor (GUALTIERI, 2008). Outro museu importante para o estabelecimento das ciências naturais no Brasil do oitocentos, mas que é pouco retratado nas obras que refletem sobre as instituições desse período é o Museu Paraense, em Curitiba. A instituição foi inaugurada em 25 de setembro de 1876. Era um museu particular que contava com apoio governamental, mas que na prática, era financiado pela população (LOPES, 2009).

⁸ O Museu Paraense Emílio Goeldi, no Estado do Pará, possui grande coleção de objetos arqueológicos marajoaras e é referência em estudos sobre esse tema. Em todo caso, além da inexistência de escritos sobre a cerâmica marajoara no século XIX na revista científica do Museu Paraense, optei por estudar o material vinculado ao primeiro museu de História Nacional do Império. Segundo Sanjad (2010) a única publicação prevista nesse período no Museu Paraense seria um catálogo do acervo a ser impresso a cada três anos. Ainda de acordo com esse autor, não se pode falar em uma tradição científica antropológica nas ciências humanas no Museu Paraense durante o Império, visto que não houve uma única pesquisa concluída ou publicação nos seus primeiros 23 anos de existência. Seu papel no Império foi atribuído à instrução pública e não propriamente à pesquisa (SANJAD, 2010).

formação esteve em conformidade com o projeto de identidade nacional brasileira, a partir de ideários românticos.

O projeto do Museu Nacional esteve vinculado à vinda da família real para o Brasil, em 1808. Com o ensino controlado basicamente pelos jesuítas desde a colônia, o país não tinha centros de pesquisa e universidade. Com a vinda da família real esse quadro foi alterado (SCHWARCZ, 1993). Foi D. Pedro II quem deu continuidade aos trabalhos de formação de centros de pesquisa no país.

Segundo Schwarcz (1993):

[e]m suas mãos estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole europeia (p. 24).

D. Pedro II tinha em suas mãos a responsabilidade de “inventar” uma memória para a nação, o que revela como os objetos científicos salvaguardados por essas instituições foram usados enquanto emblemas da identidade nacional brasileira. O Museu Nacional passou a ser criador e agenciador de símbolos culturais, entre os quais se insere a utilização de objetos da cultura material indígena.

O Museu Nacional foi inaugurado em 1818 como parte de inúmeras medidas implementadas pelo monarca português. De acordo com Schwarcz (1993), D. João VI criou um “estabelecimento de efeito”, visto que seu objetivo não era, *a priori*, encetar uma ciência aos moldes europeus, mas criar uma instituição com papel comemorativo, na qual seriam expostas “curiosidades” etnográficas, sem qualquer classificação. Em todo caso, trata-se de importante medida, eis que não existia, até então, instituição nesses moldes no país.

De acordo com o decreto de criação, sua intenção era “(...) propagar os conhecimentos e estudos das Ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame” (BITTENCOURT, 2001). Seu desenvolvimento foi lento nos primeiros anos, posto que não havia recursos suficientes para viabilizar as viagens de pesquisa dos naturalistas. Foi somente na administração de Ladislau Netto⁹, entre 1870 e 1894, e de João Batista Lacerda¹⁰, entre 1895 e 1915, que a instituição se estruturou.

⁹ O botânico Ladislau de Souza Mello Netto nasceu em Alagoas, em 1839. Ingressou na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1857, mas não concluiu seus estudos. Em 1859, foi integrado à Comissão de Estudos Hidrográficos do Alto São Francisco, atuando como desenhista, uma de suas predileções (DANTAS & SANTOS, 2011). Mesmo com formação em botânica, Ladislau Netto transitou

Os cientistas vinculados ao Museu Nacional estiveram em consonância com ideários típicos daquela época, marcados por ideias românticas. Nessa tese, selecionei para análise os artigos que contribuíram para a disseminação e espetacularização do simbolismo marajoara: *Investigação sobre archeologia brasileira* (1885), de Ladislau Netto, *Sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha do Marajó* (1876) e *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas* (1885), de Charles Frederick Hartt¹¹ e *Apontamentos sobre os cerâmios do Pará* (1887), de Domingos Soares Ferreira Penna¹².

No ideário romântico, o indígena foi exaltado e a literatura teve papel primordial nessa construção. Um dos primeiros a defender um projeto indianista para a literatura nacional foi o francês Ferdinand Dennis, considerado o ponto de ligação entre o Arcadismo e Romantismo no Brasil do século XIX (AMOROSO & SÀEZ, 1995), especialmente por sua obra “Os Maxacalis” (1979 [1824]). O autor defendia que o indianismo deveria ser um tema privilegiado na literatura produzida no Brasil, descartando toda inspiração “importada” adotada pelo gosto arcádico, povoada de faunos e ninfas, distantes da realidade tropical. Sua preocupação com uma literatura essencialmente nacional, tendo em vista a figura do índio, o transformou num importante arauto das expressões poéticas dos trópicos (AMOROSO & SÀEZ, 1995).

na Antropologia, em especial na Antropologia Física, dedicando-se aos estudos sobre o homem americano (DANTAS & SANTOS, 2011).

¹⁰ João Batista Lacerda nasceu em Campos do Goytacases (Rio de Janeiro), em 1846. Intelectual de renome nacional, Lacerda se formou em medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro. Foi ministro da Agricultura e, no Museu Nacional, chefe do Laboratório Experimental e subdiretor das seções de Zoologia, Antropologia e Paleontologia. Boa parte de suas investigações resultou em artigos publicados na Revista *Archivos do Museu Nacional*. Foi também diretor dessa instituição, além de presidente da Academia Nacional de Medicina (SCHWARCZ, 2011).

¹¹ Charles Frederick Hartt, nasceu no Canadá, em 1841, e foi figura importante para alicerçar e divulgar os estudos sobre a cerâmica encontrada nos tesos do Marajó (KERN, 2011). Ganhou notoriedade nos estudos sobre a institucionalização das Ciências Naturais no Brasil, tendo participado da expedição que Louis Agassiz organizou ao Brasil, denominada Expedição Thayer, em 1865. Também foi contratado como naturalista viajante do Museu Nacional, em 1874. Depois da contratação, assumiu a Seção de Geologia do museu logo após reforma institucional ocorrida em 1876. Ali, reorganizou as coleções e preparou a mostra mineralógica brasileira apresentada na Exposição Universal de Filadélfia. Sem dúvida, a memória do naturalista foi construída juntamente com a memória do Museu Nacional (SANJAD, 2004).

¹² Domingos Soares Ferreira Penna, nasceu em Minas Gerais, em 1818. Segundo o *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)* ele foi importante pesquisador da Amazônia, atuando no Museu Paraense, hoje Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará. Durante sua atuação como pesquisador na região amazônica, Ferreira Penna concretizou a instauração da Sociedade Filomática, que deu origem ao referido museu, em 1871. Deixou a direção desta instituição em 1873, retornando apenas em 1880. Penna também fez pesquisas sobre a origem do homem americano e foi colaborador importante para as pesquisas do Museu Nacional, estabelecendo intenso diálogo com Ladislau Netto. Para saber mais, ver: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>. Acessado em 05/06/2013.

Entretanto, José de Alencar teve grande destaque. Nos romances *O Guarani* (2000 [1857]), *Iracema* (2000 [1862]) e *Ubirajara* (1984 [1874])¹³, o romancista deixou claro seu objetivo de escrever uma literatura a partir da imagem do Brasil que se construía no período: um Brasil indígena. Particularmente em *Ubirajara*, o índio foi retratado com a magnitude e nobreza do herói romântico, com força, coragem e honra. Alencar defendia a necessidade de afirmação de uma literatura com a “essência” brasileira¹⁴. Essa valorização da figura do índio na literatura se configurava como “(...) expressão do desejo de afirmar a identidade do Brasil em relação ao colonizador.” (CÂNDIDO, 2004, p. 33). Para o mesmo autor, quanto aos traços do romantismo é possível considerar que se destacou o:

(...) nacionalismo, transformação do nativismo que vinha do começo do século XVIII e talvez tenha significado mais político do que estético, porque foi um desígnio correlativo ao sentimento de independência (...). [A]parecia o índio como símbolo privilegiado, que encarnava o país no que este possuía de mais autêntico (...) (CÂNDIDO, 2004, pp. 79-80).

Enquanto o naturalista era considerado um colecionador e responsável pela sistematização de dados coletados, o romântico, na maioria das vezes, foi contemplativo (PORTO ALEGRE, 2000). De qualquer forma, muito embora cada um deles tivesse seu papel definido, é possível perceber na imagem do índio elementos dos dois ideários:

(...) [d]e um lado o misterioso, o irracional, o mítico, como dimensão projetada de uma outra temporalidade, ancestral. De outro, uma nova realidade, a do tempo presente, progresso e racionalidade (PORTO ALEGRE, 2000, p. 65).

Para Freitas (2002), literatura, história e ciência se entrelaçaram para sustentar a alentada imagem do Império nos trópicos:

(...) o Império flutuará ainda nas águas conciliatórias da literatura indigenista; navegará nas correntes da historiografia romântica, encarregada de inventar a imagem harmônica da nação – tão adequada ao discurso das elites; e caminhará pelo bosque tropical, acalentado por uma prática científica que ainda se encontra presa à imagem romântica dos trópicos (FREITAS, 2002, p. 35).

Alguns escritos de Charles Frederick Hartt sobre a cerâmica marajoara evidenciam essa questão, visto que ele ocupou lugar de transição entre a cosmovisão

¹³ Edições atualizadas dos romances: *O Guarani* (2000); *Iracema* (2000); *Ubirajara* (1984).

¹⁴ Muito embora existam romances indianistas no século XIX, não encontrei romances que tratassem do índio Marajoara no oitocentos, diferente do século XX, como será analisado no capítulo 5.

abrangente dos naturalistas românticos e o mundo racionalizado dos cientistas especializados, espelhando os conflitos da própria institucionalização das ciências no Brasil, especialmente no que concerne às suas relações com a história, literatura e o mito nascente da nação brasileira (FREITAS, 2002) na medida em que unia numa análise de objeto, ideias racionais e romantizadas, com excesso de adjetivações pessoais, o que Porto Alegre (2000) intitula de contemplação.

Ao descrever uma urna funerária marajoara, ao lado, por exemplo, Hartt afirmou que a “ornamentação do corpo da urna é excessivamente complicada e bela (...). Não se sabe com certeza se esta magnífica urna é proveniente de Arari ou Camutins (...).” (HARTT, 1885, p. 43). O uso dos termos “complicados” e “bela” são atribuições pessoais e de julgamento de gosto.



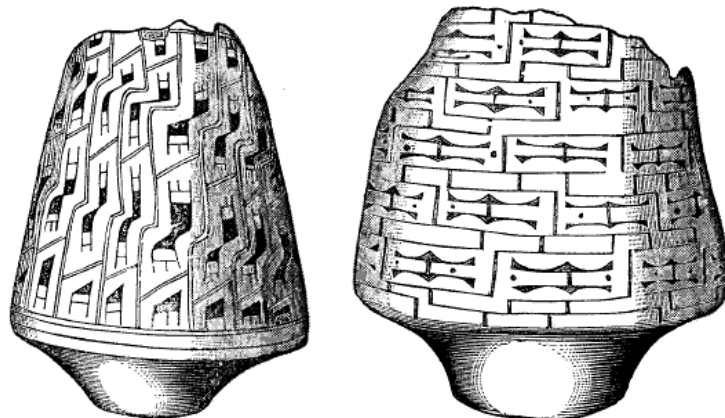
Segundo Hartt, os ornatos observados nessa peça

(...) consistem em várias modificações de uma figura (...) onde é feita com mais capricho é menos alongada, [e] tem uma certa semelhança com uma cadeira da moda antiga, como se vê na gravura junta, reproduzida do *American Naturalist* (1885, p. 42).

O naturalista canadense comparou desenhos observados na urna com objetos produzidos por não indígenas. Para ele, os objetos seriam semelhantes à “cadeiras da moda antiga”. Conforme estudos arqueológicos, os índios não usavam cadeiras, mas produziam bancos para seus chefes indígenas (SCHAAN, 1999). Além de trazer objetos do mundo não indígena ao mundo do índio, Hartt chama atenção para a técnica produtiva, destacando o “capricho” de quem a produziu.

A mesma comparação, feita com o mesmo objeto, foi publicada no artigo que ficou conhecido como um dos primeiros a divulgar a cerâmica marajoara fora do Brasil, *The ancien pottery of Marajo, Brazil* (1871). Na verdade, o objeto foi descrito antes na revista *American Naturalist* e só depois publicado na revista *Arquivos do Museu Nacional*, do Rio de Janeiro.

A urna publicada em *American Naturalist* é a primeira imagem da esquerda para a direita, conforme se vê abaixo:



Indian Burial Jars, Marajo.

A referência feita por Hartt à peça excessivamente “complicada” e “bela”, ou seja, esteticamente agradável, esteve embasada na percepção de que os desenhos grafados ao longo da urna tinham semelhança com objetos encontrados no mundo dos não indígenas.

Outro exemplo de atribuição de valor com relação aos objetos marajoaras é o relato de Ladislau Netto (1885):

[o]s menores destes graciosos artefatos destinados à conservação de tintas, essências, óleos e pequenos adornos de osso e de pedra, são geralmente gravados com tamanha delicadeza, que lembram sem esforço as cinzeladuras em metal e outros idênticos labores em que são eméritos os artistas persas, malaios e japoneses. Dos alguidares, de que tão belos espécimes (...) e de que não é menos gracioso exemplar o que nos dá uma das figuras próximas, de forma belíssima, ainda que assimétrica, destes alguidares, digo, encontram-se não raros no interior das urnas funerárias, alguns inteiros e já quebrados (...) (p. 356).

Nota-se na descrição que, além da comparação entre ornamentos semelhantes de objetos de culturas distintas, a simetria, certa proporcionalidade, determinado labor técnico e delicadeza produtiva são atributos valorizados por Ladislau Netto nos objetos feitos pelos índios Marajoara, eis que eram encontrados em objetos igualmente produzidos pelos artistas ocidentais.

Em algumas comparações Charles Frederick Hartt aproximava ainda mais os objetos indígenas dos que eram produzidos por não indígenas, como a comparação que ele fez entre algumas peças intituladas de pratos e outras comparadas a frascos de perfume. Segundo Hartt (1885), o prato

(...) parece, ter sido uma frigideira, é liso e sem ornamentação, no lado interno, mas o lado externo é com muita elegância ornamentado, com linhas gravadas. Outros são ornamentados somente na margem (p. 55).

Sobre as vasilhas, ele supôs que elas serviam:

(...) para guardar tintas ou talvez perfumes ou outros objetos estimados, porque, pelo capricho com que estas pequenas vasilhas são ornamentadas, é lícito presumir que eram objetos de estimação (HARTT, 1885, pp. 56- 57).

Fazendo uso da comparação, Charles Frederick Hartt estabeleceu vínculo entre os objetos indígenas com vasilhas ou locais de armazenamento de tintas e perfumes, que segundo o cientista, provavelmente eram estimados pelos índios Marajoara. Na realidade, trata-se de um elemento estimado pelos não indígenas como item de embelezamento. Mas, partindo de seu próprio referencial cultural, o pesquisador atribuiu essa estima ao índio, por ter visto objeto semelhante às vasilhas onde os não indígenas armazenam fragrâncias. Não existem estudos arqueológicos que indiquem na cultura material marajoara o uso de frigideiras ou de perfumes da forma como se usa e se valoriza na sociedade não indígena, conforme comparou Charles Frederick Hartt.

Os objetos que estavam mais próximos do que os pesquisadores consideravam belos em sua própria cultura recebiam as mesmas qualificações elogiosas, enquanto aquilo que fugia às suas compreensões estéticas era entendido como fantasioso ou mítico, conforme indica o relato a seguir, de Ladislau Netto (1885), sobre os ídolos marajoaras:

(...) tem em grande proeminência as arcadas superciliares ou antes a bossa nasal. A boca está colocada na extremidade do mento e os olhos esculpidos ou apegado demasiado baixos são muito oblíquos. O toucado (...) dá uma conformação singular ao crâneo, em cujo occipital há uma grande protuberância. Tudo nesta cabeça induz a crer ser ainda ela uma representação mítica ou fantasiosa do artista que a modelou (p. 298).



Percebe-se nas imagens esculpidas ao lado que tais feições estão distantes do estereótipo da face humana do homem ocidental. Por isso, o naturalista atribuiu a elas qualidades que enfatizam

seu exotismo, tais como “grandes proeminências” ou “protuberâncias”, como se não fosse um rosto normal, de acordo com seus parâmetros culturais. Não à toa, ao fim da descrição, o cientista ratifica que “tudo nesta cabeça induz a crer ser ainda ela uma representação mítica ou fantasiosa”, haja vista que o mito é um tipo de narrativa ou conhecimento humano considerado pelos não indígenas como algo distante de seu mundo, supostamente orientado pela ciência, muito embora o mito nela também esteja presente¹⁵.

De acordo com Naxara (2004) essa forma maniqueísta de pensar é típica da cultura ocidental. No século XIX, uma das alegorias desse maniqueísmo se traduziu na representação civilização/barbárie, materializada por várias metáforas que, pelo distanciamento ou aproximação, sempre procuraram demarcar oposições. Para a autora:

[s]ão muitas as metáforas e alegorias possuidoras desse sentido maniqueísta amplo da cultura ocidental tentada a estabelecer, sempre, um antagonismo entre o bem e o mal (NAXARA, 2004, p. 23).

Nesse caso, a leitura dos objetos teve espaço para ambas as concepções. Em alguns momentos os índios eram decadentes, incivilizados; em outros eram capazes de produzir belos objetos e, por isso, capazes de alcançar a “civilização”. Cabe lembrar que, de uma forma ou de outra, a ciência continuou marcada pelo sentido do maravilhoso e fantasioso, melhor dizendo, do romantizado. Hartt e Netto deslocaram esse sentido para a ciência. A classificação científica acabou por resguardar parte do elemento maravilhoso cujo fim era anunciado para o futuro próximo, num mundo supostamente desencantado pela ciência.

Segundo Freitas (2002),

(...) o encantamento dos viajantes com as diferenças da paisagem ainda permanece, mas passando agora para o componente poético a ser mediado pela ânsia classificatória (FREITAS, 2002, p. 85).

A admiração que os cientistas tinham por algumas peças estava conectada com a construção da identidade nacional brasileira do período, que aspirava um índio idealizado, romantizado. Os cientistas construíram uma espécie de dualidade de discurso, usada pela política imperial mais adiante. Essa construção foi contundente na estética, sobretudo pelas noções de belo, pitoresco ou sublime, categorias construídas no

¹⁵ Segundo Lévi-Strauss, os mitos estão presentes em todas as sociedades humanas, ocidentais ou não ocidentais: “(...) esses mitos, aparentemente arbitrários, se reproduzem com os mesmos caracteres e segundo os mesmos detalhes, nas diversas regiões do mundo.” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 239).

século XVIII, particularmente por Kant e Edmund Burke. Desde então, o cruzamento entre estética e história passa a ocupar plano relevante na constituição de uma sensibilidade política (NAXARA, 2004).

O Estado brasileiro, na figura do Imperador, estimulava e participava dessa construção, patrocinando viagens de cunho investigativo aos membros dos institutos de pesquisa, como o Museu Nacional, a fim de prover as camadas esclarecidas da população para a tarefa do seu papel civilizador (NAXARA, 2004). Dessa forma, produziam-se imaginários, mitos e ideias sobre os índios de acordo com seus mundos culturais e de acordo com seus objetivos. Mesclavam-se científicimos e romantismos.

De acordo com Langer (2001), a arqueologia empreendida por essas instituições nesse período da história, principalmente a empreendida pelo Museu Nacional,

(...) foi [a] que mais produziu mitos arqueológicos, onde perdas civilizações teriam executado formidáveis obras de arquitetura, esquecidas no incógnito geográfico. Uma imagem, ao mesmo tempo mítica e científica, que racionalizava concepções sobre o ambiente primitivo (...) (LANGER, 2001, pp. 152-153).

Nada mais romântico do que compor teoria científica tendo em vista mitos e imaginários sobre a origem de povos que não existiam mais. Para Saliba (2003) os historiadores também se sentiam absorvidos pelo mesmo clima e afã dos poetas românticos em escrever quase compulsoriamente “sobre o que não existia”. Muitos chegaram a ver no passado uma espécie de refúgio poético ou abrigo imaginário para as intempéries que poderiam surgir no presente com as mudanças sociais.

Essas propostas de apreensão do real no século XIX caminharam paralelamente, mas em alguns momentos se cruzaram, como pôde ser visto a partir da leitura dos objetos marajoaras na documentação. De um lado, a ênfase romântica dedicada à busca das origens e mitos para a formação de uma história assentada num passado que levasse em consideração tanto o colonizador quanto o índio. Por outro lado, o registro cientificista, que embora estivesse atrelado à sensibilidade romântica, propunha o conhecimento da natureza e da sua população, tendo em vista os princípios ditados pela ciência e representados a partir de cânones estabelecidos (NAXARA, 2004).

Essa sensibilidade romântica, face à sociedade e à história, oscilou entre duas atitudes que traduziram os sentimentos daqueles que compartilhavam essas ideias: olhar

de medo em determinado momento, e em outros, de esperança diante das mudanças que estavam ocorrendo no mundo, pois vivia-se a mudança de um sistema econômico. Alguns países entravam na era da revolução industrial (SALIBA, 2003) e o fato influenciava a forma de pensar a construção da identidade brasileira.

Uma das atitudes diante do medo das inovações por parte dos românticos foi a de apego e busca de “autênticas” tradições nacionais que estivessem imersas num passado remoto e obscuro (SALIBA, 2003). A cerâmica marajoara fazia parte da produção de grupos que não existiam mais, pois produzida por índios que viveram num passado remoto, “obscuro”, desconhecido e poderia facilmente ser usada como “autêntica” tradição nacional.

Para Cândido (2004),

(...) o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica (CÂNDIDO, 2014, p. 19).

Nesse sentido, o Brasil não era um país que simplesmente absorvia a mensagem europeia e a tomava de forma pronta e acabada. O discurso nacionalista foi recebido, discutido, traduzido e adaptado às condições existentes na nação naquele momento. Unia-se a vontade de ser igual às nações europeias, mas com as particularidades brasileiras, dentre elas, o uso do simbolismo indígena de grupos existentes ou desaparecidos como identidade nacional.

De acordo com Saliba (2003),

(...) o imaginário romântico nasceu como tomada de consciência [de um] (...) [processo] de ruptura (...). A ansiedade e a expectativa geradas pela combinação destas mudanças foram tais que excederam (...) as dimensões objetivas de transformações, projetando sobre elas uma força simbólica capaz também de alterar a realidade, delimitando contornos e procedendo dialeticamente a uma nova tomada de consciência dos homens. (...) Deste imaginário de contrastes forjou-se um caminho estético peculiar que deu um colorido todo especial às utopias românticas (...) (pp. 22-25).

O romantismo pareceu ambíguo, pois mesmo diante de uma das maiores revoluções que o mundo presenciou, a Revolução Industrial, e a mudança de todo sistema econômico, as pessoas precisavam se apegar ao passado ou a uma tradição como forma de compensação desse novo mundo do porvir. O temor seria das consequências desse novo sistema. Buscou-se, então, o apego a símbolos que lhes

garantissem alguma segurança ou lhes dessem alguma marca cultural, pois a revolução industrial seria generalizante em termos de propagação de símbolos culturais.

Essa ideia esteve condizente com as interpretações que os europeus fizeram dos índios da América. A realidade do mundo considerado selvagem era encerrada em uma rede de negações que expressavam tanto o desencantamento com a civilização, por medo das consequências desse novo sistema social, quanto o seu elogio. O desencantamento ou medo desse novo sistema econômico e da nova sociedade que surgia fez com que o gosto pelo antigo, primitivo, no sentido de primeiro, ou ancestral, fosse primordial (VENTURA, 1991).

Digamos que seria a busca por uma espécie de “desenraizamento do tempo presente”, a partir do qual o gosto por aquilo que era considerado rústico se tornaria uma das marcas das utopias românticas. Diante de toda a discussão, não há dúvida da importância que a cultura material dos índios Marajoara teve para a construção de uma identidade brasileira a partir do século XIX, pensada por meio dos moldes românticos e utópicos e associada à valorização do “primitivo”. Mas, por quê esse grupo indígena e não outro dentre tantos existentes no Brasil?

1.2 Marajoara: *tupi or not tupi*?¹⁶

Mesmo que o índio tenha sido utilizado como emblema do romantismo brasileiro no século XIX, não foram todos os índios usados como marca dessa identidade. Os pesquisadores marcaram limites classificatórios precisos. Por que, então, a cerâmica dos índios Marajoara e não a de outros grupos? A escolha esteve vinculada à classificação atribuída aos índios no período.

Esses povos passaram por uma classificação e duas categorias de índios se destacaram. De acordo com Carneiro da Cunha (1992), de um lado estavam os tupi-guarani, que eram extintos ou supostamente assimilados e, de outro, os que foram genericamente chamados de Botocudos, falantes da língua tapuia¹⁷. Além de serem índios vivos, eles eram aqueles contra quem se guerreava nas primeiras décadas do

¹⁶ Frase que faz referência ao Manifesto Antropófago, lançado por um grupo de artistas modernistas no século XX, tendo como referência Oswald de Andrade (1890-1954), um dos mais significativos autores modernistas da literatura brasileira. Participou da Semana de Arte Moderna, editou o jornal “O Homem do Povo” e ajudou a fundar “O Pirralho” e a “Revista Antropofágica”. É de sua autoria o Manifesto Antropófago de 1928. No capítulo 3 retornarei ao referido manifesto.

¹⁷ Para saber mais sobre a história dos índios Botocudos, conferir MISSAGIA DE MATTOS (2004) e KRENAK (2009).

século XIX, pois sua reputação era de indomável ferocidade. Coincidentemente ou não, os Botocudos, tapuias, eram inimigos dos tupis na história do país¹⁸.

Segundo Monteiro (2001), essa divisão foi oriunda dos escritos coloniais, dentre eles os empreendidos por Gabriel Soares de Sousa, dada sua dificuldade em conferir algum sentido a sócio diversidade encontrada no litoral brasileiro. Por isso, logo de início, estabeleceu a divisão entre as duas grandes categorias linguísticas: a dos tupis e a dos tapuias. A dificuldade de lidar com a diversidade cultural indígena encontrada no Brasil também foi bastante influenciada pelos relatos de grupos de índios que tiveram contato e que eram rivais dos tapuias. Fiando-se naquilo que os tupis falavam aos escritores coloniais, como Gabriel Soares, estes passaram a projetar os tapuias como a antítese da sociedade tupinambá, construindo a imagem desses índios em termos negativos (MONTEIRO, 2001).

A denominação “botocudo”, genérica, foi atribuída pelos colonizadores portugueses porque esses índios, em sua maioria, usavam botoques labiais e auriculares. Também chamados Aimorés, eram numerosos na época das primeiras incursões dos colonizadores, distribuindo-se pelo sul da Bahia e região do vale do rio Doce, incluindo o norte do Espírito Santo e Minas Gerais (MONTEIRO, 2001).

Muito embora o indígena tenha assumido grande importância temática, não existiu uma percepção única desse tema. Do ponto de vista administrativo, os índios brasileiros foram subdivididos no oitocentos em “bravos” e “doméstico-mansos” (LANGER, 2001).

Os tapuias, considerados menos capazes que os tupis, foram associados a dois outros grupos vistos como inferiores e menos civilizados, os mongóis e os bascos. No caso dos tupis, considerados superiores aos tapuias, seriam descendentes dos caucasianos, como os europeus. Mas, nesse feito, uma ressalva era essencial: os tupis, mesmo que superiores aos tapuias, eram inferiores aos caucasianos, pois jamais se igualariam aos europeus, segundo a ideologia vigente (PARAÍSO, 1998).

Com a imagem dos tapuias relegados a inferioridade e a do tupis a certa superioridade, os tupis foram remetidos a um passado remoto, vinculados à imagem de

¹⁸ Para Missagia de Mattos (2004), “(...) a fealdade e ferocidade atribuída aos Botocudos ou Aimorés – os perigosíssimos “tapuias” do período colonial – persistiu através de séculos (...). A “celebridade” que esses “Botocudos” conquistaram revela-se na extensa bibliografia (...) dirigida à descrição de aspectos de seus rituais, língua, quando não chegaram, eles próprios, a ser submetidos a objetificação enquanto “espécimes vivos” que exemplificavam, na exposição pública de sua “degradação física e moral”, a inviabilidade, cientificamente medida e comprovada, de uma “humanidade” extraviada do caminho da “civilização”.” (MISSAGIA DE MATTOS, 2004, pp. 60-61).

contribuição heroica à consolidação da presença portuguesa, como fizera o romantismo com a imagem do índio na literatura. Nas gerações subsequentes, os tupis cederam lugar para a civilização superior, sendo cultivados por setores das elites imperiais como portadores da autêntica língua indígena que poderia ser representada no Brasil imperial (MONTEIRO, 2001). Além da literatura, os tupis passaram a ser exaltados também na ciência do período.

De acordo com Rodrigues (2010), desenvolveu-se no século XIX uma espécie de “tupifilia”, construída num campo de afirmação do Estado Nacional brasileiro e das primeiras articulações artísticas e ideológicas românticas sobre a história do Brasil e de sua nacionalidade, escoando por poros institucionais, políticos, científicos e culturais.

Rodrigues (2010) afirma que, grosso modo,

(...) explica-se a ênfase no tupi pela confluência da recuperação das obras de manuscritos jesuítas sobre a língua geral do litoral com a nascente historiografia nacional que valorizava a simbologia indianista, destas com a política indigenista paternalista, tutelar e religiosa do Império, e ainda com o modelo em voga de identificar um grande povo-raça para cada grande área do globo por parte da etnologia e da linguística (p. 148).

Na falta de ruínas espetaculares de antigas civilizações e enfrentando conflito acirrado com as populações indígenas contemporâneas, haja vista que elas eram consideradas entrave ao projeto de civilização para o país, a geração das elites começou a delinear uma mitografia nacional que colocava os nobres e supostamente extintos tupis no centro do palco (MONTEIRO, 2001).

A partir de então, tanto a Etnografia como a Arqueologia passaram a investigar as origens americanas, africanas e europeias da raça, com o suporte dos estudos linguísticos e logo o tupi se tornou patrimônio nacional, pois representava cientificamente para o Brasil o que os Incas foram para os Andes, os Astecas para o México e os Maias para a América Central (RODRIGUES, 2010).

Para Couto de Magalhães (1940 [1876]), era natural que se identificasse o tupi como uma das maiores línguas da terra, senão a maior, seja pela extensão que cobria no território amazônico, seja por sua superioridade com relação às outras línguas indígenas.

O próprio imperador começou a estudar o tupi, inspirado na ideia heroica e superior construída em torno dos índios falantes dessa língua, conforme aponta Schwarcz (1999):

sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam os romances épicos que traziam chefes indígenas heroicos, amores silvestres com a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de nossas línguas nativas feitos pelos jesuítas passaram a ser estimados, pois neles se escolhiam termos indígenas que poderiam ser entremeados às estrofes dos novos poemas. O próprio imperador inspirado por essa voga, além de propor a criação de gramáticas e dicionários, começa a estudar o tupi e o guarani (...) para que ganhasse uma espécie de liderança no movimento romântico. Cunhava-se então a representação do sábio mecenas (pp. 204-205).

Como referido, a literatura se utilizou da imagem heroica e romântica do índio do século XIX e esse índios, os tupi, foram conformados como os dignos de representarem a nação brasileira, fazendo com que gramáticas e dicionários fossem produzidos e o próprio imperador fez questão de estudar a língua indígena que figurou como a mais importante entre as línguas indígenas.

Por oposição à imagem idealizada do romantismo, que via nos tupi um modelo rousseauiano vivo, apareciam os Botocudos, considerados os “índios da ciência”, objetos diletos de pesquisa, que representavam o atraso, a base de uma pirâmide humana concebida em moldes evolucionistas (SCHWARCZ, 1993). Ou seja, “(...) o que os Tupi-Guarani [foram] para a nacionalidade, os Botocudos [foram] para a ciência.” (CARNEIRO DA CUNHA, 1992, p. 136).

Segundo alguns estudos arqueológicos, o índio Marajoara pertencia ao tronco linguístico tupi¹⁹. Foram os estudos feitos no século XIX que motivaram a exaltação dos grupos vinculados a esse tronco linguístico para que pudessem figurar como símbolos de identidade.

Exatamente nesse ponto surge o imbróglio. Os objetos marajoaras estudados no Museu Nacional do Rio de Janeiro foram exaltados como “pérolas da terra cota”, conforme será apresentado ao longo dos capítulos dessa tese, configurando objetos que poderiam representar a nação. O problema é que tanto para Charles Frederick Hartt quanto para Ferreira Penna os índios Marajoara não eram pertencentes ao tronco linguístico tupi.

Para Penna, os Marajoara não sofreram influência externa, mas eram índios autóctones do planalto central de Minas Gerais, índios Caribe, “(...) de caráter intrépido, sagaz e empreendedor” (PENNA apud SANJAD, 2010, p. 95).

¹⁹ Para saber mais sobre os povos do tronco tupi nos estudos contemporâneos, ver: ALMEIDA (2008) e PROUS (2005).

Entre aqueles que não acreditavam na migração asiática ou europeia para explicar a origem do homem americano estava João Batista Lacerda, considerado um dos “tupinólogos” do século XIX e que também escreveu sobre a cerâmica marajoara e a exaltou (RODRIGUES, 2010; SANJAD, 2010).

Charles Frederick Hartt também não acreditava que os Marajoara pertenciam ao tronco linguístico tupi. Dizia ele,

[e]u não me sinto como von Martius na suposição de que os montes de Marajó foram feitos por índios de origem tupi. (...) Espero que futuras explorações possam permitir-me a esclarecer algumas das dúvidas expressas neste papel, e que lançarão luz necessária sobre as raças antigas do vale amazônico (HARTT, 1871, s/p).

Para von Martius, os tupi eram:

[o]riginários dos Andes, eles descendiam dos incas. Dos Andes, chegaram ao Sul do continente americano e alcançaram, depois, o Norte. Das regiões do rio da Prata à Amazônia, os tupis eram civilizados, povos que se imbuíram da perícia cultural incaica e realizaram uma das maiores diásporas do mundo, porquanto seus vestígios linguísticos se acham desde o Caribe até o Paraguai; contudo, em virtude da miscigenação com raças bárbaras e da exposição tropical, degeneraram (von MARTIUS apud NOELLE & FERREIRA, 2007, pp. 1242-1423).

Os teóricos que escreveram sobre a cerâmica do Marajó não chegaram a um consenso sobre a filiação linguística dos índios Marajoara. O importante, nesse caso, é apresentar a ideia em torno da exaltação do índio falante da língua tupi e que essa disparidade de ideias sobre a filiação linguística desse povo nos faz ficar atentos às construções das identidades²⁰. O que estava em jogo, na verdade, era a caracterização do Brasil enquanto país civilizado a fim de alcançar um lugar ao lado das “luminosas civilizações” do hemisfério norte (MONTEIRO, 2001).

²⁰ Monteiro (2001) analisou certo debate em torno do mito de origem paulista. Segundo o autor, desde o século XVIII o mito de origem da sociedade paulista pautava-se numa série de afirmações sobre os Guaianá de Piratininga e sobre as origens tupis da grandeza de São Paulo. O problema é que, durante pesquisas feitas durante o século XIX, alguns estudiosos conferiram um novo tom ao debate quando levantaram a questão da não filiação tupi desses índios e que estes seriam exatamente filiados aos tão temerosos e “selvagens” tapuias, “raça” indígena desprezada pela ciência e pelo evolucionismo vigente. A questão da construção de uma identidade pautada num passado heroico também estava em jogo em São Paulo nesse momento. Os debates foram acirrados e sucederam-se em longas discussões. Mas, no final das contas, a “tradição insistente” ganhou o jogo de força dentre as teorias. Foi nas páginas da revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro que essa tradição se consolidou, aprofundando-se ainda mais o binômio Tupi-Tapuaia (MONTEIRO, 2001). Nas palavras de Monteiro (2001), “(...) negar que os Guaianá fossem Tupi e que os mesmos dominassem o planalto na era da conquista significava questionar a credibilidade dos memorialistas e historiadores paulistas, sobretudo (...) Varnhagen (...)” (MONTEIRO, 2001, p. 183).

Se Ferreira Penna e Charles Frederick Hartt não acreditavam que os Marajoara pertencessem ao tronco tupi, ao menos, tal como os “tupinólogos”, construíram a imagem desses índios como mais civilizados e produtores de pérolas e joias raras. Além disso, os Marajoara não mais existiam, não significavam um entrave aos projetos de civilização. Eram índios extintos, cuja imagem poderia ser moldada livremente como índios bons, sem a possibilidade de confronto ou contestação.

Como afirmou Certeau (1995) sobre a *beleza do morto*,

(...) será sempre necessário um morto para que haja fala; mas ela falará de sua ausência ou da sua carência, e explicá-la não se limita a apontar aquilo que a tornou possível em tal ou tal momento. Apoiada no desaparecido cujo vestígio ela carrega, visando ao inexistente que ela promete sem dar, ela permanece o enigma da Esfinge. Entre as ações que simboliza, ela mantém o espaço emblemático de uma interrogação (p. 82).

Os índios Marajoara viveram na ilha do Marajó de 400 a 1300 AD, quando sua cultura desapareceu, de acordo com os estudos arqueológicos. Foi necessária a sua ausência para que lhes atribuíssem alguma “voz”, nesse caso, por meio da simbologia atrelada às peças, representação de um passado digno do Brasil que crescia enquanto nação. Os índios não poderiam contestar sua representação, pois estavam ausentes e os cientistas, apoiados num “enigma da esfinge”, já que não ouviriam os índios falarem sobre sua história cultural, se apoiavam na ciência para produzir com as suas próprias “vozes”, relatos sobre um povo supostamente mais civilizado do que os outros, *sendo tupi or not tupi*.

Em 1838, o naturalista Carl von Martius venceu o concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) com o trabalho cujo título era *Como se deve escrever a história do Brasil*. Martius acreditava que os Marajoara eram tupis, mas não atribuía a eles qualquer superioridade, pois considerava o índio o testemunho da imobilidade e da estagnação de uma raça e estampava os sinais iniludíveis de uma involução (MARTIUS, 1845). Entretanto, por acreditar na filiação dos Marajoara com os tupis exaltados como símbolo de identidade, nada mais pertinente do que valorizá-los por meio dos estudos vinculados ao Museu Nacional, mesmo sem acreditar em tal filiação linguística. Nesse ponto, não entrariam em controvérsia, pois mesmo sem crer na filiação tupi, de uma forma ou de outra, o simbolismo marajoara seria espetacularizado como emblema de identidade nacional.

Tupi ou não tupi, o passado indígena marajoara veio à tona em contraposição ao presente indígena, que trazia preocupações políticas e governamentais. Para Ferreira,

(...) se o passado arqueológico, aquilo que hipoteticamente já morreu e não mais existe, pode acender alegrias nacionalistas, o presente antropológico seguramente carbura angústias políticas (FERREIRA, 2010, p. 18).

Outra questão que chama atenção nos estudos do Museu Nacional é que mesmo sem acreditar na filiação linguística tupi dos Marajoara, os cientistas publicavam contraposições deles com os Botocudos, tapuias, aqueles que foram a oposição principal dos falantes do tupi no Brasil do oitocentos. De acordo com Netto (1885), por exemplo:

o Botocudo, [não] conhece as inúmeras vantagens, por igual desconhece o valor da louça. (...) índios (...) que julgo serem os mais bravios e ferozes de toda a América do Sul (...). Estes selvagens, que não usam de louça (pp. 414-427).

Ladislau Netto (1885) atribuiu o pouco desenvolvimento cultural dos Botocudos à falta de produção de louça. Charles Frederick Hartt (1885) também contrapôs índios Botocudos e Marajoara, atribuindo inferioridade aos Botocudos pelo fato de não produzirem objetos de argila:

[n]ão conhecem o uso da louça de barro, muitos povos selvagens. (...) Em alguns casos, como entre os Botocudos, pode-se explicar essa ignorância pelo grau extremamente baixo de cultura intelectual da tribo. (HARTT, 1885, p. 65).

Para o pensamento vigente no século XIX, o desenvolvimento cultural de um grupo estaria associado à produção agrícola, que atestaria sinal de progresso cultural e social. Varnhagen (1962 [1854]), por exemplo, se referia ao

[c]onhecido axioma de estatística que, em qualquer país, a povoação só toma o devido conhecimento quando os habitantes abandonam a vida errante ou nômade, para se entregarem à cultura ou aproveitamento da terra com habitações fixas (VARNHAGEN, 1962 [1854], p. 24).

De acordo com Varnhagen (1962 [1854]), enquanto os índios fossem errantes ou nômades, não “tomariam o devido conhecimento”, entregando-se ao “desconhecimento” ou à “ignorância” e estacionando na escala evolutiva. Essa visão de nomadismo ligada ao progresso, no período em que o autor escreveu *História Geral do Brasil* (1962 [1854]), esteve ligada ao etnocentrismo com relação aos povos indígenas, pois:

[n]os selvagens não existe o sublime desvelo, que chamamos patriotismo, que não é tanto o apego a um pedaço de terra ou bairrismo, que nem sequer eles como nômades tinham bairro seu, como um sentimento elevado que nos impele a sacrificar o bem-estar e até a existência pelos compatriotas, ou pela glória da pátria. (VARNHAGEN, 1962 [1854], p. 4).

Varnhagen acreditava que os povos indígenas não davam valor à pátria pelo fato de serem nômades, ao contrário dos ditos civilizados que estavam ligados ou apegados à um pedaço de terra em função da prática da agricultura.

O naturalista inglês Henry Walter Bates também não poupou atribuição de valor aos índios falantes do tupi que, segundo ele, eram povos que se dedicavam à agricultura, sedentários, evoluídos:

a arte faz parte da cultura indígena amazônica, mas unicamente as tribos pertencentes à linhagem dos tupis - que se enraizam e se dedicam à agricultura - a pratica. (...) As tribos que se supõe serem mais próximas dos Tupis distinguem-se por seus hábitos agrícolas regulares, por suas casas bem construídas, pela prática de várias artes, tais como o fabrico de vasos de cerâmica pintada e de tecidos, (...) etc. (BATES, 1979, pp. 95 e 129).

Bates, assim como Varnhagen, acreditou na ideia do sedentarismo ligado ao progresso cultural. Segundo ele, os índios agricultores e tupis, seriam os únicos capazes de produzir belos objetos, assim como os não indígenas, sedentários e produtores de obras de arte. Concorrendo com a produção dos vasos de cerâmica pintados e dos tecidos, segundo Bates, esses índios distinguiam-se pela construção bem feita de suas casas, assegurando permanência num só território. Isto posto, assim como os tupinólogos, considerava os tupis os índios mais evoluídos da Amazônia.

Em todo caso, não se pode ser anacrônico ao criticar as ideias etnocêntricas próprias do pensamento da época, como as de Varnhagen, Bates e dos cientistas que escreveram para a revista *Archivos do Museu Nacional*, pois foram pensamentos científicos que estiveram de acordo com os parâmetros da ciência do período.

Se para os cientistas do oitocentos a produção de objeto de barro era sinônimo de progresso cultural, esse era mais um motivo para colocar os índios Botocudos num patamar inferior ao dos índios Marajoara que, se falantes ou não do tupi, eram considerados índios sedentários e produtores de belos objetos de argila.

Para além da produção de objetos feitos de argila como indicativo de progresso social, Charles Frederick Hartt (1885) fez questão de mostrar que a ornamentação

também foi indício importante para averiguação do grau de desenvolvimento das culturas, distinguindo novamente Marajoara e Botocudos:

[e]ntre as nações primitivas existe uma graduação na arte ornamental. Há algumas nações, como por exemplo os Botocudos, que desconhecem quase ou inteiramente o ornato; outras que ornamentam a louça, as armas ou outros objetos de formas muito simples, compostas de linhas retas; e outros há que não somente empregam estas formas simples, mas também círculos e espirais, ignorando porém o uso de curvas mais sutis. Pode-se classificar as tribos e as nações pelo estado de progresso em que se acha a sua arte ornamental (HARTT, 1885, p. 96).

Se os índios Marajoara ornamentavam seus objetos, de acordo com o pensamento vigente, os Botocudos estavam muito abaixo do que eles consideravam como povos adiantados, pois além de não produzirem objetos de barro, não ornamentavam as peças que faziam parte da sua cultura material. Ou seja, para os cientistas, os Botocudos eram homens verdadeiramente bárbaros.

Em suma, a arqueologia do oitocentos serviu como ferramenta colonizadora por dois motivos: em primeiro lugar, porque os artefatos arqueológicos eram passíveis de serem marcadores de espaço, delimitando fronteiras geopolíticas, moldando as raias do território nacional em construção; em segundo lugar, fortalecendo os estereótipos dos índios como grupos degenerados ou primitivos, desencadeando representações colonialistas e legitimando projetos de colonização (FERREIRA, 2010).

Tendo em vista esse projeto colonizador usado pela ciência arqueológica nascente, os Marajoara foram exaltados, sendo *tupi or not tupi*. Mas, antes de ingressar na reflexão específica de como se deu a construção da exaltação desse simbolismo faz-se necessário apresentar a revista responsável pelas publicações das ideias que fizeram com que a representação marajoara emergisse da condição de “meros” cacos encontrados em sítios arqueológicos para a de espetáculo de identidade nacional brasileira.

1.3 Museu Nacional e o índio marajoara nos Archivos

A revista *Archivos do Museu Nacional* surgiu em 1876. Seu objetivo era publicar os resultados das pesquisas dos viajantes naturalistas do século XIX, tornando-se referência em publicações acadêmicas em várias áreas. A revista era trimestral e abria espaço para que pesquisadores estrangeiros apresentassem suas investigações.

O periódico era lido por público especializado. A revista não ficou restrita ao território nacional. No primeiro ano de sua criação foi feita uma tiragem de três mil exemplares e de mais dois mil exemplares em 1879 (AGOSTINHO, 2013).

O número de exemplares produzidos evidencia a amplitude da circulação, bastante expressiva para a época. Além disso, estabeleciam-se trocas de revistas entre diversos países. A circulação dos *Archivos do Museu Nacional* ultrapassou as fronteiras nacionais, tendo sido enviados exemplares para instituições da África, América, Ásia, Europa, predominantemente, e Oceania (AGOSTINHO, 2013).

A revista tinha circulação internacional, mas seu conteúdo era nacionalista, haja vista que os diretores do Museu Nacional e organizadores da revista sempre se preocuparam em oferecer cargos a cientistas nacionais ou favorecer publicações de artigos de cientistas brasileiros (SCHWARCZ, 1993).

O fato da revista publicar e dar prioridade para pesquisas nacionais revela como este periódico esteve em consonância com os projetos políticos de formação da identidade nacional brasileira. Além disso, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, inaugurado em 1818, foi um dos primeiros museus de história natural a funcionar no Brasil imperial, enquanto as outras instituições da mesma importância foram inauguradas tempos depois²¹.

Analisar as investigações vinculadas ao primeiro museu de história natural constitui importante caminho para compreender o modo como uma das primeiras instituições desse porte a funcionar no Brasil no século XIX atribuiu valor aos objetos marajoaras, consolidando certa imagem do índio²².

²¹As instituições as quais me refiro são: Museu Paraense, hoje Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Paulista.

²²Outra importante instituição para a consolidação da imagem do índio brasileiro no projeto de construção de identidade nacional do período foi o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). O IHGB é a mais antiga e tradicional entidade de fomento da pesquisa e preservação histórico-geográfica, cultural e de Ciências Sociais do Brasil. Foi fundado em 1838. Sua criação, juntamente com o Arquivo Público do Império, que se somavam à Academia Imperial de Belas Artes, integrou o esforço dos conservadores para a construção de um Estado imperial centralizado e forte. Segundo Cândido (2004), o IHGB contribuiu para dar cunho respeitável à renovação literária romântica, inclusive porque a partir dos anos 40 do século XIX a instituição foi bastante frequentada pelo imperador Dom Pedro II, que patrocinou atividades intelectuais dando-lhe mais legitimidade. De acordo com Guimarães (1988), “(...) será em torno da temática indígena que, no interior do IHGB, e também fora dele, travar-se-á um acirrado debate em que literatura de um lado, e história, de outro, argumentarão sobre a viabilidade da nacionalidade brasileira estar representada pelo indígena.” (GUIMARÃES, 1988, p.11). Inclusive, trabalhos voltados para essa temática obtiveram premiação numa clara demonstração de que a reflexão em torno da temática indígena era parte substancial da questão mais ampla relativa à construção da identidade nacional (GUIMARÃES, 1988). Para um debate mais aprofundado em torno da questão indígena em voga no IHGB, conferir MOTA (1998, 2006), KODAMA (2009) e SPOSITO (2012).

Além de ter sido o primeiro museu de História Nacional do Brasil imperial, o Museu Nacional esteve situado na capital do Império, o Rio de Janeiro. A partir daquele momento, algumas diferenças na forma de atuar em certas regiões, pelo governo imperial, foram notáveis. Com mudança do eixo econômico das regiões do Norte do mapa para as regiões do Sul, Sudeste, tornou-se visível que as regiões de baixo do mapa passaram a ter mais investimentos e atenções do governo da época. Isso significa que os estabelecimentos situados nas cercanias dos novos centros econômicos do país naquele período foram progressivamente melhor aquinhoados do que os demais (SCHWARCZ, 1993).

Algumas diferenças, como a mudança desse eixo econômico, caracterizaram as práticas dessas instituições, como o fato do museu do Rio de Janeiro ser nacional e os outros serem estaduais, por exemplo. O Museu Nacional teve sua trajetória marcada com quase um século de existência antes do museu de Belém e do museu de São Paulo.

Não à toa Ladislau Netto ficou conhecido no meio científico por causa dos incentivos que lhes foram atribuídos no período em que foi diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro por Dom Pedro II (DANTAS & SANTOS, 2011), diferentemente dos outros museus, que não tiveram o mesmo apoio.

Os incentivos voltados para a instituição proporcionaram a criação da revista *Archivos do Museu Nacional*, em 1876, dando novo impulso ao lugar por meio das pesquisas científicas, pois além da criação de importante revista acadêmica, entusiasmou seus colaboradores a se mostrarem como pioneiros e interessados em aprofundar os estudos sobre o homem americano.

A revista foi bastante divulgada fora do país fazendo com que o Velho Mundo passasse a conhecer os estudos empreendidos no Brasil daquele período. À vista disso, institucionalizavam-se os estudos sobre a cerâmica marajoara no Museu Nacional não apenas para o conhecimento do Brasil, mas para o conhecimento de outros centros de saber do mundo. Segundo Lopes (2009), por causa do bom resultado de crítica e divulgação que a revista obteve com a publicação do primeiro volume, associações e periódicos científicos europeus festejaram o êxito da revista da América Latina, dando-lhe, em uma dessas ocasiões, menção especial na *Revue d'Anthropologie*, órgão da Sociedade Antropológica da França²³.

²³ Além das trocas de publicações acadêmicas entre as instituições, os museus brasileiros desse período mantiveram extensas redes de intercâmbio com museus estrangeiros, em especial os europeus e os norte-

De acordo com Charles Frederick Hartt no prefácio de *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas* (1885):

[a]o encetar o estudo crítico da louça de barro, antiga e moderna, dos índios do Brasil, fui levado a examinar alguns fatos conexos com os métodos empregados na arte cerâmica primitiva, fatos que até hoje têm atraído bem pouca atenção (HARTT, 1885, p. 64).

Hartt afirmou o quanto a “arte cerâmica primitiva” antiga ou moderna, dentre elas a marajoara, considerada antiga e a de índios ainda vivos, considerada moderna, não havia ainda passado por estudo crítico e apurado, como fariam com a investigações atreladas ao Museu Nacional. A partir daquele momento, a instituição estaria capacitada ao estudo das “artes indígenas”.

Ladislau Netto foi mais pretensioso acerca dos objetivos do Museu Nacional no que diz respeito a propagação da ciência no Brasil desde a criação da revista. Nos escritos inaugurais do *Archivos do Museu Nacional*, Netto reiterou que,

[e]stava no interesse intelectual do Brasil (...) colocar-se na primeira linha das nações americanas que mais a peito empreenderam o estudo das gerações, a quem antes de Colombo fora por séculos sem conta, avassalado este continente. E ao Museu Nacional, o paladino das ciências naturais, no Império Brasileiro, devia caber tamanha glória. Tive a fortuna de o entender assim, desde há vinte anos, quando a Europa inteira (...) lançava os olhos para o novo continente a pedir-lhe a chave dos numerosos enigmas vinculados àquela revelação. (...) Ah! Quantas páginas indecifradas, sobre a história da humanidade, não encerram ainda esses arquivos de pedra até hoje ocultos na mudez da noite eterna do passado! (NETTO, 1885, s/p).

Segundo Netto, o Museu Nacional se destacava como a instituição que estava na primeira linha das nações americanas a empreender estudos científicos nas Ciências Naturais. De acordo com Gualtieri (2008), a preocupação dos dirigentes do Museu Nacional era transformá-lo em um “ponto de luz” no território nacional, que pudesse ser visível em outros continentes, em especial na Europa.

Além de pretender ser um “ponto de luz” no território nacional, o Museu Nacional também tinha o objetivo de:

(...) instruir o povo, inoculando no espírito da mocidade estudiosa o gosto das pesquisas científicas, alentando ou guiando a indústria nacional e tornando-se finalmente o árbitro de todas as questões relativas aos tesouros contidos em nosso vasto território nacional (NETTO, 1871 apud GUALTIERI, 2008).

americanos. Além disso, havia também intercâmbios com museus latino americanos. As redes de intercâmbios foram intensas (LOPES, 2009).

Essa passagem mostra que a instituição deveria ter caráter eminentemente pedagógico a fim de inocular, injetar, transmitir ao espírito da mocidade ou dos jovens e pretensos pesquisadores, o gosto pela ciência e pela pesquisa. Mas, não era qualquer incentivo, pois seria proveniente da instituição que tinha por objetivo ser árbitra de todas as questões relativas aos “tesouros” contidos no vasto território brasileiro. As cerâmicas encontradas nos tesos do Marajó estavam entre esses “tesouros” e essas “pérolas” espalhadas pelo território nacional que seriam analisadas com “astúcia” pelo auto proclamado paladino da ciência no Brasil do oitocentos.

Desde então, o museu se tornou um grande depositário de objetos retirados de sítios arqueológicos no território nacional, seja por doações esporádicas, seja resultado de expedições sistemáticas que passou a empreender. Segundo Langer (2001), o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil tinha a função de reunir os objetos coletados em viagens e analisá-los, antes da reestruturação do Museu Nacional empreendida por Ladislau Netto na sua direção. Porém, depois da reestruturação do museu do Rio de Janeiro, todas as “reliquias” arqueológicas encontradas no Brasil deveriam ser enviadas a um novo destino – o Museu Imperial que, para Langer (2001), seria o local mais apropriado para os *homens de ciência*²⁴.

Dessa forma, a instituição passou a ser considerada a “nova aurora” das “reliquias” brasileiras (LANGER, 2001). Foi nesse contexto que a revista *Archivos do Museu Nacional* surgiu: num momento em que o local se reorganizava e ganhava novo impulso. É importante, então, refletir sobre como os cientistas interpretaram os objetos marajoaras em uma instituição com esse novo impulso, preocupada com a construção da história da nação. Aos poucos, o instituto de saber e conhecimento se tornou referência no mundo acadêmico mediante suas pesquisas sobre o surgimento do homem americano.

Além da propagação dessas ideias a respeito do homem americano, o momento também foi de estabelecimento da ciência arqueológica, responsável pelos estudos que os viajantes naturalistas faziam naquele instante. Para Langer (2001), há quem diga que

²⁴ De qualquer forma, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Museu Nacional não deixaram de dialogar. De acordo com Lopes (2009), existe a “(...) necessidade de se compreender mais a fundo as interações entre as pessoas e as instituições que compunham o ambiente científico brasileiro (...) do século XIX. (...) Menos divulgados são os fatos de que Custódio Alves Serrão presidia a sessão em que a proposta da criação do instituto foi apresentada e que, desde então, as primeiras reuniões da associação também se realizaram em uma das salas do pavimento térreo do Museu Nacional.” (LOPES, 2009, p. 74). Segundo Funari (2002), tanto o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro quanto o Museu Nacional compartilhavam das mesmas preocupações epistemológicas e científicas.

a arqueologia do século XIX foi pré-científica e que foi consolidada apenas no século XX. Há também quem acredite que o que foi produzido e divulgado nas revistas científicas no oitocentos foi demasiado reduzido e circunscrito para uma ciência que pretendia se estabelecer no meio acadêmico nesse período.

De acordo com o levantamento nos arquivos científicos das principais instituições, pelo menos no que diz respeito aos trabalhos voltados para a temática marajoara, o Museu Nacional se destacou na divulgação dos estudos em arqueologia, principalmente os voltados para os estudos da cerâmica marajoara no oitocentos.

O Museu Paulista, por exemplo, publicou apenas um artigo na área de arqueologia no século XIX e não necessariamente sobre a cerâmica arqueológica marajoara; o Museu Paraense de História Natural e Etnografia, hoje Museu Paraense Emílio Goeldi, não publicou um artigo sequer sobre arqueologia no século XIX; em contraposição, o Museu Nacional publicou oito artigos no período.

Mesmo que os debates tenham sido circunscritos, não significa que as técnicas utilizadas no período não tenham contribuído para a consolidação da ciência arqueológica. Para além da circunscrição, ao invés de ter sido meramente pré-científica, a ciência estabelecida no oitocentos foi científica tendo em vista as técnicas existentes no período, afinal de contas a ciência passa por reconfigurações e reestruturações ao longo do tempo.

Lopes (2009) também nega a visão de que não houve produção científica nesse período e critica o pré-cientificismo atribuído à arqueologia no século XIX. Para a autora: “(...) os museus brasileiros não só estiveram particularmente atuantes, como de fato institucionalizaram essas ciências e suas especializações no país.” (LOPES, 2009, p. 21).

No caso específico do debate sobre a cerâmica marajoara, a questão parece ser relevante para percebermos a importância que esse objeto de estudo teve para a ciência do século XIX. Dentre os oito artigos publicados nesse período na revista do Museu Nacional, os voltados para essa cerâmica foram significativos e tomam grande parte dos volumes. Só o volume da revista *Archivos do Museu Nacional* destinado às *Investigações sobre a Archeologia Brasileira*, de Ladislau Netto, publicado em 1885, possui cerca de 600 páginas referentes à cerâmica marajoara e objetos da cultura arqueológica de outros grupos indígenas analisados pelos cientistas.

Em *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas*, de 1885, Charles Frederick Hartt se utilizou de 100 páginas para esboçar sua teoria sobre as ornamentações na cerâmica marajoara e fazer analogias entre os objetos arqueológicos encontrados na ilha do Marajó e ídolos arqueológicos escavados em outras regiões do Brasil.

Desta maneira, o Museu Nacional conferiu visibilidade aos cacos e objetos de cerâmica encontrados na Ilha do Marajó, institucionalizando seu simbolismo. “Provada” a suposta superioridade dos Marajoara diante dos demais povos indígenas do Brasil, os cientistas se preocuparam em estabelecer conexões entre os objetos dessa cultura e aqueles produzidos por culturas ocidentais tidas como avançadas, tais como gregos, maias, egípcios e outros, de modo a conectar a história do Brasil com a marcha da civilização ocidental.

1.4 A construção do índio marajoara “civilizado”

Em consonância com o processo de “tupifilia” dos índios brasileiros, os cientistas buscavam a origem do homem americano. Mas, esse homem originário das terras brasileiras, segundo os cientistas e aqueles envolvidos nos projetos políticos imperiais, deveriam ser evoluídos, quiçá civilizados.

Grande parte dos trabalhos de Ladislau Netto, Ferreira Penna e Charles Frederick Hartt esteve relacionado com a construção da ideia de uma civilização Marajoara. A busca por uma origem civilizada para o país fez com que os cientistas empreendessem o “retorno ao ponto de partida”, “onde tudo começou”, ao “mito de origem”.

Como demonstrou Funari (2003), a busca pelo mais primitivo, fóssil mais antigo ou a origem mais remota de determinados grupos indígenas, sempre foi do interesse da arqueologia, pois sempre esteve associada ao poder da disciplina. Quem encontrasse o objeto mais antigo ou o mais remoto, teria seu nome associado a esse feito, ao mesmo tempo em que agregava valor ao local da descoberta. Com relação aos estudos empreendidos no século XIX, o valor agregado aos objetos encontrados na ilha do Marajó serviu bem a esse fim. Os objetos não eram antigos como muitos encontrados mundo a fora em expedições arqueológicas, mas segundo os cientistas, foram feitos com maestria e sensibilidade.

Sobre a questão do poder da arqueologia, a ciência sempre esteve voltada para as questões políticas e foi utilizada para satisfazer as necessidades político-ideológicas de grupos dominantes (FUNARI, 2003).

Segundo Porto Alegre (2000),

[c]omo os processos de construção de identidade nunca são desinteressados, esse movimento acaba por assumir uma forte conotação política, onde o interesse pelo conhecimento do índio e do “povo” encontra um (...) projeto das classes dominantes e do Estado (...) projeto esse que se oculta sob o manto da incorporação desses elementos à sociedade nacional (p. 64).

No caso do Brasil imperial, mais especificamente partindo dos estudos vinculados à revista *Archivos do Museu Nacional* e das políticas empreendidas na capital do Império, os objetos oriundos da ilha do Marajó serviram a essa finalidade.

Segundo Langer (2001), os “(...) restos líticos, cerâmicos, e (...) fragmentos humanos ósseos receberam uma especial identificação como pressupostos ideológicos mantidos pela elite erudita” (p. 96). Nesse sentido, os achados em sítios arqueológicos recebiam especial atenção de acordo com as necessidades daqueles que estavam no poder.

O uso da arqueologia para as políticas empreendidas no Império ficou conhecido como arqueologia nobiliárquica (FERREIRA, 2010). Como o próprio nome revela, a política de nobiliarquia diz respeito à concessão de títulos de nobreza a certas pessoas com o intuito de estabelecer relação de vassalagem entre a pessoa que recebe o título e o monarca que o concede. Isso foi feito com os objetos dos índios da ilha do Marajó.

Os naturalistas atribuíram vestígios de nobreza à cultura material arqueológica marajoara e construíram suas teorias a partir disso. Os envolvidos nos projetos políticos imperiais de construção da nacionalidade utilizavam esses estudos para respaldar seus ideais de um país em progresso e desenvolvimento, utilizando-os como emblemas de identidade nacional. Como os objetos eram considerados originários da civilização do mundo e de um passado civilizado, eles poderiam representar a elite, que não gostaria de ser representada por grupos que não tivessem qualquer vestígio de civilidade.

Conforme salientado por Ferreira (2002),

(...) [a] Arqueologia nobiliárquica (...) [d]everia (...) recompor aqueles pedaços empoeirados, dar-lhes voz, fazê-los falar um relato histórico de origem onde as elites do país pudessem se reconhecer. O passado do indígena, materializado em cacos, deveria modelar-se num espelho

da “raça branca”, da sociedade de Corte; deveria mostrar que os antepassados indígenas eram de outra natureza que não a das raças contemporâneas – estas “ruínas de povos” foram antes criadores, membros de uma antiga civilização que doravante seria reconstruída pela nobreza do Império, pela elite ilustrada do Brasil (p. 71).

Tais cacos, nome técnico dos achados arqueológicos, deveriam recompor uma história em que a “raça branca” ou a elite imperial do Brasil do século XIX pudesse se reconhecer. As peças deveriam ser originárias de povos mais civilizados, afinal de contas, os índios da contemporaneidade, como os Botocudos, eram considerados entrave à civilização.

Os objetos da cultura marajoara passaram por um processo de espetacularização, a fim de representar os ideais políticos da elite. Foram exaltados, teatralizados e expostos, tendo em vista que “[o] espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997, p.14). A partir do momento em que a elite imperial construiu certa imagem em torno dos objetos que acreditava melhor representar o Brasil, estes passaram a ter valor condizente com seus projetos políticos.

De acordo com as premissas de Gonçalves (2001), a nação, enquanto “coleção de indivíduos”, com a posse de seu patrimônio cultural, define sua identidade. Nesses casos, a cultura é pensada como “coisa” a ser possuída ou preservada. Se uma pessoa pode ter sua identidade pessoal definida pela posse de determinados bens, a nação também pode ser definida pela posse de bens culturais.

Mas, por que especificamente a cerâmica como representante do universo da cultural material desses índios? A arqueologia brasileira chegou a ser desacreditada no período de consolidação de seus estudos no século XIX, pois os pesquisadores não encontravam ruínas de civilizações que tanto almejavam: esfinges vikings, inscrições fenícias, cidades perdidas ou estátuas amazônicas. Os brasileiros não tiveram o mesmo êxito que seus vizinhos latinos, pois no Brasil os cientistas não encontraram monumentos, tradições e escritos de povos considerados adiantados, como em outros lugares da América Latina (LANGER, 2001).

Batista Lacerda, diretor do Museu Botânico do Amazonas, afirmou que Ladislau Netto:

(...) chegou a sonhar com a vinda dos Fenícios à América e obcecado por esta ideia, que lhe saltou à mente como uma fagulha nas suas leituras sobre o período pré-colombiano da América, (...) atirou-se

com sofreguidão a colher todos os indícios que pudessem sufragar essa hipótese (...) (BITTENCOURT, 2001, p. 58).

Para Bittencourt (2001), o empenho de Ladislau Netto acabou lhe rendendo aborrecimentos, visto que arrolou testemunhos falsos, sem a devida comprovação, fazendo-o divulgar teorias de maneira apressada, envolvendo o Museu Nacional num sério equívoco.

O equívoco atribuído a Ladislau Netto esteve em conformidade com a ciência que desenvolvia no momento, a arqueologia nobiliárquica. Posto que a arqueologia nobiliárquica buscava vestígios de civilização, nada mais condizente do que produzir teorias sobre a origem do homem americano a partir de modelos culturais de outros lugares do mundo, considerados mais “civilizados” do que o Brasil. O fato é que os pesquisadores do Museu Nacional buscavam “antiguidades respeitáveis”, conforme salientou Bittencourt (2001).

Se no Brasil não foi possível encontrar grandiosas ruínas, como as ruínas romanas, aqueles objetos mais comumente encontrados nos sítios arqueológicos pela nascente arqueologia, os objetos de cerâmica marajoaras, que eram encontrados em grandes quantidades, serviram ao escopo dos objetivos nobiliárquicos imperiais.

Em relatório escrito para o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, em 1882, Ladislau Netto afirmou que “(...) se nenhuma outra tribo atingiu tal notável adiantamento em termos tecnológicos, não poderia ser outra etnia a escolhida dentre as do Brasil” (*apud* BITTENCOURT, 2001, p. 59) que não fosse a dos índios Marajoara, entrando no rol das “antiguidades respeitáveis” do Brasil do século XIX.

O jornal *Diário de Belém* publicou texto apresentando a predileção dos estudos de objetos feitos de argila ao divulgar uma nota sobre a exposição desse tipo de material em Portugal. Segundo o redator do jornal, a arte cerâmica é:

(...) [m]uitíssimo curiosa, porque revela bem que de todos os objetos criados pela indústria ou pelo gênio humano, são os da arte cerâmica, os que mais intimamente têm acompanhado o homem nas várias fases da civilização e aqueles que têm mais atrativos para se estudarem.” (EUROPA. PORTUGAL..., 1882, p.3).

O texto do jornal traz à tona o que foi discutido anteriormente a respeito da importância que os pesquisadores deram às classificações dos povos que produziam ou não objetos de barro, dispondo em grau elevado os produtores de objetos de cerâmica e inferiorizando os não produtores, como os Botocudos. Para eles, a produção de peças de

barro era indicador de civilização, dado a noção de que a cerâmica “tem acompanhado o homem nas várias fases da civilização”.

A cerâmica marajoara teve lugar tão destacado nas pesquisas empreendidas pelos cientistas do Museu Nacional no oitocentos que Ladislau Netto (1885) chegou a nomear seus produtores como estando entre os mais perfeitos de todo continente americano:

[c]reio, portanto, que sobeja razão me envalesce no que tenho dito a respeito da superioridade intelectual dos mound-builders de Marajó, inquestionavelmente colocados entre os mais perfeitos ceramistas americanos. A colônia que ali se fixou conservava parte das tradições que trouxera das longínquas terras (...), e se de semelhantes tradições não nos deixou mais do que pálidos e indecifráveis reflexos (...) [A] arte cerâmica, na ausência de outros documentos, é o padrão e o termo comparativo mais eficaz de que se pode dispor para o estudo do nível intelectual da quase totalidade dos povos pré-históricos ou selvagens (NETTO, 1885, p. 419).

Ladislau Netto (1885) ratifica que a arte cerâmica, na ausência de outras fontes e/ou documentos, foi a que se mostrou mais eficaz a fim de provar tais influências externas e o elevado nível intelectual que os índios da ilha do Marajó atingiram até a extinção desse povo, de acordo com as ideias publicadas no *Diário de Belém* (1882).

Levasseur²⁵ também não conteve sua admiração ao descrever os objetos marajoaras que eram estudados pelos cientistas do Museu Nacional:

é nas colinas artificiais de Pacoval e Camutins (...) que se recolheram (...) as mais belas curiosidades arqueológicas do Brasil. (...). Esses objetos diferem de todos os que se encontram nas outras partes do Brasil, e indicam que um povo de uma civilização muito avançada e com um sentimento artístico bastante desenvolvido habitou essa região antes da sua descoberta pelos europeus.” (LEVASSEUR, 2001, pp.43-45).

Além de afirmar que os objetos diferiam de tudo que foi produzido por outros grupos indígenas brasileiros, o autor considerava esse povo civilizado e com sentimentos artísticos desenvolvidos. Destarte, os índios do Marajó passaram a ser “inquestionavelmente colocados entre os mais perfeitos ceramistas americanos” (NETTO, 1885).

Segundo Langer (2001), o governo imperial determinou a proibição da retirada de objetos arqueológicos do Marajó, fato que gerou protesto dos cientistas, pois essa

²⁵Pierre Émile Levasseur, francês nascido em 1828, foi historiador, economista, estatístico e geógrafo. Administrou o Collège de France.

determinação dificultava o estudo e produção das teorias sobre a origem do homem americano.

O que chama atenção é que, na mesma época, os sambaquis do litoral brasileiro eram destruídos indiscriminadamente para a obtenção de cal, sem nenhum protesto por parte dos intelectuais (LANGER, 2001). Os cientistas não deram muita atenção à destruição dos sambaquis, pois estavam mais interessados nos vestígios cerâmicos amazônicos, tendo em vista a fama das peças da ilha por sua beleza e a preocupação em produzir seu trabalhos utilizando a arqueologia nobiliárquica.

Em relatório escrito em 1872 por Antônio Gonçalves Tocantins e publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), em 1876, consta que Tocantins pretendia esclarecer qual povo teria habitado determinado sítio arqueológico na ilha do Marajó e que, durante a descrição das cerâmicas encontradas, percebeu que as mesmas deixaram os eruditos perplexos pelos traços de um grande “adiantamento moral”. Segundo Tocantins (1876), um dos objetos descritos para a revista do IHGB era tão belo que, “(...) [e]ste devia na tribo ser um vaso de luxo” (p. 52).

Para Antônio Gonçalves Tocantins, assim como para outros eruditos que analisaram os achados arqueológicos, esses índios eram mais adiantados que os demais. Dizia o autor que “[n]aquela ilha quer-me parecer que (...) por longos anos [o índio marajoara foi pertencente] à tribo mais industriosa quantas povoaram a princípio o Brasil” (TOCANTINS, 1876, p. 60). Depois de suas observações e descrições dos objetos marajoaras, fez questão de diferenciá-los de todos os outros produzidos por povos da região, atribuindo-lhe o significado de luxo, conforme visto na descrição acima.

De onde seria esse povo ou qual influência teve para produzir objetos com elevado labor técnico? Para responder essa pergunta os pesquisadores fizeram uso de raciocínios analógicos. Mas, é importante salientar que a exaltação desses índios esteve em consenso com um tipo de classificação desses grupos mediante a ideia de seleção natural. Esses indígenas foram dispostos como aqueles que percorreram determinado grau na escala da evolução humana e assim passaram a ter respaldo com relação à outros povos que não atingiram o que eles teriam alcançado por meio de sua produção artesanal.

Na verdade, mais do que resultado de uma seleção natural, a ideia de superioridade da cultura marajoara foi desdobramento de uma seleção política,

atendendo aos projetos do governo imperial brasileiro. Veremos como se deu esse processo.

Capítulo 2. O lugar do índio Marajoara na ciência do oitocentos

2.1. Evolução marajoara

As teorias científicas do século XIX estavam pautadas no ideário evolucionista, que vinha sendo gestado desde o século XVIII e que tem como ponto de inflexão a publicação da obra de Charles Darwin, *A origem das espécies*, em 1859.

O evolucionismo darwinista não ensejou apenas o paradigma do saber biológico moderno, mas trouxe concepções do ser humano e do mundo cujo impacto nos atinge até os dias atuais (GUALTIERI, 2008). Vez ou outra temos notícias de povos indígenas que são desterrados, porque alguns não indígenas acreditam que os índios são empecilhos a um suposto desenvolvimento nacional, porquanto são considerados “atrasados” ou necessitados de tutela pois, *a priori*, não conseguiriam dar conta de suas próprias vidas, mesmo que essa tutela, no sentido de proteção, amparo e auxílio fique apenas no papel.

Parte dos intelectuais brasileiros desse período do século XIX, apoiada em uma literatura sobre raça, degenerescência e evolução, concluía que os povos indígenas, tidos como selvagens, “não tinham mesmo jeito” (MONTEIRO, 2001, p. 115). Por isso, caso fossem poupados nas chacinas e nas epidemias que dizimavam as populações indígenas na época, fatalmente iriam sucumbir à irreprimível marcha da civilização.

De acordo com Porto Alegre (2000),

(...) o evolucionismo que [impregnou] as ideologias sobre o índio no século [XIX], [deixou] raízes de longa data em nossa memória social, que tanto remetem para a busca de um passado “original” como para questões atuais sobre o lugar da identidade étnica na cultura brasileira. Trazer a imagem e a arte para esse debate, significa, no limite, buscar novos caminhos para a reconstituição de antigos dilemas do “discurso do confronto”. Significa também indagar sobre duas linguagens, que recolocam em discussão (...) as fronteiras do conhecimento e as articulações entre estética e ciência (p. 60).

Todas essas problemáticas são heranças desse período histórico, que entendia o índio como inferior e menos capaz que o branco e esses ideários formulados nos séculos XVIII e XIX ainda permanecem vivos na memória social (PORTO ALEGRE, 2000). O que pretendo é mostrar como as pesquisas vinculadas à revista *Archivos do Museu Nacional*, que produziram teorias sobre o índios Marajoara, serviram aos projetos imperiais para a construção da alentada identidade nacional.

Tais convicções, pautadas no ideário evolucionista do século XIX, conferiam aos seus adeptos postura otimista quanto às possibilidades de o Brasil se tornar um país desenvolvido e superar o suposto atraso econômico, social e político. Para que isso se concretizasse, era preciso apenas seguir os exemplos dos países europeus (GUALTIERI, 2008).

Conforme registra a historiografia, o evolucionismo científico brasileiro do século XIX não foi linear e tampouco homogêneo, sendo mesclado com outros evolucionismos como o haeckeliano e o spenceriano, juntamente com ideias oriundas do positivismo e materialismo, que ganharam expressão em torno de 1870²⁶ (GUALTIERI, 2008).

Mesmo em meio à concorrência de uma variedade de teorias evolucionistas, Darwin alcançou notoriedade entre aqueles que estiveram de acordo com essa forma de pensar, servindo como uma das principais bases de sustentação teórica para práticas de cunho bastante conservador que, a partir dos pressupostos da noção de seleção natural, justificava o domínio ocidental, atribuindo-lhe mais eficácia, força e adaptabilidade (DARWIN, 1859).

Segundo Schwarcz (1993):

[e]ra a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades. Teorias como o evolucionismo social, o positivismo, o naturalismo e o social-darwinismo, ‘um cinemathographo de ismos’ (...), começam a se difundir a partir dos anos 70, tendo como horizonte de referência o debate sobre os fundamentos de uma cultura nacional em oposição aos legados metropolitanos e à origem colonial (p. 28).

Todo esse ideário progressista é frequente na documentação referente aos objetos marajoaras escrita pelos cientistas e publicada no *Archivos do Museu Nacional*. Conforme relata Ladislau Netto (1885)²⁷ sobre uma coleção de objetos marajoara que descreveu:

(...) dos diferentes tipos de cabeça dos marajoenses primitivos, há verdadeiros símios que talvez a mais justos títulos se deveriam aqui achar. A razão que me induziu a colocá-los naquela secção baseia-se

²⁶ De acordo com Henrique (2003), Charles Darwin passou a ser o principal nome quando se discute evolução das espécies no século XIX, mas na segunda metade do século XIX outros nomes dividiam e disputavam espaço com Darwin, tais como: Nadillac, Charles Lyell, Georges Cuvier, Clemente Royer e Quatrefages. Conferir: HENRIQUE (2003).

²⁷ Ladislau Netto escreveu um tratado sobre a teoria da evolução a partir de pesquisas efetuadas em sítios arqueológicos no Brasil e na Argentina, que foi publicado em francês. Para ler na íntegra: *Aperçu la theorie de l'evolution* (1883).

na convencionalidade em que, ao meu supor, costumavam os mounds-builders de Marajó, representar os seus próprios conterrâneos, dando-lhes, com os caracteres físicos, as afinidades ou analogias homonímicas, pelas quais se prendiam aqueles a certos animais e em particular aos símios que eles supunham seus iguais, senão seus superiores em inteligência (p. 378)

Ladislau Netto dispõe os índios Marajoara em pé de igualdade com os símios ou mesmo os considera inferiores a estes últimos a partir de sua interpretação da posição desse índios na escala de evolução humana. Segundo o cientista, os construtores dos montes, os índios, se supunham iguais aos símios. Tendo em vista que se tratava de uma suposição do autor a partir de sua visão de mundo sobre os indígenas, subscreve-se que ele faz essa associação acreditando na suposição, haja vista que era impossível ter acesso ao pensamento dos Marajoara.

De acordo com Carneiro da Cunha (1992), o cientificismo do século XIX esteve bastante preocupado em trazer à tona a questão da humanidade indígena com a finalidade de demarcar o lugar dos humanos entre os antropoides. Essa demarcação entre humanidade e animalidade esteve mais de acordo com critérios filosóficos do que biológicos. Segundo a autora, por questão de orgulho nacional, a humanidade indígena era afirmada. Não à toa, a cerâmica de índios foi escolhida como emblema dessa nacionalidade, mas a ideia de bestialidade, fereza e animalidade de forma geral, continuou presente nos estudos científicos.

Como condição oposta à da humanidade, a animalidade transmite uma noção da qualidade de vida no estado da natureza, onde se encontram seres em estado cru, cuja conduta é instigada pela brutalidade no lugar de uma racionalidade, sem contar que a vinculação a essa suposta animalidade faz com que esses seres fiquem livres dos constrangimentos da moral e da regulação dos costumes (INGNOLD, 1995). Segundo Carneiro da Cunha (1992), essa foi uma discussão de fundo filosófico, cujo pensamento está difundido no pensamento ocidental e ainda hoje dá o tom de boa parte do debate científico em torno do mundo animal e do comportamento humano.

Charles Frederick Hartt corroborava essas premissas desde que passou a analisar a cerâmica dos índios Marajoara, projetando, aliás, tais convicções para fora do Brasil. Depois de pesquisas financiadas no Brasil para as chamadas “Expedições Morgan”, realizadas em 1870, Hartt produziu o artigo *The Ancient Pottery of Marajo, Brazil* (1871), produto das análises empreendidas de peças coletadas por Barnard, seu

assistente de pesquisa, na ilha do Marajó. Acredita-se que esse artigo foi um dos primeiros a divulgar a cerâmica marajoara internacionalmente (KERN, 2011). A capa da revista dessa publicação é a que segue:



A revista *The American Naturalist* surgiu em 1867. Ainda em voga, sua edição é feita pela Universidade de Chicago. Suas publicações sempre estiveram voltadas para as investigações referentes à ecologia, biologia evolutiva e população. Desde o século XIX a revista esteve preocupada com as investigações de cunho naturalista, mesmo envolvendo questões relativas à cultura humana, como os estudos sobre os objetos produzidos pelos índios Marajoara, inseridos nos debates acerca de uma *América naturalista*.

De longa data se associa à América a ideia de uma natureza selvagem, em que seus povos vivem em profunda harmonia com o meio ambiente, como se vivessem em verdadeira simbiose homem e natureza (CARVALHO, 2009). Por conta disso, os índios também seriam considerados selvagens por estarem no mesmo plano dessa natureza. Toda essa forma de pensar ainda faz parte do imaginário sobre a América²⁸. São as várias naturezas da natureza, segundo Carvalho (2009). No caso do índio Marajoara, eles estariam enlaçados à selvageria, segundo o pensamento da época.

²⁸ Segundo José Murilo de Carvalho (1998), em pesquisa realizada sobre a temática, a natureza do Brasil foi um dos aspectos mais citados como referência de identificação com o país. Os entrevistados responderam que se identificam com o Brasil por causa da natureza, da paisagem, das florestas, da Amazônia, da flora, da fauna e assim sucessivamente. Como se o Brasil fosse traduzido a partir dos aspectos “exuberantes” naturais. Conferir: CARVALHO (1998).

O título do artigo também chama atenção, pois o termo *ancient* remete o leitor para a antiguidade dos povos que produziram as peças analisadas, antes mesmo da sua leitura. Isso mostra a preocupação em buscar as origens do homem americano e expô-las fora do Brasil. As imagens que se encontram no início do trabalho em sua capa apresentam a importância de buscar essa origem a partir dos estudos da cultura material empreendidos pelos estudos arqueológicos.

Além da abordagem naturalista é importante atentar para a divulgação dos estudos sobre a cerâmica do Marajó em revista de cunho internacional e de renome. Desde seu surgimento, em 1867, o periódico mantém posição de destaque como um dos mais renomados do mundo nas áreas de ecologia, população, evolução e integração biológica²⁹. Grandes nomes do mundo acadêmico escreveram nessa revista no século XIX, tais como: James Orton e Edward S. Morse³⁰. Esses dados indicam que os estudos sobre os povos indígenas do Marajó foram divulgados em revista importante para o mundo acadêmico da época.

Segundo Magalhães (2007)³¹, a divulgação dessa pesquisa desencadeou idas frequentes à ilha do Marajó, que passou a ser saqueada por leigos, aventureiros, comerciantes e pesquisadores de várias partes do mundo. Consta que ao ser notificado desses acontecimentos o imperador D. Pedro II determinou a interdição da ilha aos estrangeiros, afirmando que novas pesquisas só poderiam ser feitas com autorização do governo imperial (MAGALHÃES, 2007). De todo modo, essa atitude não resolveu o problema da retirada de objetos dos sítios arqueológicos, pois até os dias atuais é comum ver-se notícias sobre saque e depredação³².

²⁹ Ver: <http://www.press.uchicago.edu/ucp/journals/journal/an.html>. Acessado em 20/12/2013.

³⁰ James Orton nasceu em 1830. Foi colaborador de importantes revistas científicas como a *Scientific American*. Também esteve na Amazônia com o objetivo de fazer pesquisas. Orton descobriu os primeiros fósseis encontrados no vale do Amazonas e artefatos arqueológicos ao longo de suas pesquisas, que foram exibidos em várias instituições nos EUA, como a Academia de Ciências Naturais, o Museu Americano de História Natural, a Sociedade de História Natural, o Museu de Zoologia Comparada de Harvard, o Museu Nacional dos EUA, o Museu de História Natural Smithsonian e o Museu de História Natural em Vassar. Edward Morse nasceu em 1838 e foi importante zoólogo e orientalista estadunidense. Trabalhou na universidade de Tóquio, no Japão. Conferir <http://vcencyclopedia.vassar.edu/faculty/prominent-faculty/james-h-orton.html>. Acessado em 27/12/2012. Todos os artigos publicados na *The American Naturalist* desde o século XIX até os dias atuais podem ser acessados em: <http://www.jstor.org/action/showPublication?journalCode=amernatu>. Acessado em 05/06/2013.

³¹ Conferir *A cultura marajoara* em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/737106>. Artigo acessado em: 27/12/2012.

³² Algumas notícias sobre saque em sítios arqueológicos: <http://www.comciencia.br/reportagens/arqueologia/arq03.shtml>, <http://www.marajoara.com/patrimonio.html> ou noticias.ambientebrasil.com.br/?p=14411&upm_export=doc. Acessados em 05/06/2013.

O artigo que instigou a procura da ilha do Marajó por pessoas de várias partes do mundo tinha cunho evolucionista. Não à toa foi publicado numa revista com esse enfoque. O pesquisador se diferenciou dos outros cientistas brasileiros na medida em que esteve mais preocupado com a formulação de teorias e não somente com descrições e classificações da cultura material, constante nos documentos analisados na revista *Archivos do Museu Nacional*.

Tendo como ponto de partida sua preocupação com a evolução da ornamentação da cerâmica marajoara, o pesquisador escreveu três artigos, entre 1873 e 1875, a saber, *Beggings of art, or evolution in ornament*,³³ resultado de uma conferência apresentada em Albany, em 1873; *A origem da arte e a evolução do ornamento*, resultado de outra conferência proferida na Escola da Glória, Rio de Janeiro, em 1875 e publicado postumamente em *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas*, de 1885, na revista *Archivos do Museu Nacional*; e *Evolution in ornament*, publicado no periódico *Science Monthly*, em 1875, versão revisada da conferência de 1873, em Albany (KERN, 2010).

Segundo o cientista,

[a] evolução da arte decorativa é devida, em primeiro lugar, a tentativa contínua de dar mais prazer à vista e, em segundo lugar, pela sobrevivência do mais belo (...). É uma espécie de Darwinismo (HARTT, 1885, p.111).

Charles Frederick Hartt também fez sua interpretação dos objetos marajoaras pelo prisma progressista, traduzindo sua ideia de evolução desses indígenas a partir do estudo dos traços que ornamentavam as peças analisadas, afirmando que “[u]m ornato adaptado aos olhos é realmente belo e conserva-se, ao passo que as formas mal feitas e mal adaptadas morrem.” (HARTT, 1885, p.11). Segundo Hartt, de uma forma ou de outra, aqueles desenhos que não fossem belos e não trouxessem qualquer tipo de sensação de prazer aos olhos dos observadores não sobreviveriam, sendo necessariamente eliminados pelo crivo da “seleção natural”.

Segundo o pesquisador canadense, essa sensação de bem estar ao ver um ornato que ele considerava belo,

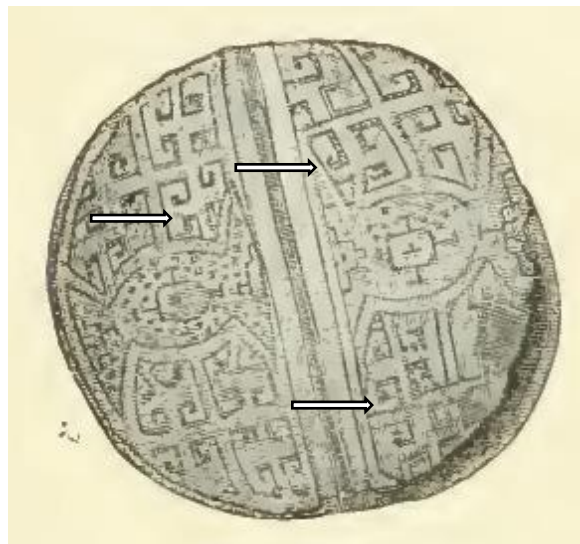
(...) auxilia muito neste estudo. Tenho mostrado que a linha reta é um elemento primário da arte decorativa e o mais simples; por

³³ HARTT, Charles Frederick. “Beginning of art or evolution in ornament” IN *Proceedings of the University convocation, held at Albany*. Albany, NY: University of the State of New York, 1873, pp. 143-152.

consequente, é bem conhecido que os primeiros ensaios decorativos de um povo deviam consistir de linhas retas (HARTT, 1885, p. 101).

O ornato adaptado era mais belo e aqueles mal acabados eram extintos pela seleção “natural”, próprio da ideia de conservação que “exterminava” os “inferiores” e “preservava” aqueles que fossem “bons”. Para justificar o uso das linhas retas, no trabalho *Origem da arte ou a evolução da ornamentação* (1885), Charles Frederick Hartt refere com admiração o uso que ainda se fazia das “gregas” nas ornamentações contemporâneas.

As gregas são desenhos que eram feitos nos objetos arqueológicos com formatos de retas que, curvadas de variadas formas, conformavam múltiplos desenhos, conforme indica a imagem que segue

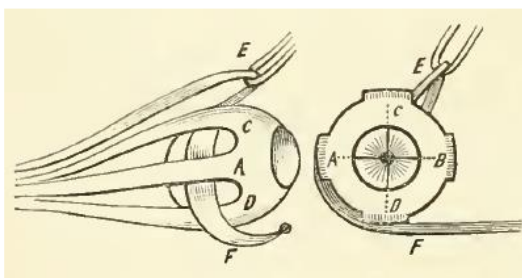


Segundo Hartt, esse símbolo chamado grega, considerado primitivo, dava base às outras ornamentações da cultura material marajoara, consideradas mais evoluídas. A partir do estudo sobre esse símbolo, ele assegurou que, pela primeira vez, apresentava uma teoria racional da origem e evolução da arte decorativa:

[p]ela primeira vez na história da arte, vou apresentar uma teoria racional da origem e evolução da arte decorativa e mostrar o que é a função do ornato. Nesta conferência não me é possível dar mais do que um ligeiro esboço dos meus estudos (...) (HARTT, 1885, p.98).

Mesmo asseverando que pela primeira vez na História da Arte ele produzia uma teoria racional da origem e evolução acerca da ornamentação dos objetos indígenas marajoaras, afirmou que era apenas um esboço de suas investigações, mas que

aprofundaria em outra obra sobre Arqueologia Brasileira, em que publicaria um estudo mais completo da teoria que produzia naquele momento (HARTT, 1885).



O cientista enceta sua teoria com uma ideia de movimentos físicos, os dos olhos, que para ele era imprescindível para entender o gosto por determinados desenhos indígenas. Para apresentar essa ideia, ele usou um gráfico com imagens da vista

humana, conforme se pode ver na imagem seguinte:

A partir desse gráfico, Charles Frederick Hartt divulgou a teoria da mecânica dos músculos dos olhos para explicar o modo de funcionamento da retina, procurando uma justificativa física que explicasse a apreciação ou gosto por linhas retas ou curvas.

A passagem a seguir, mesmo extensa, é importante de ser registrada na íntegra, com a finalidade de elucidar como o cientista construiu sua teoria da evolução do ornamento e como avaliou o grau de evolução dos índios Marajoara:

[a] linha reta é um elemento da arte estética, porque primeiramente para observá-la é preciso usar com perfeita regularidade dois músculos do olho. O prazer que sentimos pelo efeito regular produzido por este movimento é análogo ao que experimentamos quando passamos a mão sobre uma superfície lisa ou ao que é produzido sobre o ouvido por um som musical. Uma linha reta não tem uma beleza inerente, é bela porque em primeiro lugar necessita, para sua observação, de movimentos perfeitamente regulares. Podemos facilmente observar somente as linhas perpendiculares e horizontais, porque suas imagens caem entre os pares de músculos necessitando para a ação, apenas de um par de cada vez. Quando a (...) linha é inclinada, é difícil de examiná-la, visto ser preciso empregar dois músculos adjacentes e pertencentes a dois pares. A tendência então é de volver a cabeça para que a imagem possa corresponder ao eixo de um outro par. Para examinar uma curva circular usamos de uma vez dois músculos adjacentes, dos quais um contrai mais rapidamente do que o outro. Este movimento é mais difícil do que na observação da linha reta, mas é capaz de causar mais prazer, porque o efeito da linha reta é monótono e cansa logo, enquanto que o do círculo é mais variado, devido a diferença da rapidez da contração dos músculos. A espiral é ainda mais difícil de examinar (HARTT, 1885, p. 99).

Segundo Hartt, as linhas retas, referente às gregas, poderiam ser consideradas como arte e aplicadas ao estudo da estética, pois para observá-las, seria preciso usar com perfeita regularidade os músculos da vista, o que indicava o grau de superioridade do desenho. Segundo esse pensamento, era prazeroso observar ornamentação com tal

regularidade, chegando a compará-la com o prazer oriundo da sensação de percorrer a mão em alguma superfície lisa, em um lugar plano, sem irregularidades. Hartt considerava que linhas retas não possuíam beleza em si, mas se tornavam belas porque tinham certa regularidade no momento em que eram olhadas, observadas.

Segundo Hartt, o prazer proporcionado ao ser humano ao olhar linhas retas e linhas curvas têm relação com a evolução desses desenhos. Para ele, mesmo que as retas dessem prazer por serem regulares, a observação de traçados curvos era mais prazerosa, por isso, esses traçados eram mais complexos. Isso se dava pelo fato de ser necessário a utilização de dois músculos adjacentes dos olhos, que obrigava o observador a dar voltas na cabeça para perceber a sinuosidade das curvas. Por conta disso, era mais prazeroso à vista humana olhar os riscos curvos do que os retos, pois as linhas retas eram consideradas monótonas.

Segundo o autor, a imagem ao lado apresenta algumas curvas e pode ser considerada, a partir de seus critérios de análise, adiantada.



Para Hartt, outros ornamentos seriam fruto de complexidade maior pois quanto mais curvados fossem os traçados, mais elaborados se apresentavam, dando mais prazer aos olhos, como na imagem à esquerda, que evidencia sinuosidades mais complexas

Finalizando, de simples retas, as gregas mais curvadas e complexas seriam iguais às da imagem a seguir:



Para o naturalista canadense, esse formato de grega representado na última imagem seria resultado da evolução mais completa do que ele considerava como um belo ornato. Elas eram encontradas nas louças dos índios Marajoara, indicando o estágio evolutivo desse povo³⁴.

³⁴ O uso da grega na ornamentação indígena não foi exclusividade dos índios Marajoara. O Príncipe Adalberto da Prússia fez a seguinte observação acerca de um vaso indígena encontrado entre índios do

De acordo com a teoria de Hartt, havia uma composição de ornamentos em evolução e ornamentos evoluídos nos objetos de barro dos índios Marajoara, a saber, desenhos retos e curvos. Seria um misto de “incivilidade” e “civilidade” produtiva indígena. Para ele, a evolução “natural” dos índios, a partir da análise dos desenhos, se dava do simples ao complexo, dos traçados retos, que não exigiam muito esforço de análise do observador, aos traçados curvos, que devido sua complexidade movia os músculos dos olhos do observador, pois suas linhas espiraladas tornavam a ornamentação enredosa, intrincada. Por essa razão, de acordo com suas conclusões, os índios teriam passado por um estágio humano de inferioridade e com o passar da evolução, sua cultura foi se aperfeiçoando.

Ainda segundo Hartt (1885),

[a] apreciação do efeito estético (...) vem de educação e o que se chama o senso estético é devido a cultura não somente do indivíduo, mas também, de algum modo, da nação. O menino (...) aprende lentamente a arte e suas linhas tornam-se cada vez mais sutis e belas com a cultura. (...) Há uma lei na arte decorativa que uma curva deve se originar duma outra, ou duma linha reta tangencialmente, e a razão é clara, porque movimentos que necessitam a passagem de repente do uso de uns músculos para o uso de outros diferentes, são difíceis e desagradáveis, enquanto movimentos tangenciais de uns aos outros são agradáveis (p.100).

Mesmo diante da formulação de uma teoria com justificativa física para a diferença da apreciação do belo, Hartt afirma que o que se entendia por “apreciação do efeito estético” vinha da educação. Para ele, um menino aprendia lentamente a complexidade do que os não indígenas adultos entendiam de arte por meio da educação, mesmo que tenha justificado adiante que os próprios músculos dos olhos progridem com a evolução, associando automaticamente os povos indígenas às crianças, à infância, que só aprenderiam a complexidade das formas com o aprendizado, a evolução e com o progresso dos sentidos, como mostra a passagem a seguir:

[h]á uma grande dificuldade no estudo da filosofia da arte decorativa que já estamos mais ou menos educados e é muito difícil imaginarmos no estado do selvagem sem educação. (...) Selvagens e pessoas de pouca educação musical querem ouvir muitas vezes a mesma melodia, mas ao músico bastam as primeiras notas duma ária para despertar nele todo o efeito da composição. (...) Em toda esta discussão

Xingu: “esse vaso, exatamente, tinto de amarelo pardacento pelo óleo, distinguia-se de todos os seus semelhantes por ter uma “grega” gravada em volta - e quem poderia esperar encontrar arabescos gregos entre os selvagens!” (ADALBERTO, 2002, p. 302). Essa passagem assegura mais um exemplo de admiração com relação a essa forma de ornamentação.

devíamos imaginar-nos artistas primitivos, desconhecendo a arte superior e procurando modificar lentamente as formas decorativas, afim de que possam dar mais prazer aos nossos olhos (HARTT, 1885, p.100).

Orville Derby³⁵, outro naturalista estadunidense, em *The artificial mounds of the Island of Marajó* (1879) compartilhou das premissas de Hartt quando afirmou que,

[a]gora, a cerâmica do Marajó vem para completar a série, mostrando que esse traço, originado de linhas retas, que é selvagem, e como uma criança, usa em suas primeiras tentativas de ornamentação (p. 228 [tradução minha.]).

Orville Derby também fez analogia entre os povos indígenas e as crianças que, segundo sua visão evolucionista, precisavam aprender regras culturais com o objetivo de alcançar o estágio civilizatório. Desse modo, evidenciava a lógica etnocêntrica e progressista sobre o que se entende por arte e estética dos povos indígenas ou do que se pretendia preconizar acerca dessa lógica.

De acordo com Price (2000),

(...) o bom gosto confirma a “verdade eterna” de que corpo e alma são uma coisa só, que sensibilidade física e comportamento moral formam um todo coerente. Em outras palavras, se me permitem interpretar a essência da passagem, a ordem estética sobre a qual repousa nossa Cultura [cultura dos não indígenas] é sólida, legítima e está em harmonia com os ideais de uma Ordem Social e Política moral (p. 31).

A noção de “bom gosto” ocidental, segundo Price (2000), apresenta-se como “verdade eterna”, supostamente num estágio cultural avançado. Nesse sentido, tudo que fosse produzido fora desse padrão, em termos de estética, estaria situado num nível abaixo. Desse modo, os ideais estéticos ocidentais deixam de lado a diversidade cultural e afirmam a lógica ocidental como a verdadeira e única, como se os índios não fossem capazes de produzir algo belo, estando à parte da lógica da normalidade de produção artística ditada pelos padrões estéticos europeus.

³⁵ Orville Adalbert Derby nasceu em 1851, nos Estados Unidos, mas depois naturalizou-se brasileiro. Foi geólogo e geógrafo. Veio ao Brasil pela primeira vez em 1869. À época, era estudante da Universidade de Cornell e integrou a Expedição Morgan na Amazônia, entre 1870 a 1871. Organizou as coleções de mineralogia e paleontologia do Museu Nacional. Além disso, Derby dirigiu e fundou a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo (1886-1904) e o Serviço Geológico e Mineralógico do Brasil. Acerca de estudos empreendidos sobre a cerâmica marajoara, escreveu o referido trabalho “The artificial mounds of the Island of Marajó” IN *American Naturalist*, University of Chicago Press for The American Society of Naturalists, s/v, n.13, pp. 224-229, 1879 e “A Ilha do Marajó e suas antiguidades” IN *Aurora Brasileira*, Ithaca, N.Y.: Typ. Da Universidade de Cornell, n. 3, 20 dez, 1873. Conferir <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/derbyorv.htm>. Acessado em 05/06/2013.

Ainda de acordo com Price (2000):

[d]a mesma forma que se pode entender que uma árvore que cai numa floresta não faz ruído algum, exceto se houver um ouvido para registrar sua queda, num certo sentido se considera que as Américas tornaram-se parte do mundo somente depois de descobertas pela Europa. É no contexto desta lógica específica que o nosso planeta pode ser dividido conceitualmente entre “Novo Mundo” e o “Velho Mundo”. Da mesma forma, existe uma linha de raciocínio segundo a qual objetos de produção Primitiva não constituem objetos de arte até que conhecedores Ocidentais estabeleçam o seu mérito artístico (p. 102).

De acordo com a autora, foi a partir da “descoberta” do Novo Mundo e da produção de seus habitantes, antes desconhecida pelo não indígena, que os objetos marajoaras passaram pela apreciação e julgamento moral dos “verdadeiros” conhecedores da arte, colocando à mostra o quanto o olhar ocidental é discriminante, pois somente depois de “descoberta” e apropriada, a cultura material indígena passou a integrar os museus do mundo inteiro e pôde ser considerada como objeto de arte. Vale ressaltar que se acreditava na extinção dos índios e por isso era preciso preservar provas de sua existência. No caso dos índios Marajoara, eles não existiam mais, mas suas peças testemunhariam a infância da humanidade.

Conforme Carneiro da Cunha (1992), os intelectuais desse período consideravam os objetos indígenas como

fósseis, de certa forma, milagrosamente preservados nas matas e que, mantidos em puerilidade prolongada, teriam, no entanto por destino ascenderem a esse telos que é a sociedade ocidental (p. 135).

Deste modo, aqueles objetos produzidos por povos indígenas e que ficaram “escondidos” por longo tempo embaixo das terras úmidas da Amazônia ou ocultos nas matas que encobrem os vastos sítios arqueológicos da região, foram “descobertos” pelos “donos da verdade”. Considerados superiores, os objetos da cultura marajoara foram colocados entre os verdadeiramente artísticos e seus ornamentos “evoluídos” indicavam sua ascensão ao *telos* representado pela sociedade ocidental.

Por isso, em grande parte, o valor que os estudiosos atribuíam aos objetos coletados para serem salvaguardados como testemunhos era a capacidade que tinham de sinalizar os estágios primitivos da cultura indígena e confirmar o triunfo e a superioridade europeia (VELTHEM & RIBEIRO, 1992).

Segundo Hartt, a teoria da ornamentação que criou foi em parte inspirada naquilo que observava na ornamentação contemporânea, repleta de gregas:

(...) a grega, (...) [v]ê-se traçada em toda a parte (...), não somente nas molduras das paredes das casas, nas grades de ferro das janelas, na tapeçaria e nos utensílios domésticos, mas ainda empregada pelas senhoras, que não se cansam de bordá-la nos seus vestuários. É este mesmo ornato que se vê traçado na cornija destes salões. Qual é seu valor? O que é que significa, e qual é a razão porque o povo não somente da cidade do Rio de Janeiro, mas do mundo civilizado gasta tanto dinheiro no seu uso? (HARTT, 1885, p. 97).

Para o autor, o uso das gregas na contemporaneidade tinha relação com os desenhos observados nos objetos dos índios da ilha do Marajó. Poderia ser um aspecto do progresso oriundo dos primeiros povos ou “do ponto de partida” da arte, refletida na contemporaneidade, por isso era interessante estudar não somente as gregas, mas a ornamentação desses índios observada na cultura material de seu tempo:

[n]inguém sabe nem pergunta o que significa, ficamos satisfeitos unicamente porque nos lisonjeia a vista. São poucos os que compreendem a imensa importância da ornamentação na vida humana e a exigência dos olhos. (...) É desta necessidade que nasce e se desenvolve a arte. É para satisfazer a vista que gastamos tanto dinheiro na arquitetura e que cobrimos as paredes das nossas igrejas e nossos salões de adornos. Se, pois, para a ornamentação todos pagamos tão caro, se a arte decorativa é realmente necessária para a vida civilizada, se as senhoras empregam uma parte muito considerável da sua vida na prática dela, seguramente esta arte merece um estudo sério e profundo. (...) o estudo da arte antiga do Brasil, achei-me num campo novo e extremamente interessante (HARTT, 1885, p. 97).

De acordo com Hartt, ninguém sabia o significado do uso da ornamentação indígena nos objetos contemporâneos ao século XIX. As pessoas ficavam apenas satisfeitas com o prazer que esse tipo de ornamentação proporcionava à vista, até porque “[s]ão poucos os que compreendem a imensa importância da ornamentação na vida humana e a exigência dos olhos” (HARTT, 1885, p.97), como ele reivindicava para si mesmo, ao criar uma teoria que chamava atenção para o prazer da vista em observar ornamentos indígenas sinuosos.

Ainda segundo Hartt (1885),

(...) [u]ma vez porém que a arte cerâmica chegou a criar raízes, foi florescendo proporcionalmente a evolução da cultura do povo, e hoje achamo-la existente em todos os graus de desenvolvimento, desde o que produz a louça do selvagem, grosseira, sem elegância e sem ornatos, até o que fornece a custosa e bela porcelana de Sèvres. A louça das nossas mesas e a que, na forma de vasos e outros ornatos,

adorna as nossas casas, longe de ser de origem independente e moderna, descende na verdade diretamente, através de longos séculos de evolução, da louça de barro do selvagem. Não admira pois que seja tão atrativo o estudo da arte cerâmica (p. 69).

Hartt defende que a produção contemporânea descendeu da produção indígena de antigos povos e que as peças contemporâneas chegaram num estágio incomparavelmente mais evoluído do que as indígenas, sendo as contemporâneas custosas e belas. Assim, seria importante investigar os objetos arqueológicos e a origem do homem americano através da cultura material arqueológica.

A noção de civilidade marajoara circulou em jornais da época. Assim, *O Liberal do Pará* (1878) divulgou no espaço destinado às “Sciencias e Artes” artigo intitulado *Os montes artificiaes da ilha de Marajó*, de autoria de Orville Derby, destacando a beleza desses objetos, sua evolução e a importância dos índios da ilha. Segundo o autor,

[d]e todos os lugares no Brasil em que têm sido encontrados restos dos indígenas, é a ilha de Marajó, a que apresenta mais interesse ao arqueólogo. Ou porque ali fosse a raça superior (...) é certo que os habitantes de Marajó (...) avançaram mais no caminho da civilização tendo excedido na arte os de qualquer outra parte do Brasil até hoje conhecido (DERBY, 1878, p.1).

Derby ratifica as ideias expostas por Hartt sobre a suposta superioridade desses índios, em função dos ornamentos chamados de gregas, com seus traçados sinuosos e complexos. O autor faz questão de afirmar que:

(...) temos aqui uma tribo de selvagens dando os primeiros passos na arte, e ainda tão pouco avançada que se pode seguir os diferentes passos no desenvolvimento, ou para melhor dizer, na evolução da arte (DERBY, 1878, p.1).

Mesmo o artigo tendo sido escrito bem antes da publicação de Charles Frederick Hartt no *Archivos do Museu Nacional* sobre a teoria da ornamentação, Derby menciona a importância das pesquisas do canadense e de Ferreira Penna sobre a arte indígena, conjugando das mesmas ideias. É possível que ele tenha tido acesso aos estudos de ambos fora do país antes de serem publicados no *Archivos do Museu Nacional*.

Admirados com a aparição de ornamentos considerados belos na produção considerada primitiva, os cientistas passaram a se empenhar com mais afinco na busca

da sua origem e se havia, de fato, alguma influência externa. Nesse sentido, Hartt (1885), refletia:

[q]uando foi descoberta? Teve origem num só ponto da superfície da terra, e dali espalhou-se entre as nações, ou o seu uso surgiu em diferentes partes do mundo separadamente? A atenção de quem estuda o homem empenha-se com afinco nestas e noutras questões, que cumpre investigar. Encarado, porém, por outro lado, torna-se ainda mais atrativo o estudo da louça de barro, pois com a arte cerâmica tem estreitas relações a evolução dos ornatos, da pintura, da escultura e até da arquitetura. É (...) pois de interesse tanto para o historiador como para quem estuda a arte (p. 63).

Segundo Hartt, essas semelhanças nas práticas culturais sofreram influência “alumiadora” de outras culturas que percorreram longos caminhos a fim de “trazerem a luz” ao Novo Mundo, pois como povos “selvagens” poderiam ter produzido símbolos culturais tão semelhantes aos símbolos culturais produzidos no Velho Mundo? Essa influência “alumiadora” foi sendo explicada pelos cientistas a partir dos raciocínios analógicos utilizados na comparação entre o que esses indígenas produziram e a produção artesanal de outras culturas humanas consideradas mais evoluídas.

2.2. Marajoara: um grego, agora nu

Em artigo publicado em *O Liberal do Pará*, em 1878, Derby afirmava:

(...) [e]m conclusão posso dizer que hoje mesmo é raro encontrar no Amazonas provas de indústria maior do que a da acumulação dos montes, nem mais apreciação do belo do que a que é fornecida pela ornamentação da louça dos antigos habitantes de Marajó (OS MONTE..., 1878, p.2).























































O mesmo espanto pode ser percebido na afirmação de Ladislau Netto, em 1885:

(...) há afinidades numerosas entre os caracteres arqueológicos dos construtores dos mounds de Marajó e os das nações mais cultas de que se ufana haver possuído este vasto continente na sua época pré-colombiana. (...) denuncia antigos laços de parentesco (p. 262).

Segundo Ladislau Netto, a semelhança entre símbolos dos objetos encontrados na ilha do Marajó com objetos de nações consideradas civilizadas poderia ser uma prova da influência que esses índios receberam de outros povos, denunciando laços de parentesco entre ambos. Como forma de comprovar suas hipóteses, o autor produziu uma série de quadros comparando desenhos específicos entre culturas distintas. Desse



estudo, foram publicados seis quadros na revista *Arquivos do Museu Nacional*, dentre eles o seguinte:³⁶

³⁶ Durante pesquisa em jornais do Pará do século XIX encontrei uma publicação no *O Liberal do Pará* que denuncia Ladislau Netto por plágio desses quadros comparativos. De acordo com o noticiário, o português Dr. Ferraz de Macedo publicou trabalho intitulado *Éthnogenia Brasílica*. Nessa obra, o “(...) autor nega solenemente a originalidade dos trabalhos insertos do diretor do museu do Rio, Sr. Ladislau Netto, no tomo VI dos Archivos do mesmo museu que levaram o sábio Wirchow de Berlim, que ele diz ter sido enganado (...). Para provar o plágio do Sr. Ladislau Netto, que, segundo o autor, se apoderou violentamente dos estudos etnológicos do orientalista Paul l’Épine, insere o opúsculo, seis quadros de interessantes caracteres simbólicos reduzidos a três quartos de tamanho do que vem no Arquivos do Museu do Rio de Janeiro, a que o estudo se refere. (...) Foram 82 caracteres simbólicos comparados entre os de Marajó ou amazônicos, e os do México, da China, do Egito, da Índia, e que se acham gravados nos seis referidos interessantes quadros.” (REVISTA DA EUROPA... *O Liberal do Pará*, Belém, 1887, pp. 2-3). Depois desse problema, o francês Paul l’Épine, que prestava serviços ao Museu Nacional, teria sido demitido, além de acusado do roubo de algumas peças da instituição (LANGER, 2001).

Collecção do MUSEU	BRAZIL Marajó.	MEXICO	CHINA	EGYPTO	INDIA
Nº1 206. 47G					
Nº2 206. 47G					
Nº3 47G.					
Nº4 113. 11DD					
Nº5 114. 11DD					
Nº6 114. 9B					
Nº7 P					
Nº8 27C					
Nº9 114. 9B					
Nº10 114. 9B.					
Nº11 696DD					
Nº12 150. 24D					
Nº13 150. 24D					
Nº14 EL					
Nº15 EL					

CARACTERES SYMBOLICOS COMPARADOS.

O título que apresenta os seis quadros comparativos é sintomático da forma evolucionista de pensar o indígena: *Desenvolvimento intelectual da família humana muito acima da proporcionalidade adstricta à escala zoológica*. Para Ladislau Netto, tudo aquilo que estava sendo comparado em suas investigações tinha o propósito de apresentar a evolução desse povo indígena. Os paralelos foram estabelecidos entre Marajó e México, Egito, China e Índia. Ladislau Netto arrolou descrições de cada desenho com o propósito de catalogar o significado cultural da grafia estudada, a fim de demonstrar suas conexões, conforme se pode ver a seguir:

Colleção do Museu	BRAZIL Marajo	MEXICO	CHINA	EGYPTO	INDIA
Nº 1 236.475					

O desenho indígena marajoara aparece em primeiro lugar no quadro acima, seguido do que seriam seus equivalentes em outras culturas. Nesse exemplo, o ornamento escolhido foi o T, esculpido em muitos objetos e que, segundo Netto, pode ser visto em representações “da arcadas superciliares reunidas ao nariz”, como por exemplo, o da representação facial ornamentada na urna funerária que segue:



Segundo Ladislau Netto, o símbolo T seria idêntico ao T grego, que talvez fosse proporcional ao T e à cruz argolada dos egípcios, entre os quais simbolizava “onipotência, grandeza, glorificação e vida eterna” (NETTO, 1885, p. 350). Observa-se pelos paralelos estabelecidos entre o símbolo indígena e o grego e egípcio que era uma simbologia com significado importante, haja vista que dizia respeito à poder, magnificência, esplendor e infinitude.

Note-se na figura da urna funerária que a representação do T vinha grafada no rosto do índio, ou seja, esse índio tinha representado em seu rosto, um símbolo associado a valores importantes no mundo ocidental. Por isso, Ladislau Netto concluía que os Marajoara eram dignos de representar uma nação que se queria grande,

glorificada, magnífica e esplendorosa, aos moldes do índio herói do romantismo de José de Alencar ou de Ferdinand Denis.

Nem todos os desenhos observados na cerâmica marajoara foram encontrados em ornamentações do México, China, Egito e Índia, mas Ladislau Netto conseguiu compará-los com desenhos de todas essas nações. O que interessava para ele era que pudessem ter qualquer semelhança nas pinturas ou gravuras entre as nações, uma vez que:

[u]ma seleção de todos os caracteres simbólicos ou emblemáticos reproduzidos muitas vezes nos artefatos cerâmicos de Marajó, não pôde deixar de ser um repositório curiosíssimo para o estudo do desenvolvimento intelectual. (...) do povo que foi ali deixar em tão numerosos monumentos os vestígios da sua elevada e culta mentalidade (NETTO, 1885, p. 451).

Propondo comparações entre nações consideradas cultas e civilizadas e os índios Marajoara, Ladislau Netto afirmou que a cerâmica encontrada nos sítios arqueológicos seria um “repositório curiosíssimo para o estudo do desenvolvimento intelectual” dos povos em evolução, confirmando suas próprias hipóteses.

Além dos quadros, outras formas de analogia foram publicadas em *Archivos do Museu Nacional*. Ao longo dos artigos da revista é comum ver tais comparações, como a feita sobre a peça marajoara a seguir:



Com relação a esse objeto, Ladislau afirmou que:

[a] perfeição do adorno em si é o que mais aqui nos impressiona, e este adorno não tem superior nos que enfeitam os mais belos da

Etrúria e da Grécia antiga, com os quais tem muitas relações (NETTO, 1885, pp. 352-353).

Netto não especificou quais seriam as relações observadas entre o objeto Marajoara e as peças da Etrúria e da Grécia antiga. De qualquer forma, apontou semelhanças entre as produções e o quanto a beleza técnica e artística do objeto o impressionou. Em razão das várias semelhanças percebidas pelos cientistas entre grafismos marajoaras e gregos, Lúcio Menezes Ferreira formulou a expressiva noção de que “(...) o índio seria um grego, agora nu.” (FERREIRA, 2002, p. 67), frase que evidencia o tipo de associação que se fez dos índios Marajoara com o mundo ocidental. Ao analisar a frase “sou um tupi tangendo um alaúde”, proferida pelo personagem central da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Serge Gruzinski observou que “é possível ser tupi – portanto, índio do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde” (GRUZINSKI, 2001, p. 28). Da mesma forma, a afirmação de Lúcio Menezes Ferreira nos faz pensar que a construção de parentescos visuais projeta a ideia de que é possível ser Marajoara – portanto, índio do Brasil - e produzir obras de cerâmica tão valorosas quanto as que eram produzidas pelos gregos na antiguidade.

Hartt (1885) também estabeleceu muitas conexões entre os ornamentos dos objetos indígenas com peças da Grécia:

[m]uitas de tais figuras (...) [têm] [a]s linhas destes adornos (...) traçadas com uma firmeza admirável, e a este respeito estes objetos podem ser comparados muito apropriadamente com as produções dos antigos oleiros da Grécia antiga (p. 23).

A comparação com a Grécia também foi feita na literatura romântica de Gonçalves de Magalhães. Para o poeta, de tudo que faltava para o Brasil ser uma nação civilizada, restavam os habitantes do país encherem-se de orgulho, pois a natureza, o céu e as florestas em nada deviam aos céus da Grécia (SILVEIRA, 2007). Porém, nesse caso exaltava-se a natureza brasileira acima da natureza da considerada mais admirável civilização do ocidente, a grega. Muito embora o autor não se referisse aos Marajoara, nota-se a extensão do raciocínio analógico a outras esferas da nacionalidade.

De acordo com Silveira (2007) a exaltação edênica expressa na literatura romântica que enaltecia o índio brasileiro afirmava que os habitantes da América poderiam esquecer os monumentos da cultura ocidental, como a grega, visto que da

natureza que circundava o país, sairia uma nova e esplendorosa civilização. No caso da ciência, foi preciso o estabelecimento dos paralelos estéticos para demonstrar o “adiantamento moral” dos índios que habitaram a ilha do Marajó, razão pela qual a cultura marajoara passou a ser definida como “esplendorosa civilização” nas décadas subsequentes.

Ainda sobre os raciocínios analógicos feitos pelos cientistas e publicados em *Arquivos do Museu Nacional*, responsáveis pelo “abrilhantamento” futuro do índio Marajoara, algumas definições das peças arqueológicas foram produzidas a partir de conexões entre culturas distintas. De acordo com Hartt:

[t]anga, e mais acertadamente ntanga, é o nome dado a uma moeda asiática. [Mas] nas possessões portuguesas da África e da Ásia, assim como no Brasil, estendeu-se esse nome a denominação do pedaço de tecido com que os indígenas destes países ocultam suas partes pudendas. Diz-se que esta homonímia é devida ao custar outrora uma tanga o retalho de pano que designa objetos do mesmo uso, mas fabricados de penas e de tecidos vegetais (...) (HARTT, 1885, p. 21. Grifo do autor).

Hartt também relacionou um patrimônio material com outro, mas nesse caso, objetos da cultura material do índio da Amazônia com as moedas da cultura material asiática, atribuindo-lhes os mesmos nomes. Nesse caso, a comunhão foi linguística e não estética, pois atribuiu-se o nome de uma moeda a uma peça indígena.

Segundo os naturalistas viajantes, as tangas marajoaras tinham o objetivo de ocultar as partes “sem pudor” das índias. Segundo Hartt, a tanga da imagem ao lado é a figura que melhor representa essa categoria de objetos encontrados nos sítios arqueológicos, em termos de dimensão:



[a] figura é de metade do tamanho natural, que é de 0m 145 de largura e 0m 115 de comprimento, sendo a curvatura tal que o centro levanta-se quatro centímetros acima do plano dos pontos. Algumas tangas têm aparecido, tendo dimensões um tanto maiores, mas em geral são pouco mais ou menos do tamanho da representada na figura (HARTT, 1885, p. 53).

Ultrapassando a análise dos aspectos formais e técnicos, as tangas foram consideradas como joias e preciosidades, como apontado por Hartt:

[a]s tangas são os objetos mais bem feitos e ornamentados que se encontram nos montes de Marajó, quer nos refiramos a qualidade excepcional do barro e a execução mecânica da obra, quer ao bom gosto artístico e precisão técnica com que são ornamentadas (HARTT, 1885, p. 53).

Para Hartt, a qualidade desses objetos vinha associada a um conjunto de fatores: a matéria prima utilizada, a execução da peça e o gosto no momento da ornamentação dos objetos. Era belo porque fazia parte de um conjunto produtivo que, para ele, tinha valor artístico.

De acordo com Ladislau Netto (1885),

[q]ualquer que fosse, porém, a causa determinativa do uso de semelhante adorno, é certo que lhe davam o mais alto apreço e um valor estimativo de custosa joia (...). É na verdade, o que de mais delicado se exhibe na pintura da cerâmica aborígine de Marajó mostra-o esta espécie de graciosos artefatos, compendiando na sua superfície, em delicadíssimas miniaturas, todas as decorações da louça mais perfeita da Ilha (p. 435).

Ladislau Netto, com interpretação menos técnica do que a feita por Hartt, afirmava que, independentemente do uso que faziam desses objetos, eles eram estimados como joias e apreciados pelos índios. Segundo estudos arqueológicos como os de Denise Schaan (1997, 1999), a tanga era um objeto de uso ritual. Usando como parâmetro a lógica dos estudos arqueológicos mais recentes que mostram que esses objetos tinham utilidade ritual, compreende-se que os indígenas não atribuíram o valor artístico que o ocidental aplicou a essas peças, tornando-as objetos de arte e expondo-as, *a posteriori*, em exposições de arte ou etnográficas, conforme será apresentado mais adiante.

Quem passou a estimá-las depois de “descobertas” como peças valorosas e artísticas, foram os não indígenas, que as consideravam delicadas e graciosas por causa de sua produção técnica e decorativa. Isso não significa que o indígena não tenha pensado esses objetos como delicados e graciosos, mas crê-se que não da mesma forma que o não indígena os ressignificou, haja vista que viveram em tempos distintos com concepções e formas de olhar os objetos também distintas.

De acordo com Ladislau Netto, as tangas constituíam “o único objeto com que as morenas insulares procuravam velar a sua nudez” (NETTO, 1885, pp. 433-434). Essa associação entre as tangas marajoaras e o pudor, tal como valorizado na cultura cristã ocidental, pode ter servido de base para a valorização que os cientistas fizeram dessas

peças. De longa data as mulheres indígenas foram associadas a um comportamento sexual desregrado, despudorado, o que pode ter contribuído para a admiração dos pesquisadores diante de mulheres que supostamente faziam uso de tangas de barro para esconder suas partes íntimas.

Spix & Martius (1981) e José Veríssimo (1970), por exemplo, discorreram sobre a “falta” de vestimenta das mulheres indígenas. Veríssimo (1970) afirmou que

(...) faltava-lhes, por assim dizer, o sentimento delicado do pudor, como o respeito mútuo, e a família não tem base. (...). As mulheres banham-se nuas em lugares públicos (...) (p. 72).

Para Spix & Martius (1981),

[u]m olhar para o interior dessas moradas abertas, deixa ver as exuberantes formas das mulheres e raparigas, quase completamente nuas, porém no ingênuo pudor do estado natural que, comparado com a “pruderie” da nossa civilização, parece duplamente moral (p. 76).

De acordo com Veríssimo a nudez das índias dizia respeito a uma completa falta de pudor, afirmando ainda que isso se devia ao fato de a família indígena não ter base alguma. Diferentemente, Spix e Martius discorrem sobre a nudez indígena como comportamento exótico, mas nesse caso, o ato de não se vestir seria um aspecto da ingenuidade desses povos, pois mostrariam seus corpos nus de forma natural. Atribuindo moralidade ou não, os cientistas faziam leitura completamente distanciada da nudez, como algo exótico, estranho ou imoral, enquanto para os povos indígenas a nudez estava em conformidade com suas regras sociais.

Segundo Troufflard (2010) na descrição de tangas marajoaras do acervo do Museu Dr. Santos Rocha, em Portugal, as peças estavam todas descritas como “cintos de castidade”. Antônio Santos Rocha, responsável pela descrição, em 1905, provavelmente pensava que tais objetos serviam para conter os impulsos sexuais das “despudoradas” índias da Amazônia, julgamento que transfere valores cristãos do século XIX para o período em que os Marajoara viveram.

Desta maneira, o fato de serem peças que atribuíam moralidade à quem as utilizavam, pode ter contribuído para a atribuição de preciosidade aos objetos e ao fato de serem pensadas como obras de influência de culturas “civilizadas” que estiveram na Amazônia, de acordo com a teoria de contato externo de culturas imigrantes com a cultura dos índios da ilha do Marajó ou da degenerescência de culturas consideradas civilizadas que estiveram nas terras tropicais do norte brasileiro.

Para além das comparações que assinalavam certo desenvolvimento cultural dos indígenas do Marajó, os cientistas também ficavam frustrados em não ver suas expectativas estéticas nas peças, como reiteraram certas vezes no que diz respeito à falta de ornamentações que fizessem referência à flora da região amazônica:

[u]m fato curiosíssimo, sobre o qual foi atraída a atenção (...) [foi] a ausência quase completa do reino vegetal na ornamentação da cerâmica dos nossos aborígenes. (...) Que ser humano, inteligente e sensível, pôde haver algum dia, a cujo ânimo não causassem arroubos indizíveis as inúmeras belezas daquela opulenta vegetação a desabrochar numa eterna pujança em miríadas de formas, tanto mais graciosas quanto mais variáveis; a iluminar-se de louçanias tanto mais novas e surpreendentes quanto mais de perto conhecidas? (...) Não aos rudes aborígenes, de longos séculos ali residentes, mas a esses forasteiros, de espírito mais culto, é que deviam sorrir os esplendores do maravilhoso panorama. (...) Uma causa houve, certamente determinativa, para semelhante idiosincrasia, e esta causa deve achar-se na organização excepcional e no espírito daquele desconhecido povo, cujos trabalhos cerâmicos em tudo o mais nos estão dizendo que não podia pertencer semelhante gente as nações embrionárias, senão bastardas, do novo continente (NETTO, 1885, pp. 381-383).

Mesmo admirado com a tecnologia produtiva dos índios Marajoara, Ladislau Netto afirmou que os ditos selvagens ainda se encontravam na barbárie por não terem a sensibilidade de representar em sua cerâmica a natureza amazônica, como se não tivessem sido inteligentes e sensíveis o suficiente para pensar nessa possibilidade.

Como afirmou Hartt (1885):

[o] selvagem não é sensível às belezas da natureza, e por consequência não as pode delinear. (...) É unicamente o homem civilizado e de alta cultura que aprecia a beleza da natureza, e tanto mais se cultiva, tanto mais chega a sentir a influência das formas naturais (HARTT, 1885, pp. 96-97).

Para Hartt, o índio considerado selvagem, insensível à exuberância de seu lugar, não a utilizou, mesmo que tivesse sido influenciado por aqueles de “espírito mais culto”, porque “unicamente o homem civilizado e de alta cultura é que aprecia a beleza da natureza”. Para o pensamento científico vigente, os índios Marajoara possuíam apenas vestígios de civilização e não captaram toda a sensibilidade do homem dito civilizado.

Keith Thomas (2010), em *O homem e o mundo natural* e Raymond Williams (2011), em *O campo e a cidade: na história e na literatura*, apresentaram questões relativas aos motivos da falta da flora na vida contemporânea e de seu uso ou não uso em diálogo com questões referentes à revolução industrial, aos paradigmas do

romantismo, ao apego às tradições e sobre a relação do homem com o mundo natural diante das mudanças sociais no século XIX.

Com a consolidação do capitalismo, as pessoas passaram a temer um futuro improvável, conforme analisado anteriormente. Além do apego a um suposto mito de origem ou ao rústico e às coisas antigas, essa mudança ocasionou uma ligação com a natureza e sua representação. Nos países mais marcados pela revolução industrial, áreas verdes foram completamente destruídas e essa destruição fez com que muitas mudanças fossem operadas na forma de pensar do homem ocidental.

Keith Thomas (2010), por exemplo, afirmou que:

[h]oje em dia, quando as matas encolheram a menos da metade do espaço deixado ao desenvolvimento urbano, nossa atitude é muito diferente: consideramos que é melhor plantar árvores que derrubá-las. É no início do período moderno que repousam as origens dessa nova atitude. (...) Não obstante, o surgimento de uma atitude mais simpática para com elas é um fato incontestável (p. 280).

O pensamento que vigorava no século XIX, em especial em países muito afetados pela revolução industrial, era a busca de reversão da perda ambiental operada pelo surgimento das indústrias, procurando o replantio de áreas verdes. É nesse período que surge a ideia das “cidades-jardim”. Em *O campo e a cidade: na história e na literatura*, Raymond Williams (2011) busca apresentar diferenças essenciais entre a vida do campo e a vida da cidade, manifestando aspectos positivos e negativos de ambos os lugares:

[o] campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. A cidade associou-se à ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como um lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação (WILLIAMS, 2011, p. 11).

A vida do campo que é retratada por Williams (2001) não é a vida do indígena, considerado selvagem, mas se associarmos o que pensavam os cientistas e as relações feitas por ele em seu trabalho, pode-se afirmar um pensamento dual, de “bondade” e “maldade”, com a forma em que o índio foi classificado: povos inocentes, que viviam na paz e na virtude, pois habitavam a selva, lugar longe do barulho e da ambição das grandes cidades. Porém, como índios, necessariamente seriam atrasados, ignorantes, limitados, necessitando do saber e da luz daqueles que vinham dos lugares civilizados. Portanto, a explicação para a não representação da flora amazônica em seus objetos de

argila era devida ao fato de não terem atingido o grau de civilização que atingiram os povos do mundo considerado civilizado.

Segundo Silveira (2007), as imagens da natureza tropical ocuparam papel decisivo como operadores míticos. O mito edênico esteve representado na ciência e na literatura do século XIX, encontrando-se na base das construções da identidade nacional. Mas, é importante ressaltar que o mito edênico não é atemporal, ele sofreu e sofre mudanças ao longo da história.

De acordo com Ladislau Netto (1885),

[o]s grupos migratórios foram numerosíssimos e bem é de crer por isso que todas estas direções houvesse sido tomadas em épocas diferentes. Explica-se assim essa maior ou menor analogia que sabemos haver sido manifestada entre os diversos povos (...) Desta migração não há dúvida que fora para alguns temporária e, para outros, remansosa ou talvez terminal estação o leito do Amazonas (p. 417).

Todos esses estudos realizados no Museu Nacional que apontaram para influência externa ou degeneração de povos vindos de outros lugares, fazendo uso do raciocínio analógico entre culturas, não foram construídos da mesma forma. Domingos Soares Ferreira Penna, por exemplo, não concordava com a vinda de povos de outros continentes para a ilha do Marajó:

[n]ão há notícia alguma de ter aportado à costa oriental da América meridional qualquer povo, família ou indivíduo estrangeiro antes da descoberta do Novo Mundo. Consequentemente, não se podendo atribuir a qualquer povo extra americano a construção dos cerâmicos do Pará, é claro que deviam ser obra da raça mais nobre e mais empreendedora da América; (...) Assim (...), as gerações que se sucediam, mas degenerando gradualmente de seus antepassados, imprimiam sobre os artefatos de cada secção as feições características de sua civilização (PENNA, 1887, pp. 173-174).

De acordo com Ferreira Penna, não houve influência externa, mas autoctonismo. Tudo produzido no território amazônico por esses índios teria sido fruto de sua própria cultura, pois não precisariam de qualquer influência na produção de seu patrimônio cultural para serem considerados pertencentes à raça mais nobre e empreendedora das Américas.

De acordo com Ferreira (2002), para a *Arqueologia do primitivo* as semelhanças nos ornamentos dos índios com a produção de povos da dita civilização do mundo,

(...) não valem por si só como provas de que civilizações mediterrânicas estiveram na Amazônia; são mencionadas, isto sim, como paralelos etnográficos, como procedimentos comparativos por meio dos quais a capacidade artística e industrial do indígena (...) [foi] examinada (p. 129).

O fato de existir semelhanças entre os desenhos analisados nas várias peças de vários povos diferentes não pode ser indicativo de comprovação de que esses povos estiveram ou não no Brasil, mas aponta paralelos etnográficos.

De acordo com Sposito (2012):

[e]mbora aos olhos do leitor de hoje essas especulações sobre a existência de civilizações mais desenvolvidas no território americano possam parecer fantasiosas, segundo os estudos e as especulações do período, essas hipóteses eram perfeitamente factíveis. Isso devido ao fato de as pesquisas arqueológicas e geológicas serem ainda incipientes e também porque essas ideias eram respaldadas por um forte viés ideológico, teimando em enxergar nesse espaço referências oriundas de um mundo europeu, tido como superior. Portanto, mais do que postulados científicos, essas afirmações apareciam como interessantes para os políticos e intelectuais do Império brasileiro na medida em que afirmavam a inferioridade cultural dos aborígenes do presente. Como consequência disso, os nacionais teriam o dever moral de convertê-los e civilizá-los, pois deixá-los abandonados à própria miséria e fereza seria um crime maior do que usar da força para fazê-lo (p. 101).

Mesmo que o objetivo seja apontar paralelos etnográficos, assinalando a atribuição de importante valor aos objetos da cultura material dos Marajoara, voltados aos projetos políticos do Império, tais teorias eram perfeitamente factíveis para a época. Para os intelectuais e políticos do século XIX era mais fácil convertê-los ou “civilizar” a imagem desses povos, pois o suposto progresso eliminaria os índios à sua sorte de qualquer modo. Se eles sofreriam com o processo de modernização, segundo a ideologia vigente, seria melhor resguardar a representação daqueles que eram considerados dignos de permanecerem na memória social, como a dos índios Marajoara.

Dessa forma, os objetos marajoaras passaram a ter vida e a representar o brasileiro. Para Saliba (2003), “tudo no passado parecia dotado de alma: nações, épocas inteiras, reinos, grupos de pessoas” (p. 63). A partir de então, a cultura material não esboçava tão somente a vida dos índios Marajoara, mas a vida da elite imperial, dos cientistas e dos grupos de pessoas que construíam essa identidade brasileira no oitocentos. Seus objetos passaram a ter alma, representando os “resquícios de uma civilização”.

O elemento da invenção das tradições é particularmente nítido nesse caso, visto que a história construída, não foi aquela conservada na memória do povo, mas selecionada, descrita, popularizada e institucionalizada por quem estava encarregado de fazê-lo de fato, o Estado brasileiro imperial, contando com a ajuda das instituições de pesquisa (HOBSBAWM, 1997).

Diante dessas considerações é pertinente afirmar que toda a construção em torno da imagem do índio foi feita num contexto que reservava às instituições de ciência a missão de colaborar com o processo de modernização do país, mostrando o quanto seu conteúdo poderia revelar um Brasil sintonizado com os avanços científicos que ocorriam no mundo considerado civilizado (GUALTIERI, 2008).

O Museu Nacional foi a instituição que contribuiu para o ingresso do Brasil na almejada modernidade. Mesmo com o objetivo de desfazer a imagem de exotismo tropical os pesquisadores empreenderam tais projetos de modernização do país usando esse “exotismo” das culturas indígenas e uma das formas de mostrar-se engajado num processo de modernização era organizar exposições³⁷.

De acordo com Garcia Canclíni (2003):

[s]e o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o projete. Um palco-vitrine para exibi-lo (p. 69).

A partir do momento em que esses objetos foram percebidos como dignos de representarem a nação, passaram a integrar o rol da exposições mundiais. O Museu Nacional foi um dos palcos da exibição desses objetos, partindo do princípio de que os museus são sedes cerimoniais do patrimônio:

[é] o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o [organizam]. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar a obra, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social (GARCIA CANCLÍNI, 2003, p. 69).

³⁷ Essa ideia de se modernizar e fazer parte do progresso foi comum nesse período com as “Exposições Universais”. Segundo Hardman (1988), “(...) as exposições universais da segunda metade do século [XIX] (...) constituem certamente um dos veios mais férteis para o estudo da ideologia articulada à imagem da “riqueza das nações”. Os catálogos e relatórios desses eventos iluminam de forma ímpar vários aspectos do otimismo progressista que impregnava a atmosfera da sociedade burguesa em formação. Encontram-se ali expostos o ideal obsessivo do saber enciclopédico e o não menos conhecido europocentrismo, garbosamente fantasiado de cosmopolitismo liberal e altruísta. Tais exposições significaram também uma das primeiras amostras bem sucedidas de cultura de massas, com a montagem de espetáculos populares em que se alternavam fascinadamente o mistério de territórios exóticos, a magia das artes mecânicas (...), os símbolos do orgulho nacional e da adoração à pátria, o simples desejo de entretenimento e, sobretudo, o transe lúcido do fetiche-mercadoria.” (pp. 49-50). Sobre exposição, mais adiante, ver o tópico: A cerâmica marajoara na Exposição Antropológica de 1882 (RJ).

No espaço do museu se guarda, se celebra e se festeja. É o lugar onde se produzem espetáculos para os objetos considerados dignos de exibição, lugar de celebração expositiva do que há de “melhor” em uma cultura. É por isso que, segundo Garcia Canclini (2003), não se deve entrar no espaço museal e apenas olhar a obra, deve-se adentrar e sentir os objetos, como um ritual que pede esse sentimento com relação a tudo que está sendo apresentado, pois as peças expostas simbolizam algo muito importante para aquela sociedade. Não é qualquer objeto que pode fazer parte de uma exposição museológica, somente os dignos de serem espetacularizados porque são importantes para aqueles que a organizam.

Segundo Ferreira (2002), o Museu Nacional foi a instituição onde prioritariamente se arquivou coleções de artefatos indígenas. Esses objetos eram vistos como “peças de discurso”, forjadas como identidade social e com um lugar especial, de forma negativa ou positiva, atribuindo aos índios certa imagem dentro da hierarquia do Estado imperial. Os índios tornaram-se sujeitos museológicos.

Essas construções em torno dos bens culturais são importantes para se pensar o papel da cultura material nos projetos imperiais. Por isso, não se pode descurar da relevância que a imaginação museológica e que os serviços arqueológicos desse período, com poder e prestígio social e científico, tiveram para a história indígena e na forma de interpretação dos mesmos. Edifícios viraram monumentos e histórias particulares foram consagradas como nacionais nos novos museus imperiais (ANDERSON, 2008).

A Exposição Antropológica de 1882 foi um exemplo de como se espetacularizou esses objetos. O evento foi uma grande festa de celebração de diferenças entre povos e sustentação de ideias e ideologias etnocêntricas em prol da formação de uma identidade nacional no Brasil imperial.

2.3. A cerâmica marajoara na Exposição Antropológica de 1882 (RJ)³⁸

Na segunda metade do século XIX, mais precisamente no final de 1880, Ladislau Netto tinha em mente montar uma exposição de objetos indígenas nas

³⁸ É importante ressaltar que a revista *Archivos do Museu Nacional* entrou em circulação depois do evento referido nessa última parte do capítulo. Por questões metodológicas, a história da exposição encontrar-se-á no fim do capítulo e após a análise sobre o surgimento da revista pois, a partir daqui, será apresentada a espetacularização do simbolismo marajoara na arte, arquitetura, espaço público, entre outros. Finalizar o capítulo com a exposição da cerâmica no Museu Nacional dará abertura para a apresentação da disseminação do simbolismo marajoara no outros setores da vida social.

dependências do Museu Nacional. A exposição seria mostruário das etnias que habitavam o país, vitrine para as pesquisas em curso na instituição, oportunidade para ampliar significativamente as coleções antropológicas e arqueológicas e demarcar diferenças entre povos. Com esse fim foram emitidos avisos ministeriais aos presidentes das províncias pedindo que enviassem para o museu os desejados artefatos indígenas (SANJAD, 2011).

Alguns pedidos foram noticiados em jornais que circulavam em Belém. Em *O Liberal do Pará*, de 11 de novembro de 1881, bem antes da inauguração da exposição, no espaço destinado à publicação de “Offícios”, publicou-se o seguinte pedido:

[a]o exm. Sr. diretor do museu paraense – Tendo o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas resolvido atender ao que dele solicitou o diretor do Museu Nacional, recomendou a essa presidência a expedição das providências necessárias para que desta província sejam remetidos ao Museu Nacional objetos constantes da relação inclusa e destinados a figurar na exposição antropológica brasileira que se há de inaugurar no dito estabelecimento a 14 de março de 1882 (OFFICIOS... 1882, p.1).

Em outra nota, também é possível ler pedidos de objetos para a mesma exposição. Alguns dias antes da realização do evento, uma portaria de 15 de julho de 1882 expedida pelo governo do Pará e divulgada em *O Liberal do Pará* de 21 de julho de 1882, pedia que os agentes da companhia brasileira de navegação a vapor,

(...) mandem dar transporte, por conta do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, a uma caixa com objetos e um maço de armas diversas de índios, que são remetidas ao Museu Nacional pelo correspondente do mesmo museu, Domingos Soares Ferreira Penna (EXPEDIENTE DO GOVERNO..., 1882, p. 1).

Afora os pedidos feitos ao governo do Pará e noticiados nos jornais que circulavam em Belém, Ladislau Netto esteve na Amazônia coletando peças para serem expostas na Exposição Antropológica que organizava. Alguns comunicados de viagens para exploração também foram noticiados em jornais do Pará.

Matéria de *O Liberal do Pará*, de 22 de janeiro de 1882, anunciava a vinda de Ladislau Netto em companhia de Guilherme Schwacke e Teixeira da Motta, naturalistas e assistentes de pesquisa vinculados ao Museu Nacional, a fim de realizar escavações na ilha do Marajó, com o intuito de: “(...) encontrar urnas funerárias com ossos, e diversidade de artefatos, quer das tribos indígenas que ainda existem, quer das que

existiram antes do Descobrimento da América” (NOTICIÁRIO..., 1882, p.1). O noticiário reiterava que:

[e]sta exposição, primeira que se faz na América do Sul deve despertar geral interesse, tanto nos nacionais como nos estrangeiros que habitam na nossa província, para que ela se torne a mais esplêndida possível (NOTICIÁRIO..., 1882, p.1.).

Ladislau Netto não poupou palavras de otimismo quando a questão era mostrar que faria uma esplêndida exposição na capital do Império. Na introdução do *Guia da Exposição Anthropológica Brasileira* (1882), um catálogo feito com o intuito de apresentar as peças que estavam sendo expostas, Netto afirmou que:

(...) [n]estas indicações teve-se o cuidado de mencionar sempre ao lado do nome do Museu Nacional como expositor o das peças que prestado todo o interesse ao mais belo e útil festival até hoje realizado pelas ciências naturais no Império do Brasil vieram trazer-nos o seu modesto ou poderoso apoio (GUIA DA EXPOSIÇÃO..., 1882, p.5).

Ladislau Netto fez referência a todos os pesquisadores que apoiaram a exposição, que seria a “mais bela e útil” até então realizada no Brasil. Nota-se que, desde a inauguração da instituição, no início do século XIX, as pessoas envolvidas sempre fizeram questão de colocá-la como pioneira nas pesquisas científicas do Império. Com um evento nesse caráter, sendo a primeiro a ser realizado no período, não foi diferente.

Em fevereiro de 1882, no *O Liberal do Pará*, Ladislau Netto voltou à ilha do Marajó para novas escavações, dessa vez em companhia de Ferreira Penna, enquanto seus companheiros Guilherme Schwacke e Teixeira da Motta se dirigiam à fazenda do Sr. Major Raimundo, a fim de “(...) explorar outros pontos do Marajó, principalmente a ilha do Bicho, que, segundo se assevera, contém grande número de artefatos dos antigos povos indígenas” (EXPOSIÇÃO... 1882, p.1).

O *Diário de Belém* de fevereiro do mesmo ano comunicou o retorno dos pesquisadores da ilha do Marajó com as peças destinadas à Exposição Antropológica:

[r]egressaram antes de ontem do lago Arari os Srs. Drs. Ladislau Netto e Ferreira Penna (...). Os trabalhos efetuados pelo Dr. Ladislau Netto e seus auxiliares com o concurso de vários trabalhadores das proximidades do lago Arari são representados por um cem número de vasos que, posto que partidos, dão perfeita ideia da indústria cerâmica do povo que construiu a ilha do Pacoval. (...). Cada urna ou igaçaba era acompanhada de fragmentos de lança, de machados de pedra, cachimbos, de amuletos, de ornatos, etc. (...). Infelizmente, muitas pessoas foram naquele precioso depósito de relíquias interessados para

a ciência e as levaram para suas casas aonde muitas (...) quebraram e outras servem para carregar água, não compreendendo tais indivíduos, quanto serviço prestariam oferecendo estas preciosidades ao Sr. Ladislau Netto, cuja dedicação por este assunto não cessamos de louvar ou de auxiliar (EXPOSIÇÃO..., p.2, 1882).

Segundo o *Diário de Belém*, os objetos coletados pelos pesquisadores davam ideia da produção de cerâmica dos índios Marajoara, ostentando a diversidade da cultura material deixada por eles nos sítios arqueológicos. Mas, além de apontar para a diversidade da cultura material indígena, o responsável pela nota jornalística lamenta o uso que algumas pessoas faziam dos objetos encontrados, como os moradores da ilha que os utilizavam para carregar água, por exemplo.

Note-se que, além dos cientistas, os moradores também resignificavam os objetos arqueológicos encontrados em seus quintais, pois grande parte dos sítios arqueológicos está localizada embaixo da casa de moradores da ilha. Esses usos populares da cerâmica arqueológica eram desqualificados pelos homens de ciência, ávidos por colocar tais objetos nas mãos consideradas as mais adequadas para esse fim, as dos próprios cientistas.

Escavando em Marajó, Ladislau Netto conseguiu reunir uma quantidade tão grande de objetos marajoaras que, segundo ele próprio, formam “as três quartas partes do que encerra hoje o Museu Nacional” (LANGER, 2001, p. 194). Na viagem, noticiada em 1882, Ladislau Netto e Ferreira Penna escavaram juntos os tesos de Pacoval e Santa Izabel e negociaram o empréstimo de todo o acervo etnográfico e arqueológico do Museu Paraense, carregando-o para a Corte (SANJAD, 2011).

No *O Liberal do Pará* de 3 de março de 1882, em “Despachos – Offícios” – consta a seguinte nota:

[d]o diretor geral do Museu Nacional, desta data, solicitando para que lhe sejam entregues todos os objetos arqueológicos e etnográficos existentes no museu desta cidade, para figurarem na Exposição Antropológica Brasileira. Ao Exc. Sr. diretor para atender ao requerido pelo Sr. Dr. diretor do Museu Nacional (DESPACHOS..., 1882, p.1).

Esse pedido foi feito ao diretor do museu na época, Ferreira Penna, e atendido logo em seguida. Na realidade, Penna era um dos principais interlocutores de Ladislau Netto, pois além de ser diretor do Museu Paraense, era naturalista-viajante do Museu Nacional, cargo criado em 1872 (SANJAD, 2010).

Sanjad (2010) afirma que existia uma espécie de submissão consentida de Ferreira Penna para com Ladislau Netto, pois com sua experiência de naturalista-viajante, tudo que recolhia, especificamente na ilha do Marajó, enviava ao museu do Rio de Janeiro, mesmo sendo diretor do museu de Belém e considerando os objetos marajoaras como os “(...) principais monumentos dos povos indígenas no Brasil” (SANJAD, 2010, p.99). Isso ocorria em decorrência de uma espécie de colonialismo interno, haja vista que o Museu Nacional estava situado na capital do Império nesse período e todo o apoio estava voltado para essa instituição.

De fato, sua atividade inicial, assim que assumiu o cargo de naturalista-viajante do Museu Nacional, era ir ao Pacoval, na ilha do Marajó, coletar uma série de objetos e enviar coleções arqueológicas ao museu carioca.

De acordo com Sanjad (2010):

(...) [c]om essa coleção, Ladislau finalmente igualava o museu carioca às demais instituições que possuíam a famosa cerâmica do Lago Arari, que posteriormente seria considerado o centro irradiador da cultura marajoara: o Museu Paraense, o Museu da Universidade de Cornell e o Peabody Museum, para onde Hartt e seus companheiros escoavam os objetos encontrados no Brasil (p. 89).

Ferreira Penna foi considerado um dos maiores coletores de vestígios arqueológicos da ilha do Marajó no século XIX. Segundo Sanjad (2010), as maiores e principais remessas feitas por Penna ao Museu Nacional ocorreram entre 1876 e 1882, data da Exposição Antropológica.

Apreensivo com o evento que estava por acontecer e com os pedidos feitos ao Museu Paraense, o Museu Nacional, tendo como representante Ladislau Netto, tomou de empréstimo todo o acervo etnográfico e arqueológico do museu de Belém. O problema é que o acervo não foi devolvido após a Exposição Antropológica. A não devolução de objetos emprestados para o evento não foi um fato isolado entre os museus paraense e carioca, outras instituições sofreram com a não devolução de objetos quando se prontificaram a colaborar com esse evento, como o Museu Paranaense e o Instituto Arqueológico Alagoano (SANJAD, 2011).

No Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi de 1894 consta que:

(...) não menos sabido é o modo pelo qual o MN enriqueceu-se ainda não há muitos anos, às expensas incontestes do MPEG com avultado número de objetos preciosos oriundos de Marajó e de outros pontos da Amazônia, levando a diretoria, a título de empréstimo e com pretexto de dar maiores dimensões a uma tal exposição antropológica realizada

na Capital brasileira, o quinhão maior do que havia aqui no Pará. Nada voltou, nada foi dado em troca (GOELDI, 1894, p.16).

Segundo Ladislau Netto, peças como as marajoaras deveriam ficar sob a guarda do museu do Império, local considerado mais apropriado para guardar objetos considerados importantes. Os objetos não foram devolvidos, fato que criou rivalidades entre os diretores das referidas instituições (SANJAD, 2011). Mesmo com as rivalidades e conflitos que aconteceram por causa do evento, a exposição aconteceu em 1882.

Não aconteceu conforme o planejado, pois pelos planos a exposição seria inaugurada em março. Entretanto ela aconteceu tempo depois, em julho do ano que havia sido planejada. A abertura da exposição foi um grande espetáculo, uma grande festa da diferença. De acordo com Andermann (2004):

(...) [a] data [foi] 29 de julho. Os fogos de artifício, acompanhados pela música das bandas militares, iluminam o céu da cidade do Rio de Janeiro comemorando o aniversário da princesa Isabel: um feriado nacional festejado em todo o Império do Brasil (p. 128).

Para expor e demarcar essas diferenças, escolheu-se inaugurar a exposição em um dia excepcional para a história do Brasil, dia do aniversário da princesa Isabel, considerado feriado nacional naquele período. Segundo John Monteiro (1996), a presença do imperador D. Pedro II também chamou atenção na inauguração. Além da atenção atribuída à presença do Imperador, outra presença foi marcante, a dos índios Botocudos. A estada desses índios no evento era a representação do contraste entre a enorme importância que davam à origem dos povos indígenas do país e o perfil negativo que se traçava dos índios contemporâneos, visto que eles foram exibidos no meio de cerâmicas e artefatos arqueológicos (MONTEIRO, 1996). Índios vivos eram expostos como objetos de museu, como peças a serem observadas e analisadas, não como pessoas com culturas importantes para a história do país. Era testemunhas de resquícios de “incivilidade”.

Segundo Andermann (2004) os índios expostos foram trazidos do Espírito Santo. Além dos Botocudos, outros três índios da aldeia Xerente, de Minas Gerais, vieram participar dessa espetacularização do exótico. No momento em que os Botocudos eram vistos como selvagens, bárbaros e incivilizados, levá-los para exposição com o fim de espetacularizá-los demarcava o mundo deles com relação ao

mundo dos não índios, sobrepondo o etnocentrismo atrelado à essas classificações. Entretanto, não foram somente os não índios que se admiraram com os índios, estes também tiveram certo horror e medo dos visitantes não indígenas, que se auto intitulavam civilizados.

Segundo Langer (2001):

[n]ossos indígenas possuíam a capacidade de fascinar os habitantes do império, seja pelas imagens elaboradas pela literatura, como pela ciência que os converteu simbolicamente, em peças museológicas. Nesse contexto de modernidade, progresso e civilização, o olhar para criaturas primitivas devia criar uma satisfatória sensação de bem estar, e de orgulho para cidadãos membros de um império tropical, cuja capital refletia todo esse avanço social (p. 141).

Longe de serem os considerados antropófagos, selvagens, brutais e cruéis, ter a oportunidade de ver de perto índios na exposição do Rio de Janeiro proporcionava certo bem-estar e fascínio nas pessoas que se sentiam pertencentes a um país que “avançava” e que se “desenvolvia”, traduzido num sentimento de superioridade com relação aos povos indígenas. Igualmente, era preferível vê-los apenas expostos no museu e analisados pela ciência do que vê-los no cotidiano.

Tais exposições, surgidas em meados do século XIX, mostravam-se como a melhor expressão da força e da utopia da modernidade. Era a própria encarnação do progresso, típica expressão da mentalidade etnocêntrica imperialista.

Segundo Azevedo (2010), esses eventos ofereciam

(...) um gigantesco panorama do crescente poder do homem sobre o mundo físico (...) [e], acentuavam a própria negação da diversidade cultural dos povos, diante da crença inabalável de um tempo linear, homogêneo e progressivo na evolução de todas as sociedades (pp. 91-92).

Se o Império se orgulhava em expor índios contemporâneos considerados selvagens e incivilizados para mostrar um país civilizado e que se modernizava, era preciso também expor que nesse país existiam índios dignos de representá-lo, como os índios Marajoara, com seus objetos considerados “pérolas da terra cota”³⁹.

³⁹ O uso da cultura material ou do patrimônio por um museu com o objetivo de construir uma imagem para a nação não foi um fato isolado brasileiro. No Chile, por exemplo, os museus nacionais, criados entre os anos de 1830 e 1930 foram expressivos nesse sentido. A partir de 1830, os museus chilenos foram responsáveis pela construção de uma ideia de identidade nacional a partir de projetos políticos do Estado, a saber, Museu Nacional, Museu Nacional de Belas Artes e Museu Histórico Nacional. Segundo Olate (2012): “(...) os museus abasteceram e resguardaram os objetos que constituem e representam a nação, e ao mesmo tempo exibiram para a população todos aqueles símbolos que pretendiam mostrar essa nação

Segundo Andermann (2004):

[a] perda e o reencontro da identidade própria nas profundezas metonímicas do exótico e do antigo é perfeitamente compatível à disciplina de ordenação do museu, contanto que os sonhadores sejam logo devidamente instruídos na classificação tipológica que rotula os objetos e oferece aos visitantes um escape das cenas por eles invocadas. (...) o Brasil, para Netto, se havia tornado moderno na medida em que poderia sonhar com a sua própria antiguidade (pp. 138-139).

Era necessário esse reencontro, mas o reencontro com sua própria identidade deveria dar-se a partir do estabelecimento de um elo com as populações antigas e que não existiam mais, tendo em vista a ordenação da exposição museológica. A condição seria a de que os “sonhadores do reencontro com sua própria identidade” deveriam ser instruídos das classificações da diferença que rotulavam esses povos, pois dessa forma saberiam quais povos fariam parte da sua formação cultural.

Segundo Garcia Canclíni (1983):

[a] museografia ou o espetáculo que ocultam as necessidades e a história, os conflitos que geraram um objeto (...) promovem juntamente com o resgate a desinformação, junto com a memória o esquecimento. A identificação que exaltam é negada quando dissolvem a sua explicação na sua exibição (p. 87).

O espaço de exibição para espetacularização por si só se encarrega de promover a memória de certos bens culturais e as histórias que os envolve a fim de estabelecer, nesse caso, construção de identidade, haja vista que todos aqueles bens que ali se encontram são frutos de escolhas conscientes. Para Olate (2012) a promoção dessa desinformação no espaço de espetacularização pode ser entendida como idealização da concepção que se pretende transmitir ao público:

como os objetos carregam simbolicamente questões a que podem ser manipuladas, e através deles, dos objetos, o espectador pode ter acesso a uma descrição e compreensão da realidade que nos remete novamente a esta ideia de nação, entendida como uma concepção idealizada. (OLATE, 2012, p. 212, tradução minha).

desejada, procurando provocar um auto reconhecimento, uma maneira de ressocialização em torno da ideia de identidade chilena, o que representa para cada indivíduo e o que faz sentir-se partícipe do Estado-nação ao que pertence.” (pp. 216-217. Tradução minha). Seus idealizadores também tinham em vista a ideia de progresso e modernidade atrelada à formação de suas coleções, com vistas a construção de um ideal homogeneizador de nação, aos moldes do que foi feito no Brasil imperial. A igreja também esteve envolvida nesse processo de formação de identidade. Para saber sobre o papel da igreja no processo de modernização e progresso nacional a partir das exposições, ler também: JORDÁN (2012). No Museu de Arte Precolombino, no Chile, existe uma coleção de cerâmica marajoara. Conferir: <http://www.precolombino.cl/coleccion/amazonas/>. Data de acesso: 30/01/2015.

Coerente com a idealização da nação imperial promovida pelo Estado, Ladislau Netto se propôs usar a ciência para apresentar ao Brasil uma nação que estava em processo de modernização, fomentando ainda mais o afastamento do povo com a identificação do indígena contemporâneo, considerado entrave ao pretendido lugar entre os países civilizados.

O *Guia da Exposição Antropológica* (1882) foi a fonte que permitiu o conhecimento do tipo de objetos marajoaras exibidos na exposição. Na sala *Lery* foram expostos: fragmentos de vasos lisos, esculpidos e pintados e vasos esculpidos do Pacoval e de Camutins, vasos pintados do Pacoval, vasos de forma indeterminada do Pacoval, ornatos antropomorfos do Pacoval e de Camutins, e ornatos zoomorfos do Pacoval e de Camutins⁴⁰. Na sala *Hartt* foram expostos: igaçaba, urna, vaso esculpido, vaso antropomorfo, vaso pintado, vaso pintado e esculpido, vaso liso, tampa de urna, parte superior de vaso, vaso pintado e esculpido antropomorfo, igaçaba antropomorfa, urna zoomorfa, fragmentos de ídolos, ídolos inteiros, base de vaso pintado e gargalo de vaso. Por fim, na sala *Gabriel Soares* foram expostas tangas marajoaras pintadas e com coloração natural.

Não se sabe a quantidade de objetos marajoaras expostos, pois o guia não apresentou o número total deles, mas pelo que foi elencado, possivelmente foi exposto uma grande quantidade de objetos. Os nomes atribuídos a cada sala também é um aspecto importante. Todos os espaços ganharam a denominação de cronistas e viajantes ligados ao trabalho de classificação dos povos indígenas do Brasil: Charles Frederick Hartt, pesquisador canadense, responsável por parte dos estudos sobre essa cerâmica; Gabriel Soares⁴¹, um dos cronistas responsáveis pela classificação e pela oposição entre os índios do tupis e tapuias no período colonial, e Léry⁴², também viajante e cronista que esteve no Brasil no século XVI descrevendo os costumes dos “selvagens americanos”.

⁴⁰ Pacoval e Camutins são as denominações do tesos ou aterros onde eram encontrados os fragmentos dos objetos arqueológicos deixados pelos índios Marajoara.

⁴¹ Sua principal obra foi o *Tratado descritivo do Brasil* (1587), um dos primeiros relatos sobre o Brasil colonial, que contém importantes dados geográficos, botânicos, etnográficos e linguísticos, e publicado postumamente por Varnhagen (1879), em Lisboa.

⁴² Sua principal obra foi *História de uma viagem feita à Terra do Brasil* (1578). O trabalho foi considerado uma das grandes obras em meio à literatura de viajantes franceses do século XVI, onde o autor relata as experiências vividas em meio à presença de quase um ano na França Antártica, projeto efêmero de colonização francesa ao sul do Brasil, na Baía da Guanabara, no que é atualmente o Rio de Janeiro.

A percepção do processo de espetacularização dos objetos do Marajó foi possível a partir de textos publicados num periódico impresso em diversos fascículos e entregue ao público durante os três meses de duração do evento. O fascículo foi intitulado *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Pouco tempo depois, foi encadernado em único volume e distribuído para todas as províncias do país.

Com linguagem mais acessível do que os artigos publicados na revista *Archivos do Museu Nacional*, o periódico da exposição popularizou para fora das fronteiras da capital do Império o imaginário acerca do indígena brasileiro (LANGER, 2001). Segundo Langer (2001) foram poucos os artigos que tratavam dos índios do Marajó:

(...) a Revista Exposição praticamente não tratou do assunto. Dos 112 artigos publicados, somente dois versaram diretamente sobre o local: um resumo do antigo estudo das tangas, de Hartt, e uma síntese sobre a Pré-história amazônica, feita por Orville Derby (p. 195).

Na realidade, a *Revista da Exposição Antropológica Brasileira* publicou quatro artigos que tratavam de questões referentes à cerâmica dos índios Marajoara: um resumo sobre a teoria da evolução da ornamentação, escrito por Charles Frederick Hartt, um resumo sobre as tangas marajoaras, também escrito pelo pesquisador canadense, um artigo sobre sepulturas, urnas e cerimônias mortuárias que apresentou a importância das urnas marajoaras nesse tipo de cerimônia e um artigo sobre os *Povos antigos do Amazonas*, sobre a produção de cerâmica do índio Marajoara e o progresso cultural pelo estudo da cultura material.

A publicação de dois artigos que apresentavam a evolução da ornamentação marajoara como indicativo de progresso cultural e a importância das “preciosas” tangas, associadas a noções de pudor, evidencia o lugar de destaque que a cerâmica marajoara alcançou em meio a índios vivos vistos como exóticos e incivilizados, como os Botocudos.

No resumo sobre as tangas e sua utilidade, Charles Frederick Hartt se utiliza do raciocínio analógico para dar-lhes “ar nobre” durante a exposição, assegurando que:

[a]s linhas destes adornos estão traçadas com uma firmeza admirável, e a este respeito estes objetos podem ser comparados muito apropriadamente com as produções dos antigos oleiros da Grécia antiga (HARTT, 1882, p. 53).

Não se deve esquecer que estes povos classificados pela ciência, mesmo com a atribuição de certo grau de progresso cultural, eram índios, sendo situados na infância da civilização. O folclorista Mello Moraes, por exemplo, autor do texto *Sepulturas, urnas e ceremonias lustras* afirma que os modelos de urnas funerária variavam: “(...) começam pelos potes sem arte e chegam as estatuetas ocas, esquisitas, bizarras, facilmente confundíveis com os fetiches ou ídolos de civilizações infantis.” (MELLO MORAES, 1882, p. 66). As urnas funerárias foram classificadas como bizarras por Mello Moraes pelo mesmo motivo que os outros cientistas atribuíram estranheza a algumas peças em determinados momentos de suas análises: por não perceberem semelhanças entre a estética indígena e a estética da produção artística não indígena.

De qualquer forma, as referências positivas ao suposto adiantamento cultural dos Marajoara superaram as opiniões contrárias. Derby avaliou que os Marajoara constituíam o “grupo mais importante pela quantidade e qualidade de seus restos até hoje conhecidos (...)” (DERBY, 1882, p. 129), definindo a produção desse grupo como superior, inclusive, a dos índios de Santarém:

[o] professor Hartt notou que os ornamentos em linhas esculpidas ou em relevo da louça de Santarém são muito mais simples e toscos do que os de Marajó, mostrando muito menos desenvolvimento na arte decorativa (DERBY, 1882, p. 130).

Escrevendo no século XX, Santos (1999) observou que a cerâmica produzida em Santarém não teve a mesma atenção conferida à cultura material marajoara. Segundo o autor, Charles Frederick Hartt ignorava a cerâmica tapajônica:

Hartt nada diz quanto à cerâmica de Santarém. Não a conhecia, provavelmente ignorava sua existência, tal como seus precursores. É que ela, ainda jazia sob o aterro dos séculos. Os fragmentos que os garotos mocorongos descobriam esgaravatando quintais e monturos, com os quais brincavam chamando-os: “caretas de índios”, ainda não tinham a importância que depois adquiriram. Ninguém se apercebia das “caretas” nem havia estudioso ou curioso que se dedicasse a juntar fragmentos unindo-os, adaptando-os uns aos outros tupuias ou dos seus antecessores da maloca. Ninguém pensava em tal coisa! Quem seria suficientemente maluco para tratar de bobagens? (SANTOS, 1999, pp. 379-380).

Segundo Santos (1999), Hartt nada dizia sobre a cerâmica arqueológica de Santarém, pois parecia ignorar sua existência. O que se afigura é que os objetos da região santarena não tinham a mesma importância dos objetos da região do Marajó, por

isso não eram procurados por colecionadores e cientistas, tal como ocorria com os objetos arqueológicos da ilha de Marajó.

De acordo com Bittencourt (2001):

[o]rganizado, o espaço museal torna-se um discurso, no qual as unidades menores são os itens expostos. (...) as salas de exposição repletas de itens da natureza nacional – tudo conduzia à uma grande representação do território em potência. Já as coleções de arqueologia representavam o território em seus aspectos temporais, e indicavam pistas em torno dos antepassados. Neste ponto, devemos observar que os antepassados da “boa sociedade” já estavam determinados – e representados no museu (...) (pp. 69-70).

Diante das classificações e das delimitações das diferenças entre os indígenas, os Marajoara tinham seu destino estabelecido na história do país, afinal de contas, seus antepassados eram da “boa sociedade”, eis que estavam sendo legitimados enquanto tal por uma instituição, o museu, responsável pela construção da memória oficial.

Para Olate (2012):

(...) os museus nacionais são instituições que se constituem como espaços de representação depositários da memória oficial de uma nação, contendo os componentes básicos selecionados para definir a identidade/memória de um povo, que se expressa em forma de uma espécie de texto que, ao ser visto, cria um nexo entre o museu, a obra/objeto, e o público (...) são lugares de memória que constituem o presente do passado (...) (OLATE, 2012, pp. 212-213, tradução minha).

O Museu Nacional tornou-se sede oficial dos bens que iriam constituir a memória oficial do país e os objetos pertencentes ao seu acervo passaram a ser lidos por aqueles que visitaram a exposição, pelo pressuposto de um ideal construído para constituir a memória social, inventada, de acordo com o pensamento de Hobsbawm (2002).

Segundo Bittencourt (2001) essa exposição constituiu uma história inventada, representada num palco monumental. Por isso, um espetáculo onde cabia tanto a cultura material de índios contemporâneos como de índios pré-históricos, nesse caso os índios com supostos vestígios de civilizações superiores.

Após três meses a exposição encerrou. Dia 29 de outubro de 1882 findou o evento que marcou a história desses objetos não só para a Amazônia como para o país. A exposição também assegurou a demarcação de um imaginário em torno dos índios brasileiros e a consolidação de um discurso etnocêntrico, eis que quem delimitou tal

imaginário estava mais preocupado com um suposto progresso do país que os descartava, do que com o respeito das culturas dos grupos indígenas.

O evento foi visitado por mais de mil pessoas e teve repercussão internacional, sendo considerado o primeiro de seu gênero no Brasil pela imprensa e autoridades locais, correspondendo às expectativas dos organizadores, especialmente de Ladislau Netto (LOPES, 2009).

Considero que a Exposição Antropológica de 1882 foi a primeira forma de espetacularização da cerâmica do Marajó no Brasil em exposição. Os estudos empreendidos no Museu Nacional foram tão importantes para a construção da imagem do índio Marajoara que eles se traduzem na disseminação de sua representação até os dias de hoje.

Os estudos publicados na revista *Archivos do Museu Nacional* delimitaram o maior triunfo alcançado pela arqueologia brasileira durante seu empreendimento no século XIX. Esse êxito pôde ser medido pela grande repercussão nos meios culturais do Brasil e em outros países. O melhor exemplo desse sucesso pode ser traduzido na resenha crítica de todos os artigos do volume VI da revista *Archivos do Museu Nacional*, dedicado à publicação dos artigos sobre a cerâmica marajoara, feito por Armand de Quatrefages, importante pensador da Antropologia francesa (LANGER, 2001).

Outro exemplo da visibilidade internacional alcançada pelo Museu Nacional foi o diploma de mérito especial recebido por conta da exposição de objetos marajoaras na Exposição Internacional de Chicago, em 1893, organizada pelo governo dos Estados Unidos, conforme apresenta a imagem seguinte. Parte desses objetos foi apresentada no evento do Brasil, em 1882.



Segundo o documento, a exposição apresentava objetos marajoaras do acervo do Museu Nacional “(...) ilustrando o progresso dos nativos”. Ou seja, a distinção do museu brasileiro esteve em expor ao mundo objetos de índios que tinham passado de um degrau a outro na escala evolutiva, confirmando a presença em terras brasileiras, em algum momento de sua história, de um grupo com passado ilustre entre tantos povos “atrasados”.

Com o fim da Monarquia, as pesquisas e publicações de arqueologia nacional na revista do Museu Nacional diminuíram. O importante é atentar para o fato de que tais estudos foram essenciais para a imagem que foi disseminada dos índios Marajoara, utilizando o simbolismo dessa cultura material nos séculos subsequentes.

Da ciência, a representação marajoara se propagou para a arte. Mas, outras apropriações foram feitas, dando lugar ao comércio popular, à arquitetura, à decoração, às festas populares, à moda, em outras bases e ressignificados de formas múltiplas, mas sem deixar de fazer referência à primeira marca, a marca cultural marajoara.

Na passagem do oitocentos para o novecentos, os artistas passaram a pintar e confeccionar à mão a representação dos objetos arqueológicos oriundos da ilha do Marajó, conforme veremos nos capítulos seguintes.

Capítulo 3. A arte do presente decorada com vestígios do passado

3.1 Theodoro Braga, modernismo e a arte no século XX

Em se tratando da propagação e espetacularização do simbolismo marajoara, um nome se destaca de imediato: Theodoro Braga⁴³. Paraense, nascido em Belém, em 1872, época do auge do comércio da borracha, mudou-se para Recife com o objetivo de estudar Direito, mas acabou se envolvendo nos caminhos da arte (GODOY, 2006), iniciando sua trajetória artística em fins do século XIX. Em 1894, foi para o Rio de Janeiro, integrando-se à Escola Nacional de Belas Artes. Em 1899, Theodoro Braga ganhou o prêmio “Viagem para a Europa” e, um ano depois, foi estudar arte fora do país, entre 1900 e 1905 (GODOY, 2004).

Quando retornou da Europa, em 1905, impregnado do gosto pelo passado, transformou a História em assunto de Estado e a pintura em tema de interesse popular, conforme asseverou Figueiredo:

(...) uma desconfiança com a sua formação afrancesada e os modismos europeus lhe serviu para redescobrir a Amazônia nos fragmentos arqueológicos do Museu Paraense Emílio Goeldi e, daí para adiante, revisitar o próprio traço dos índios de antes de Cabral. Foi assim que, ao mesmo tempo em que repensava o cânone da pintura histórica, ajudava a criar um novo movimento nas artes da Amazônia, com a estilização da flora e da fauna brasileira - o neomarajoara -, deixando vários discípulos (FIGUEIREDO, 2014, p. 23).

Inspirando-se no que foi pesquisado anteriormente por naturalistas e viajantes do século XIX, o artista compôs obras de cunho indianista, haja vista que, como os clássicos da literatura, Braga aplicou em seus trabalhos tudo aquilo que estudou no acervo do museu paraense e das pesquisas efetuadas pelos viajantes, para produzir trabalhos inspirados na cultura indígena.

Theodoro Braga foi nome importante para a arte brasileira desse período. Em seu retorno da Europa, foi uma das mais influentes figuras da pintura paraense das primeiras décadas do século XX, sendo apadrinhado pelo então intendente municipal, Antônio Lemos (FIGUEIREDO, 2010).

Protegido do intendente Antônio Lemos, o artista fez sua primeira aparição como pintor em Belém em 13 de maio de 1906, no Teatro da Paz, com 45 trabalhos de

⁴³Para saber mais sobre Theodoro Braga, conferir: BRAGA (2007); FARIAS (2003); FIGUEIREDO (2001, 2002); GODOY (2004, 2006, 2011, 2011, 2012); PASCOAL (2012, 2013).

desenho, pintura e arte aplicada. Segundo Figueiredo (2010), “(...) [a] cada evento, maior era a repercussão junto ao público, com reiterados anúncios e comentários nos jornais diários que circulavam na cidade.” (p. 9). O artista se dedicou a aproximar artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história da pátria.

Em todo o Brasil, as primeiras décadas do século XX estavam em consonância com o projeto de se pensar uma arte essencialmente nacional, conforme preconizava o movimento que ficou conhecido como modernismo, cuja expressão maior foi a *Semana de Arte Moderna*, realizada em São Paulo, em 1922. Em Belém, não obstante toda a dificuldade que marcou a produção artística no Pará nesse período, em razão da decadência da economia da borracha, houve significativa produção nessa área. Theodoro Braga se fez modernista. Mais do que “tupiniquim”, foi um modernista caboclo e de boa cepa, com características peculiares (FARIAS, 2003).

Figueiredo (2001) afirma que o artista pode ser considerado o inventor do modernismo no Pará, surgido das querelas contra antigos valores cultivados na arte, literatura e história da região amazônica. Em um movimento com muitas transformações, de fronteira, os artistas entre as décadas de 20 e 60, tempo do modernismo em Belém, produziram muitos trabalhos de arte, especialmente a pintura, compondo “(...) não um panteão, mas uma ocará neste vasto lado de baixo do Equador considerando-se que tingiram e transformaram em outras cores, parte do verde vago mundo amazônico” (FARIAS, 2003, p. 112).

O movimento modernista que surgiu com a Semana de 1922 representa um divisor de águas: por um lado, significa a re-atualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior e, por outro, implicou na busca das raízes nacionais, valorizando o que haveria de mais “autêntico” no Brasil (OLIVER, 2001).

Tendo como um dos símbolos do movimento a célebre frase “*tupi or not tupi that is the question?*”, preconizada por Oswald de Andrade, os modernistas acreditavam que através do nacionalismo se chegaria ao universal e que assim o Brasil afirmaria sua “brasilidade”. A frase “*tupi or not tupi that is the question?*” estava em conformidade com a expressão “ser ou não ser, eis a questão”, indicativa da busca de identidade cultural para o país.

O uso da expressão em inglês foi uma forma de satirizar o que vinha de fora. Mas, mesmo diante do frisson de uma “brasilidade”, a ideia não era deixar de lado tudo que tivesse qualquer relação com o estrangeiro, mas sim “devorá-lo” simbolicamente, adaptando-o em seus trabalhos. Mas, devorar o que fosse conveniente, pois o que era produzido fora do país servia de incentivo para esse nacionalismo. Por causa da vontade de “devorar” o que vinha de fora, o movimento ficou conhecido também como antropófago ou antropofágico (OLIVER, 2001).

A ilha do Marajó foi um dos lugares que fez parte do imaginário artístico do movimento modernista. Segundo Roiter (2010), no início do século XX os objetos arqueológicos da ilha passaram a aguçar ainda mais a cobiça de aventureiros, colecionadores e *marchands* do mundo inteiro. Os artistas brasileiros, em torno da discussão de uma arte genuinamente nacional, passaram a olhar a cerâmica marajoara como modelo a ser seguido. *Tupi or not tupi*, os índios Marajoara fizeram parte desse circuito. Os *nativistas*, como ficaram conhecidos os intelectuais e artistas envolvidos nesse projeto, também buscaram usar o simbolismo marajoara como emblema de identidade nacional.

Mário de Andrade, outro expoente do movimento, esteve na ilha do Marajó, em 1927, a fim de pesquisar os famosos objetos arqueológicos marajoaras com o objetivo de incorporar os desenhos observados nas peças em seus trabalhos (GODOY, 2004). Esteve também em Belém e, assim que chegou em São Paulo, escreveu um poema intitulado “moda de alegre Porto”, referindo-se aos literatos de Belém e às imagéticas dos pintores do Pará (FARIAS, 2003).

Em todo caso, é importante chamar atenção para o fato de que Mário de Andrade e os outros artistas do movimento não estavam preocupados com a regionalização da arte, pois a pensavam de forma nacional. Sua visita à ilha do Marajó, a produção do poema falando daquilo que considerou belo na terra visitada e o estímulo ao uso do simbolismo marajoara não tinham relação com o objetivo de regionalizar uma arte paraense. O propósito era nacionalizar a arte e afastá-la do estrangeirismo (GODOY, 2004).

Theodoro Braga também se preocupou com a nacionalização da arte, pois embora tenha difundido as temáticas paraenses, acreditava que a arte brasileira só se beneficiaria se saísse do regionalismo e se lançasse no nacionalismo (GODOY, 2004).

Nesse sentido, tornou-se grande pesquisador da cultura marajoara, divulgando-a no resto do Brasil com seus projetos de arte⁴⁴.

Braga estudou o material publicado pelos cientistas do Museu Nacional do século XIX sobre a cerâmica marajoara, servindo de inspiração principal em seus trabalhos de arte. No acervo pessoal do artista, disponível no Arquivo do Estado de São Paulo⁴⁵, é visível sua preocupação em estudar e arquivar as memórias e pesquisas sobre o estado do Pará.

Theodoro Braga classificou e arquivou os nomes de todos aqueles que pesquisaram na e sobre a ilha do Marajó no século XIX, o que cada qual pesquisou e a preocupação que tiveram nas análises sobre a região. Grande parte de suas anotações de pesquisa era feita com papéis timbrados com emblema da cerâmica marajoara, como o da imagem à direita.



O “retiro marajóuára” referido no timbre da imagem é uma referência à casa e ateliê que o artista habitou em São Paulo e que foi construída a partir da utilização do simbolismo da cerâmica arqueológica.

Ações preconizando o uso de elementos regionais na arte decorativa surgiram em outras partes do Brasil em períodos aproximados. Na Curitiba dos anos de 1920, os artistas plásticos Frederico Lange de Morretes, João Turim e João Ghelfi desenvolveram ideias similares às de Theodoro Braga. Eles também adotaram os símbolos da natureza local, bastante peculiares para a história cultural do lugar, para compor obras, ornamentar prédios, obras arquitetônicas, paisagísticas, dentre outras. O movimento ficou conhecido como *Paranismo*, tendo como símbolo principal a representação do

⁴⁴ O movimento consolidado em São Paulo não deixou de tecer críticas à arte pictórica produzida em Belém. A principal crítica esteve voltada a um “regionalismo ensimesmado”, algo que contrariava os preceitos básicos de Mário de Andrade. Os jovens literatos paraenses, no caso da literatura, se preocuparam em firmar uma escola regional como uma “Academia Brasileira do Norte”, pois sentiam-se esquecidos pelos colegas do sul e sudeste do país, isso porque o ufanismo paulista desligava o nortista do movimento de renovação da arte, uma vez que não considerava qualquer outra “raça”, senão a paulista, capaz de fazê-la (FARIAS, 2003).

⁴⁵ Gostaria de agradecer o apoio de Márcio Couto Henrique, que me ajudou a manusear e fotografar os documentos pertencentes às mais de 50 caixas referentes ao “Fundo: Theodoro Braga” durante a pesquisa no arquivo. Sem sua ajuda, eu não teria finalizado a pesquisa das caixas referentes ao arquivo pessoal do artista em uma semana de pesquisa em São Paulo.

pinheiro, árvore típica da região. Além do pinheiro, o *Paranismo* nas artes decorativas acabou incorporando outros elementos da flora local como o mate, o café, as frutas silvestres, o maracujá e a pitanga (CAMARGO, 2007).

Lange de Morretes, a partir das ideias da decoração paranista, desenvolveu a estilização da folha do pinheiro, a caruma, que ornamenta ainda hoje algumas calçadas em Curitiba. João Turim foi mais a fundo no uso dessas estilizações. Aplicou-as em pinturas decorativas, ilustrações para revistas, objetos de uso cotidiano e também na arquitetura. O estilo foi bem sucedido, mas teve repercussão apenas no Paraná, diferentemente do uso do simbolismo marajoara, que marcou não apenas o Pará, mas o Brasil. É importante considerar que, diferentemente do simbolismo indígena da Amazônia, o pinheiro não foi estudado e valorizado pelos cientistas do século XIX na capital do Império como foi a cerâmica arqueológica⁴⁶.

Segundo Valle (2008) uma inclinação nativista e ornamental também despontou em Manaus no século XIX, na efervescência do ciclo da borracha, tendo como exemplo dessa inclinação nativista a calçada da praça de São Sebastião, em frente ao Teatro Amazonas, decorada com padrões que remetem ao *Encontro das Águas* dos Rios Negro e Solimões.

Porém, mesmo diante de outros movimentos de nacionalização da arte de forma circunscrita em alguns pontos do Brasil, nada foi comparado ao uso do simbolismo do índios da ilha do Marajó. Diante disso, será apresentada a obra de nacionalização de Braga, *A Planta Brasileira [copiada do natural] aplicada à ornamentação*⁴⁷, com ênfase no grafismo marajoara, que revelou o protótipo do seu “estilo marajoara”, que se apropria desse símbolos amazônicos, principalmente da cultura indígena, e influencia artistas e não artistas em variados campos da vida social do século XX.

3.2 A *Planta Brasileira* e o uso do simbolismo marajoara nas artes do Brasil

Theodoro Braga executou 32 pranchas em aquarela com temática sobre a flora e 12 desenhos que versaram sobre a temática indígena marajoara para serem utilizados em arte decorativa de variadas formas e suportes. Quatro pranchas servirão de exemplo de como os desenhos e grafismos marajoaras foram utilizados pelo artista a fim de

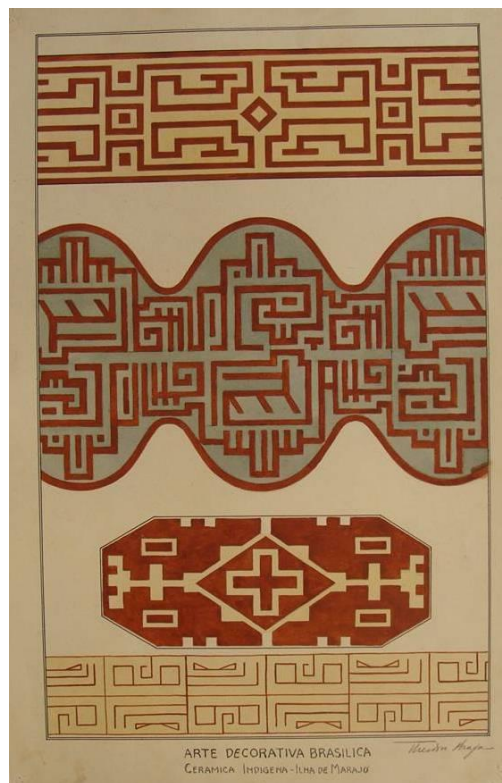
⁴⁶ Para saber mais sobre o *Paranismo*, conferir: CAMARGO (2007).

⁴⁷ O manuscrito encontra-se no acervo de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

serem arquétipos para a arte decorativa do século XX. Observando as pranchas produzidas por Braga e o que foi analisado pelos naturalistas/viajantes e publicados no *Arquivos do Museu Nacional*, é possível identificar muitas formas, desenhos e grafismos das cerâmicas arqueológicas marajoaras no trabalho do artista.

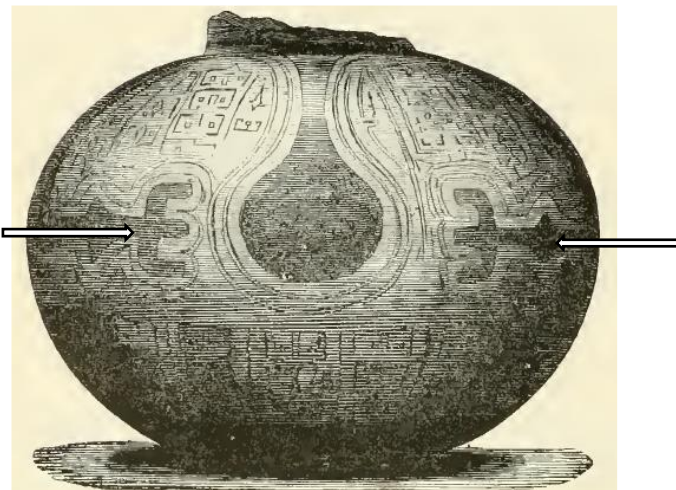
A primeira prancha apresentada, “Arte decorativa Brasilica. Ceramica indígena – ilha de Marajó” apresenta quatro modelos de desenhos copiados dos objetos arqueológicos, conforme a imagem ao lado.

Em ambos os modelos aqui apresentados pode-se perceber o uso acentuado das gregas em todos os estágios de evolução, conforme assinalado por Charles Frederick Hartt em sua teoria da evolução marajoara, desde as mais retas até as mais sinuosas.



A grega, em seu “estágio final de evolução”, conforme apregoou Charles Frederick Hartt, aparece em quase todas as pranchas, como as que estão na base da imagem arqueológica à esquerda.

Na primeira prancha apresentada as gregas aparecem principalmente na primeira imagem que serve de modelo. Também é possível visualizar vários formatos de gregas nas outras pranchas que seguem. Além dos traçados de gregas com poucas e muitas curvas, também é possível perceber outros desenhos, como o representado na urna abaixo, descrita por Ladislau Netto (1885):



O mesmo desenho indicado pelas setas na urna estudada por Netto aparece estilizado no terceiro modelo de grafismo da primeira prancha produzida por Theodoro Braga, conforme imagem à direita.



Na segunda prancha, “Cerâmica de Marajó”, além de gregas e muitos outros tipos de desenhos ornamentais, é possível observar outro ornamento bastante utilizado, a cruz, que pode ser vista nessa prancha e nas demais aqui apresentadas:

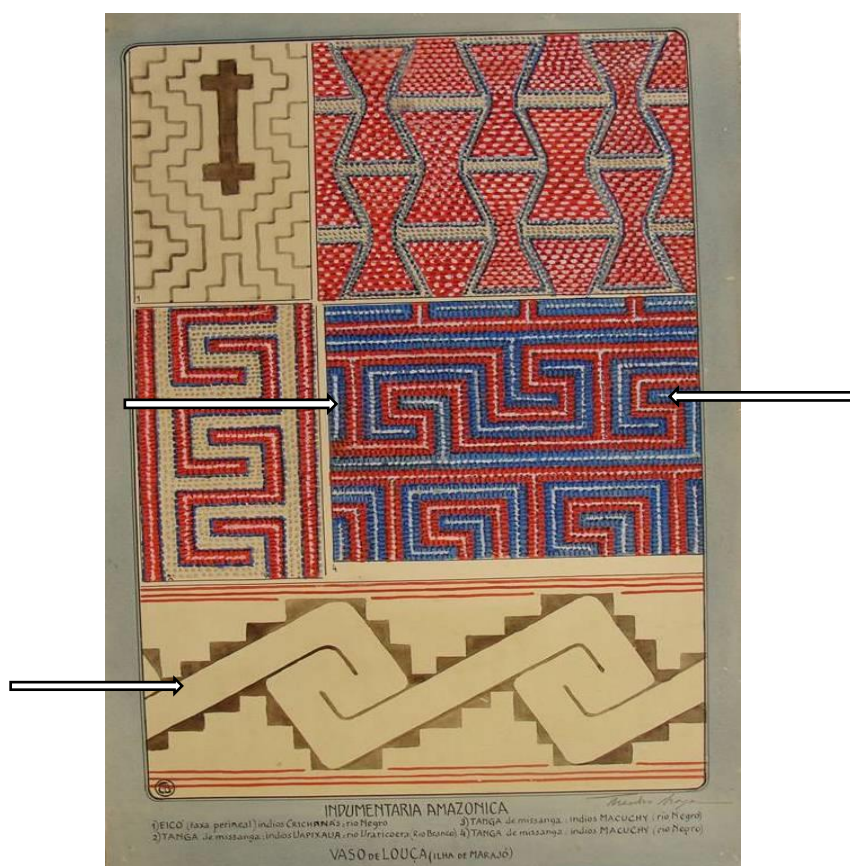




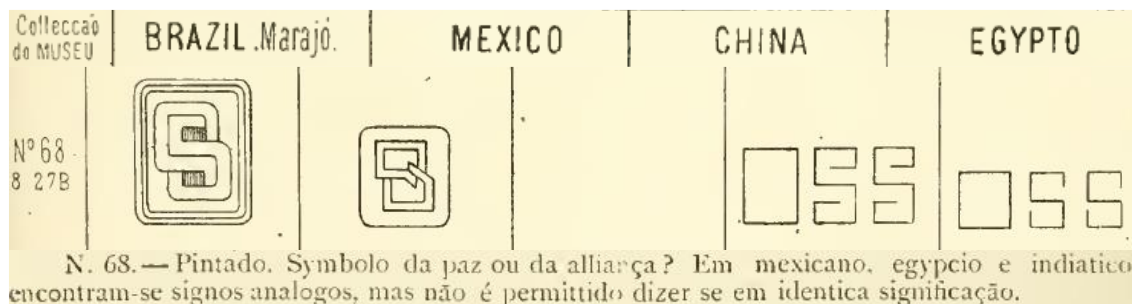
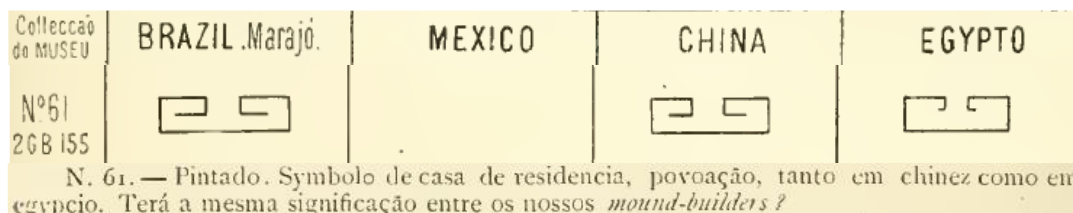
Segundo a análise de Hartt, esse desenho em formato de cruz provavelmente era a representação da cabeça de uma abelha, bastante semelhante “às cabeças dos mesmos hymenopteros representados nos hieróglifos mexicanos” (HARTT, 1885, p. 367). A imagem em que Hartt se baseou para proferir essas afirmação, pode ser vista no fragmento à esquerda.

Note-se que o mesmo símbolo da cruz foi comparado por Hartt à representação de outra cultura, a mexicana. A analogia configura mais um exemplo de associação entre símbolos de culturas distintas com a finalidade de mostrar o grau de evolução do índio Marajoara.

Na terceira prancha, intitulada “Indumentária amazônica. Vaso de louça (ilha de Marajó)”, além dos grafismos e desenhos representados, variações de grega chamam a atenção em quase toda a obra, conforme indicado a seguir:

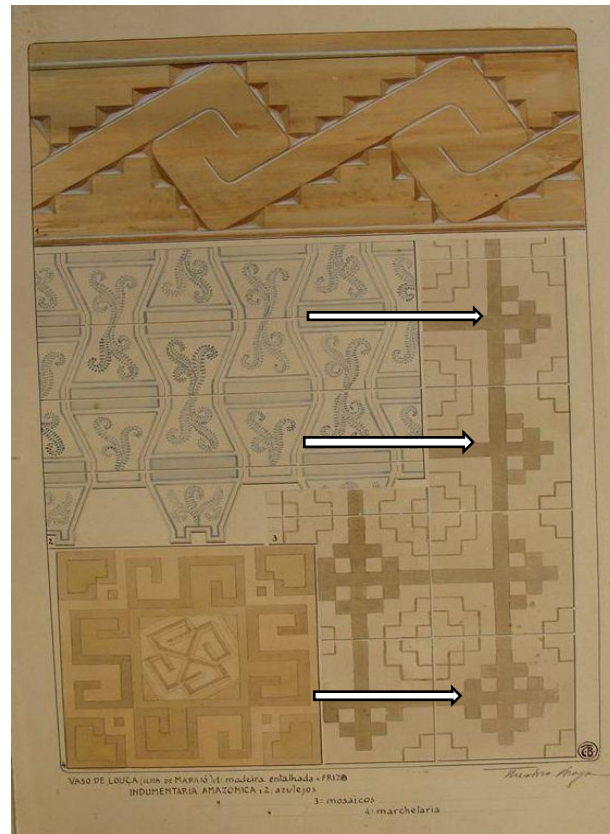


Esses formatos de gregas foram publicados nos quadros comparativos publicados por Ladislau Netto, conforme as imagens a seguir:



No primeiro caso, a grega foi comparada à símbolos chineses e egípcios, lugares em que este símbolo significaria residência ou casa. Pode-se dizer que o significado atribuído por Netto esteve em conformidade com as pranchas produzidas por Theodoro Braga, afinal de contas, todas serviam de modelos para a produção de objetos utilitários com o objetivo de serem expostos nas residências. Essas pranchas serviam de exemplos de grafismos que poderiam ser utilizados para a fabricação de azulejos, pentes, tapetes, indumentárias e ornamentos de forma geral.

No segundo caso, essa outra variante de grega foi comparada à símbolos do México, Egito e Índia, cuja significação atribuída foi a de paz e aliança. A última prancha apresentada como referência do trabalho de Theodoro Braga, “Vaso de louça (ilha de Marajó) Indumentária amazônica”, também apresenta muitas variantes de gregas e cruzes observadas em peças arqueológicas dos índios da ilha do Marajó, mas nessa prancha outro formato de cruz foi representado, conforme indicado a seguir:



Na prancha, Theodoro Braga ornamentou uma grande cruz a partir da variação de outras cruzes. Esse símbolo também foi publicado nos quadros comparativos produzidos por Ladislau Netto com o objetivo de apontar as comparações entre símbolos culturais:

Collecção do MUSEU.	BRAZIL Marajó.	MEXICO	CHINA	EGYPTO
Nº 7 P				
N. 7.—Pintado. É bastante comum esta figura nas pinturas dos vasos mais delicadamente ornados. Não sei, porém, se de facto representará os quatro pontos cardeais do mundo ou as forças da natureza, como em quasi todos os povos primitivos as symbolisava.				

Segundo Ladislau Netto, essa representação de cruz vazada era muito comum nos vasos indígenas, estando presente nas peças mais “delicadas” produzidas por esses povos. O autor não sabia se o desenho significava os quatro pontos cardeais do mundo ou as forças da natureza.

Toda a flora em evidência nas pranchas seria do clima tropical ou aclimatadas a esse tipo de clima e cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, conforme aponta Manoel Campello na introdução da obra *Planta Brasileira* (CAMPELLO, 1905).

O objetivo em fazer tais comparações dos desenhos da prancha e dos estudos efetuados pelos naturalistas do Museu Nacional não é o de apresentar todos os ornamentos observados no trabalho de Theodoro Braga e que poderiam ser observados nos objetos arqueológicos analisados. Afinal de contas, o trabalho do artista apresenta uma grande extensão de ornamentos e suas variações. Trata-se de apontar a importância das pesquisas publicadas no Brasil oitocentista para a composição da sua obra no novecentos.

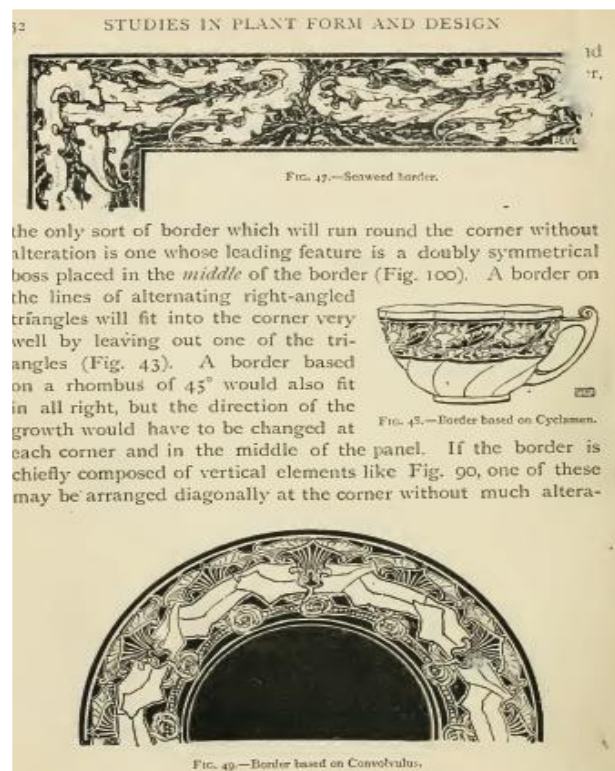
Além da importância do trabalho de pesquisa dos viajantes do século XIX, a *Planta Brasileira* apresenta equivalência com alguns outros trabalhos produzidos na segunda metade do século XIX em outros países. São eles: *The Grammar of Ornament* (1856) de Jones Owen e *Plants and their application to ornament* (1896) de Grasset. Ambos produziram desenhos e croquis que poderiam inspirar sua aplicação em suportes variados, tal qual o trabalho de Theodoro Braga.

Owen (1856), por exemplo, projetou aplicações ornamentais tendo como inspiração o que ele chamou de tribos selvagens, plantas e desenhos de culturas consideradas civilizadas como a dos gregos e etruscos:



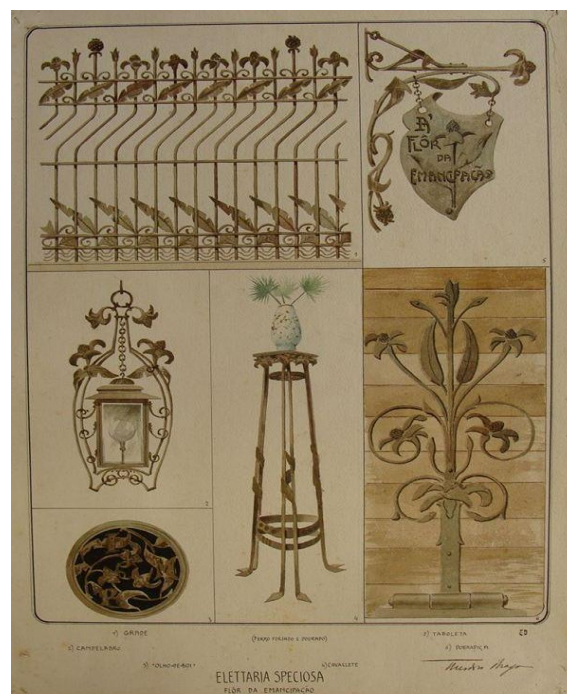
Assim como Theodoro Braga, Owen produziu pranchas com a finalidade de apresentar tipos de ornamentos que poderiam servir para a produção de outros objetos utilitários e de arte. No caso dessas pranchas, Jones fez uso de elementos de culturas consideradas tribais, da flora e de ornamentos verificados em vasos gregos e etruscos.

Com relação a Grasset, o artista se restringiu ao uso da flora como modelo a ser seguido em ornamentações de bordado e no *design* conforme o modelo que segue:



Nessa prancha de Grasset, os desenhos decorativos das plantas serviriam de padrão para ornamentar xícaras e objetos de formatos retangulares e circulares. Na imagem à direita pode-se ver uma prancha de Theodoro Braga, muito semelhante às pranchas de Grasset.

Em “Elettarias speciosa”, Theodoro Braga compôs uma prancha para expor o uso do ornamento de plantas em grades, luminárias, suportes para plantas, suportes de placas, dentre outros. Mesmo tendo estudado com Grasset na



Europa, não se sabe ao certo se Theodoro Braga se utilizou dos trabalhos de Grasset ou Owen para se inspirar com o objetivo de produzir a *Planta Brasileira*. Em todo caso, a semelhança dos projetos no que diz respeito ao uso de aspectos da cultura e da flora para ornamentação, indica que o artista estava sintonizado com o que era feito fora do

Brasil. Além disso, o fato de existir semelhanças entre esses trabalhos, mostra um Theodoro Braga modernista, pois ao mesmo tempo em que se mostrava influenciado por trabalhos produzidos fora do Brasil, revelava uma ótica amazônica e indianista, tendo em conta os ornamentos marajoaras e as plantas do Brasil.

Segundo Bassalo (2008), essa forma de ornamentação foi classificada pelos modernistas como *art nouveau*, estilo artístico que surgiu em fins do século XIX, expressão do modo de vida burguês, particularmente ligado à arte decorativa. De origem romântica, a ideia era criar uma forma artística espontânea e original. Explorava a arquitetura doméstica e decoração de interior com caráter artesanal, pretendendo substituir tudo que estivesse relacionado à subjetividade fria das máquinas industriais. Ainda segundo Bassalo (2008),

[p]ara compor seus trabalhos, utilizaram a própria natureza, expressando e apregoando a interminável criatividade natural como a mais importante fonte de inspiração. Ressalte-se, no entanto, que alguns elementos decorativos do *art nouveau* figuram também em estilos anteriores (p.11).

O uso da natureza como fonte de inspiração, em contraposição à subjetividade fria das máquinas industriais, em decorrência da nascente Revolução Industrial, fez com que os artistas passassem a buscar o antigo, conforme discutido anteriormente, e as representações da natureza. Isso ficou bastante claro no trabalho de *art nouveau* de Theodoro Braga. Na introdução da *Planta Brasileira*, escrito por Manoel Campello, o autor afirma que:

a arte decorativa sofreu as influências dos acontecimentos e foi a que mais resistiu às tendências reformadoras, pois, industrial mais que todas as outras, tendo de satisfazer o gosto vulgar e incapaz de grandes concepções, da nova nobreza do dinheiro, produziu o que ela exigia e que estava de acordo com as suas ideias. Mas, enfim, insensivelmente, meio século de influência modificou essas manifestações românticas e, pouco a pouco a decoração se foi tornando estilizada como nos seus primeiros tempos, quando na última década do século passado surgiu a arte nova de formas torturadas e complicadas, cores claras e uniformemente insípidas. (...) Depois, porém, das extravagâncias do primeiro momento estamos assistindo a interpretação racional das formas vegetais (CAMPELLO, 1905, pp. 14-15).

Segundo Campello, a Revolução Industrial trouxe consigo a frieza exposta na produção da arte decorativa, por causa do gosto que imperava oriundo de uma “nova nobreza do dinheiro”, que ditava o que deveria ser produzido. A partir dessa imposição,

que deixava de lado os aspectos naturais dos objetos decorativos, tão expressivos e importantes, a produção artística teria se tornado fria. Mas, segundo o autor, a arte decorativa vivia um novo momento, tendo em vista a publicação da *Planta Brasileira*, pois ela voltava a ser como era no seu princípio, com o uso racional e intensivo dos vegetais e da natureza. Esse princípio indicado por Campello diz respeito às primeiras inspirações artísticas das consideradas grandes civilizações mundiais:

a natureza sempre foi a eterna inspiradora de toda e qualquer manifestação artística; por mais abstrata que esta seja sempre em seus rudimentos encontramos a forma primitiva, a linha primordial donde surgiu. Assim, quando hoje vemos, em seus complicados entrelaçamentos ou numa simplificação quase retilínea, formas vegetais, não podemos deixar de olhar para o passado e lá buscarmos, não os elementos desta arte que hoje, justamente, impera, porém ela própria, forte, simples e delicada, sem as extravagâncias que alguns artistas querem introduzir sob pretexto de simbolismo. Para não nos afastarmos dos moldes clássicos, pois querem eles que toda e qualquer investigação histórica comece pelo Egito, é nas margens do Nilo que vamos buscar o primeiro exemplo do vegetal aplicado à decoração (CAMPELLO, 1905, pp. 1-2).

Para Campello a natureza sempre foi a grande inspiradora da arte mundial, por isso foi tão importante tê-la representada na arte contemporânea e, para isso, considerava fundamental buscar as origens desse uso da flora nos primórdios da arte no mundo, fazendo questão de chamar atenção para a importância do artista não se afastar dos moldes clássicos da arte, que se utilizava de forma contundente da natureza. O Egito seria um exemplo, pois foi nas margens do Nilo que se buscou o primeiro exemplo de vegetal aplicado na arte decorativa (CAMPELLO, 1905).

Segundo Campello (1905),

as artes grega e romana oferecem muitos pontos de contato, pois a maioria dos artistas que trabalhavam em Roma eram gregos, de modo que numa simples exposição podemos englobar as duas, mostrando as diferenças entre elas, quando existirem. É nas molduras arquitetônicas que em primeiro lugar vamos encontrar a planta, a flor, a folha, e o ramo tendo as suas formas geometrizadas e simplificadas (p. 4).

A partir dos paralelos traçados entre as duas civilizações, Roma e Grécia, o autor destaca como plantas, flores, folhas e ramos foram utilizados nas obras de arquitetura dessas civilizações. Assim como nos trabalhos do século XIX, estabeleceram-se conexões entre o mundo indígena e o mundo das consideradas grandes civilizações do mundo.

Theodoro Braga tentou suprir a ausência da flora nos objetos arqueológicos em suas pranchas para fins decorativos nas rendas, azulejos, porcelanas, joias, decorações e grades. Outra vez, conecta-se mundos diferentes, o indígena e do não indígena numa composição de arte. De um lado, a partir da influência da flora e, de outro, dos ornamentos indígenas.

O certo é que esse trabalho tinha um objetivo, a formação de um estilo brasileiro, independente da sensação que teriam ao contemplá-la nos objetos ou na arquitetura. Conforme alegou Braga, sua intenção era “(...) dar-se ao ensino de desenho, com caráter prático aplicando-o na procura de formas novas e típicas que constituirão (...) o futuro estilo Brasileiro” (BRAGA, 1921, p.1).

O uso dos “motivos delicados de ornamentação” geométrica conformaria a construção de um gosto, conforme a definição de Pierre Bourdieu. Em *A Distinção: crítica Social do julgamento*, o autor produziu extenso e importante trabalho acerca da construção do gosto, sobre suas motivações e seu julgamento diante das obras de arte, música, objetos de decoração, filmes, dentre outros.

Segundo Bourdieu (2007), o gosto diferencia os sujeitos sociais a partir dos hábitos que eles adquirem e pelo intermédio destas práticas exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações sociais objetivas, sendo a educação um meio importante para sua construção. Para o teórico francês:

[o] “olho” é produto da história reproduzido pela educação. Eis o que se passa pela percepção artística que se impõe (...) como legítima (...) em sua forma e não em sua função, não só (...) as obras de arte legítimas, mas todas as coisas do mundo, tanto as obras culturais que ainda não foram consagradas (...) as artes primitivas (...). (BOURDIEU, 2007, p. 11).

Nesse sentido, a percepção artística e aquilo que se intitula como arte ou como algo de bom gosto estão relacionados com a educação que se impõe a partir do que se deseja que seja considerado de bom gosto em determinada época. O autor dá o exemplo das artes primitivas, que passam a ser valorizadas a partir do momento em que a educação ocidental confere a elas algum valor artístico, tal como foi feito com a cultura material dos Marajoara. Theodoro Braga foi um dos precursores dos cursos profissionais de arte aplicada utilizando a temática indígena. O uso do simbolismo marajoara passou a ser um hábito cultural, a ter um valor simbólico, não só de mercado, mas cultural.

Segundo Godoy (2004), alguns autores quiseram fixar a origem do uso desse simbolismo na década de 1930, período da arte neomarajoara, mas não se pode negar a anterioridade e importância que a *Planta Brasileira* teve para essa construção, visto que foi produzida antes, em 1905. Inclusive, em revistas como *Ilustração Brasileira*, na década de 1920, já se difundia a apreciação desse repertório nacionalista por meio de ilustrações feitas por J. Carlos⁴⁸.

Theodoro Braga nutria pelos objetos marajoaras a mesma admiração que os cientistas do oitocentos. Segundo ele:

(...) os indígenas do Marajó nos legaram (...) documentos interessantes do seu gosto artístico, notando-se (...) a preocupação de um gozo para os olhos com ornamentações graciosas, de um prazer intelectual em se cercarem de elementos superiores às brutais e exclusivas necessidades da vida material (BRAGA, 1915, p.135).

Segundo Theodoro Braga, o legado deixado pelos índios do Marajó, traduzido nas peças de barro, notabilizava o gosto desse povo pela arte, a julgar pela satisfação de prazer que ele próprio sentia ao contemplar os objetos. Para o artista, essa satisfação era consequência da preocupação dos produtores com a perfeição produtiva, conforme demonstravam os considerados graciosos ornamentos das peças. Esse gosto artístico exibido pelos índios Marajoara seria uma demonstração de que o que era produzido por esses “nobres” índios não atendia apenas suas satisfações cotidianas, mas evidenciava que eles estavam preocupados em produzir algo que, além de útil, fosse belo.

Toda essa beleza produtiva do índio Marajoara através dessa sensibilidade artística julgada pelo artista, serviu bem ao projeto de nacionalização da arte que Theodoro Braga pretendia disseminar. O artista foi a favor de programas de educação baseados em desenhos destinados à indústria. Mas, a questão do desenho industrial não poderia ser tratada de forma isolada. Segundo ele, a qualificação do desenho industrial deveria ser pensada desde a infância (GODOY, 2011).

Sobre a questão do ensino do desenho, é importante ressaltar que, no período em que viveu em Belém, Theodoro Braga foi diretor do Instituto de Formação Profissional Lauro Sodré, onde teve a oportunidade de colocar em prática o ensino do desenho artístico aos jovens internos, estimulando-os na criação de obras com

⁴⁸ José Carlos de Brito e Cunha, conhecido como J. Carlos, nasceu no Rio de Janeiro, em 1884, e faleceu em 1950. Foi chargista, ilustrador e designer gráfico. Além disso, foi escultor, autor de teatro de revista, letrista de samba, sendo considerado um dos maiores representantes do estilo *art déco* no design gráfico brasileiro (SOBRAL, 2005).

características regionais, com o uso da flora e desenho marajoara (BRAGA, 2007). Em 1921, quando retornou ao Rio de Janeiro, foi diretor de outro instituto educacional, o Instituto de Formação Profissional João Alfredo, também pensado como espaço de livre criação do desenho artístico (BRAGA, 2007).

Depois de sua estada no Rio de Janeiro, decidiu ir para São Paulo, em 1925. Segundo Braga (2007), provavelmente a mudança se deu em razão do movimento dos artistas modernistas, pois juntamente com Mário de Andrade, Benedito Calixto, Menotti Del Picchia, Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino, fundou a Academia de Belas Artes de São Paulo, hoje Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Além disso, Braga também participou da criação da Escola de Belas Artes, destinada à educação de crianças e adolescentes.

De enredado que esteve com a questão do desenho e de seu ensino, em *O ensino de desenho nos cursos profissionais*, Theodoro Braga (1925) afirma que:

para nacionalizar a arte brasileira (...) preciso é, e sobretudo, educar e instruir o nosso operariado. (...) para alcançar a vitória almejada [é preciso]: a inteligência dúctil do operário brasileiro e a riqueza inaudita e inesgotável dos motivos sobre os quais deve ser expandida essa inteligência (p.6).

Seu objetivo era difundir um tipo específico de arte nacional e isso deveria ser repassado aos produtores de objetos da cerâmica industrial para que fabricassem peças de riqueza “inaudita e inesgotável” pertencentes ao território nacional. Dessa forma, a produção marajoara seria nacionalizada:

[s]ó assim, expurgada a invasão do terrível mal que nos tem atrofiado o cérebro até agora, isto é, as cópias de catálogos estrangeiros, só assim poderemos iniciar a procura de um estilo, de uma maneira de fazer nacional, que nossos silvícolas descobriram e que nós civilizados desconhecemos (BRAGA, 1925, p. 8).

Theodoro Braga estava à procura de um estilo próprio, o que não significava algo absolutamente novo. Dentre suas preocupações, ele pretendia formar operários no uso dos motivos decorativos da natureza, dos ornamentos indígenas e criar algo a partir daqueles motivos, ou seja, educar esses trabalhadores para a produção de obras estilizadas a partir da cultura material indígena. Estilizar era se apropriar de uma ideia existente e produzir algo a partir disso, visto que somente os índios conheciam a “fórmula do belo” marajoara.

Para Theodoro Braga (1925), estilização era

(...) a arte de aproveitar espiritualmente elementos naturais na sua tendência decorativa. O estilo é o espírito que não se pode adquirir, é o dom, o perfume natural, ao passo que a estilização é a procura material, o encaminhamento para um achado através das peripécias do desconhecido. A estilização (...) não é mais do que um ponto de partida sobre o qual o artista se apoia para achar o ornamento que ele deseja criar. E tanto isso é verdade que a nossa imaginação, entregue as suas próprias forças, está muito aquém da imensa variedade dos objetos naturais e que estes se tornam então os temas a serem desenvolvidos e sobre os quais cada talento pode bordar fantasias infinitas (pp. 14-15).

Dessa sorte, tudo que foi produzido pelos “selvícolas” Marajoara serviria de inspiração para o novo estilo brasileiro, a partir da estilização daquele “dom natural” indígena. Diante da variedade de temas a serem estilizados, apenas alguns deles seriam desenvolvidos e o talento imaginativo de cada artista produziria o que melhor sua imaginação alcançasse. Segundo Pascoal (2013), a estilização da cerâmica marajoara se tornou uma verdadeira obsessão ao longo da vida do pintor.

Para Theodoro Braga (1915):

[d]iante daqueles ornatos, buscados na imaginação ponderada e meticulosa do artista indígena, quantos elementos variados e interessantes poder-se-iam utilizar para decoração de uma infinidade de objetos de uso comum e de luxo! (p. 136).

O artista não apenas projetou essa ideia a fim de difundi-la como também produziu objetos com esse estilo preconizado em seus projetos e na *Planta Brasileira*. Na “Seção de arte aplicada” do Salão Nacional de Belas Artes que aconteceu no Rio de Janeiro em 1927, Theodoro Braga e sua esposa, Maria Braga, apresentaram objetos decorativos e utilitários com “caráter amazônico”, como afirmou Paulo Herkenhoff (1993):

de Maria Braga foi apresentado uma bolsa em couro, ornamentada em baixo relevo com “motivos decorativos de desenhos dos vasos indígenas Paraoaras” e uma almofada em couro, baseada no estilo da cerâmica do Marajó. (...)Theodoro Braga também apresenta (...), num modelo de tapete, reunindo o brasão de São Paulo e uma cercadura oval com decoração em estilo marajoara. [porém], a peça mais complexa e que aparenta ter atingido o melhor resultado gráfico, além do refinamento do desenho, parece ser o xale em seda nacional, executado em batique por Domenico Busnelli, com minuciosa estilização marajoara (s/p).

Nesse caso Theodoro Braga também se preocupou em produzir objetos utilitários com a ornamentação indígena, excedendo a questão meramente didática de difusão desse estilo que se pretendia nacional, através da educação:

(...) poderiam inspirar-se as nossas fábricas de louças comum, ao invés de se deixarem invadir por produtos estrangeiros mercantis (...) inexpressivos e banais. Aos que vibram diante de uma partícula de arte, muitas vezes incompreendida, uma visita a essa época brasileira que passou, se impõe (BRAGA, 1915, p. 136).

Diante do exposto, fazia-se imprescindível pesquisar profundamente a arte desses índios, pois estudá-los e usar o simbolismo estilizado nos objetos contemporâneos seria uma forma de distanciar todo o estrangeirismo combatido por aqueles que se preocupavam com uma arte nacional, promovendo a sua nacionalização, tornando-a “nossa”, ato de verdadeiro civismo: “(...) obras imperecíveis de nossa personalidade cívica.” (BRAGA, 1921, p.1).

Com esse intuito, palestras foram ministradas, conforme publicado em muitos jornais da época. Em *O Diário Carioca* (1933), por exemplo, a matéria intitulada *Rememorando uma jornada de civismo* anunciava que Mello Moraes, “(...) no salão nobre do tradicional Colégio Piracicabano Magalhães Corrêa deu uma aula magnífica sobre a arte marajoara (...)” (REMEMORANDO UMA JORNADA..., 1933, p.22).

Mello de Moraes, referência importante nos estudos sobre cultura popular e folclore, também dialogou com a busca desse estilo nacional apregoado pelos modernistas. Isso indica como a temática esteve sintonizada com nomes importantes nos estudos sobre arte e cultura, delineando sua importância.

A Semana Ruralista, que ocorreu no sul de Minas Gerais, em Itanhandú, em 1934, também contou com aulas sobre a arte marajoara. Concebendo a junção entre natureza, importância de preservação da floresta e arte indígena, a nota do jornal anunciava que:

[o] Sr. Humberto de Almeida, o conhecido estudioso e defensor das nossas florestas mostrará aos fazendeiros as vantagens de reflorestamento e a importância deste problema nos destinos de um país tropical. O Sr. Magalhães Corrêa⁴⁹ [também] dará algumas aulas sobre desenho marajoara (...) (SEGUNDA SEMANA RURALISTA... 1934, p. 6).

⁴⁹ Magalhães Corrêa (1889-1944) fez parte de uma geração de conservacionistas do Brasil, integrando as dimensões social e natural e aproximando a necessidade de defender a natureza do imperativo de melhorar as condições de vida dos habitantes do interior brasileiro (FRANCO & DRUMMOND, 2005).

Além de palestras sobre o desenho marajoara é comum encontrar notícias de cursos sobre o ensino e exposição da arte marajoara em feiras industriais. Na *Feira Industrial do Pará*, ocorrida em 1937, por exemplo, a coordenação da exposição sobre ensino profissional de São Paulo anunciou que no estande que representava o estado, foram expostos objetos voltados para a indústria, como máquinas, mas também, “(...) [d]os artefatos de arte decorativa, sobressaem vasos e pratos de cerâmica com aplicações de motivos marajoaras (...) em perfeitas estilizações.” (FEIRA INDUSTRIAL..., 1937, p.9). Na exposição dessa feira industrial havia trabalhos estilizados, conforme defendia Theodoro Braga.

De norte a sul, a arte marajoara foi aclamada, veiculada. Os anúncios aqui apresentados são apenas alguns exemplos da popularização do ensino da arte marajoara encontrados nas publicações de época. Num lento processo, o curso de cerâmica foi se agregando às maquinarias das fábricas, às feiras ruralistas ou aos estudos sobre natureza. Conforme nota publicada no *Diário Carioca*, de 1934, por ocasião da *Segunda Semana Ruralista*:

[p]ara os fazendeiros haverá cursos práticos e demonstrações sobre as culturas de milho, arroz, feijão (...), horticultura, reflorestamento, defesa sanitária vegetal e gado leiteiro. E para as professoras primárias estão organizados cursos de instalação dos clubes agrícolas escolares, estilização do ponto e da linha, cerâmica marajoara, organização do museu regional, alcoolismo rural, defesa sanitária vegetal e animal, agricultura na escola primária, o reflorestamento, opilação, impaludismo e sífilis (SEGUNDA SEMANA RURALISTA..., 1934, p. 8).

De cursos de agricultura aos de doenças específicas, as palestras de estilização de cerâmica marajoara estiveram presentes, compondo um cenário específico da arte nacional. Preocupado em nacionalizar a arte marajoara e seu simbolismo através do ensino, Theodoro Braga (1921) afirmou que,

além de nacionalizarmos o que é nosso, espalharíamos por todo nosso país, regionalismos do norte que o sul desconhece (...) estreitando as nossas mútuas relações, conhecendo uns aos outros (...) tudo num salutar intercâmbio nacional (...) (p. 2).

A arte de Theodoro Braga teve muitos seguidores, criou raízes nacionais, conforme relatado em *Por uma arte brasileira*:

um dia, o professor Theodoro Braga deixou o Pará, mas a sua obra lá ficou enraizada; antigos discípulos ocuparam seu posto, continuam a pugnar pela grande cruzada nacionalizadora dos motivos artísticos

(...). Ainda este ano, o pintor recebeu de Belém recortes de jornais que nos foram mostrados, onde se afirma que sua obra começa a despertar o interesse até mesmo dos estrangeiros que chegam a conhecê-la. (...) Este fato é tanto mais eloquente quanto não se trata de um país em formação (...), mas de um povo culto, possuidor de processos e de uma arte nitidamente sua, apurada por séculos de lenta sedimentação (POR UMA ARTE..., 1927, pp. 1-2).



Theodoro Braga, a partir de todo seu empenho em pensar em projetos de nacionalização da arte, deixou rastros, vestígios, fazendo com que sucessores em arte tomassem os mesmos rumos ou

pegassem de empréstimo seu fazer artístico, seja no Brasil seja fora do Brasil, segundo o relato.

Além de seus projetos artísticos com o intuito de serem usados na cultura material, Theodoro Braga produziu muitos objetos utilitários, decorativos, de arte e patrimônio arquitetônico, conforme será visto no capítulo seguinte. Por causa de sua dedicação para a reconstrução dessa arte a partir do uso de seus ornamentos em muitos aspectos da vida social, aqueles que conviveram com o homem que foi apaixonado por essa cultura indígena, fizeram com que ele levasse esse simbolismo e essa marca marajoara para sempre, dedicando-o um túmulo especial em sua morte.

Seu túmulo, ora aqui apresentado, foi todo ornamentado com grafismos marajoaras, gregas retas e sinuosas assim como desenho representando a face humana, comum em peças marajoaras. Tudo foi produzido em mosaico ao longo do túmulo, eternizando o valor que ele deu a arte desses índios do Pará.

De Theodoro Braga a outros artistas do novecentos, o simbolismo propagou-se para campos diversos da vida social. Para Moraes (1930):

há tanto bom gosto, leveza, distinção, no contorno das bilhas, dos jarros, das ânforas, das urnas, dos potes, dos alguidares, que os ourives, os arquitetos, os pintores, os escultores, de agora, se inspiram

nessas linhas. Os frisos, as volutas, as espirais, os círculos, os mataimes, as gregas, as rendas, os arabescos, que os decoram, são tão elegantes, originais, típicos, belos, que andam reproduzidos em painéis nas salas ricas, nas paredes dos palácios dos patrícios (...) (p. 254).

De fato, esse simbolismo tomou outros rumos, muito além da ressignificação atribuída pela ciência e pela arte. A marca marajoara foi utilizada ao longo do século XX em outros setores da vida social, manipulada pelas mãos de ourives, arquitetos, costureiros, farmacêuticos, artesãos, dentre outros, fazendo com que o valor e lugares sociais atribuídos a esses índios continuassem a se destacar. A partir da influência que Theodoro Braga teve na disseminação do simbolismo marajoara, outros artistas começaram a ministrar cursos da arte marajoara em todo o país e assim o simbolismo dos objetos arqueológicos da ilha do Marajó foi se alastrando.

3.3 Os artistas do século XX e sua inspiração no simbolismo marajoara

Segundo Aníbal Mattos (1936):

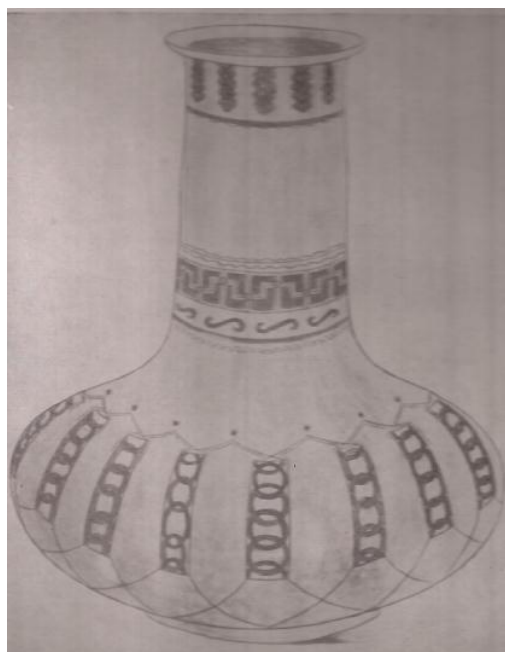
(...) os objetos mais interessantes, encontrados em Marajó (...) se destacam pela beleza e perfeição, as urnas funerárias ou igaçabas, destinadas pela maior parte para guardar os restos dos mortos. O uso da urna para sepultamentos é comum também no Velho Continente (p. 171).

Muitos artistas no século XX usaram o simbolismo dos objetos produzidos pelos índios da ilha do Marajó em suas produções. Assim como Aníbal Mattos, cada artista atribuiu algum valor às peças que consideravam mais belas ou mais dignas de serem consideradas objeto de arte. Cada qual ressignificou e usou o simbolismo marajoara de forma bastante peculiar, ora na pintura, na poesia, na literatura, dentre outras formas de expressão artística.

Os artistas que em algum momento de sua trajetória usaram esse simbolismo em suas obras, além de Theodoro Braga, fonte de inspiração para a grande maioria deles, foram⁵⁰: Eliseu Visconti (1866-1944), Carlos Hadler (1885-1945), Manoel de Oliveira Pastana (1888-1984), Correia Dias (1893-1935), Victor Brecheret (1894-1955), Antonio Paim Vieira (1895-1988), Manoel Santiago (1897-1987) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

⁵⁰ Segundo Godoy (2004), a artista Regina Gomide Graz também se destacou no início do século XX pelo uso da temática indígena em seus trabalhos e pela preocupação com uma nacionalização da arte. Sobre a obra de Regina Gomide Graz, consultar: SIMIONI (2007).

Eliseu Visconti era italiano e também se destacou pela preocupação com a nacionalização da arte, tendo como base a arte decorativa (GODOY, 2011). Mesmo sendo contemporâneo de Theodoro Braga, existem poucas referências ao uso do simbolismo marajoara em seus trabalhos. As maiores menções estão voltadas para o uso da flora em objetos artísticos e utilitários (ARESTIZABAL, 1983, BARATA, 1944). A referência encontrada sobre o uso do ornamento indígena por Eliseu Visconti refere-se ao projeto de vaso, que segundo o plano, deveria ser confeccionado em “grès” (espécie de material duro formado de pequenos grãos de quartzo, que dão uma aparência vitrificada ao objeto) (ARESTIZABAL, 1983), conforme a imagem:



O simbolismo indígena pode ser percebido no gargalo do vaso: as gregas, comuns nos objetos arqueológicos da cerâmica marajoara e apresentadas anteriormente nas pranchas da *Planta Brasileira* de Theodoro Braga.

No que diz respeito à arte decorativa, Eliseu Visconti teria sido pioneiro, haja vista que chegou antes de Theodoro Braga ao Brasil, depois de apresentar trabalhos na *Exposição Universal de 1900*, realizada em Paris (BARATA, 1944). Com o êxito do evento, Visconti expôs alguns trabalhos na Escola de Belas Artes, apresentando uma arte decorativa aplicada às indústrias, de modo bastante semelhante ao que fazia Theodoro Braga. Vale ressaltar que ambos estudaram com os mesmos mestres em Paris, dentre eles o referido Grasset.

Braga surge na cena da arte com seus estudos de flora, fauna e desenhos marajoaras alguns anos após o aparecimento de Visconti no meio artístico. Eliseu Visconti tinha como elementar em sua arte aplicada a temática da flora e não usou o simbolismo marajoara de forma contundente como fez Theodoro Braga. Eis dois exemplos de projetos de Eliseu Visconti, a do projeto e a peça executada, respectivamente:



Na primeira imagem, à esquerda, Visconti desenhou em giz duas flores para serem aplicadas em vasos. Na segunda, apresenta-se um vaso executado a partir dos projetos de uso da flora criado pelo artista. Diferentemente do projeto em giz, o ornamento pintado diz respeito à flores sincronizadas uma ao lado da outra, dando voltas no objeto.

Segundo Barata (1944), Braga e Visconti fincaram marcos importantes para a arte desse período no Brasil, independente do surgimento de ambos no cenário em voga. Entretanto, segundo Godoy (2004), mesmo que Visconti tenha desenvolvido importante trabalho sobre arte decorativa e estudado com os mais importantes artistas franceses, não se pode afirmar que ele teve vínculo tão estreito com o projeto nacionalista da arte brasileira, como teve Theodoro Braga.

Outro artista importante para a propagação do simbolismo marajoara foi Carlos Hadler, professor de pintura em Rio Claro, no interior de São Paulo, entre 1920 e 1941. Voltado para as tendências *do Art Nouveau*, preocupou-se com a produção de obras de arte decorativa, manifestando interesse pelo nacionalismo (GODOY, 2004).

Carlos Hadler deixou uma série de desenhos e aquarelas que estão sob a guarda de seus familiares. Suas obras tiveram influência das ideias nacionalistas das décadas de 1920, 1930 e 1940. Ele desenhou padrões para tecido, trabalhou como cenógrafo e elaborou repertório ornamental, de modo semelhante à *Planta Brasileira* de Theodoro

Braga, mas utilizando apenas os motivos ornamentais da cerâmica arqueológica marajoara, deixando de lado a flora (GODOY, 2004), como veremos adiante.

Além de ter se utilizado largamente da temática indígena, Hadler difundiu-a para seus alunos num curso de pintura, que ministrava na Escola Profissional Masculina em Rio Claro, fazendo uso da mesma metodologia de ensino empregada por Theodoro Braga: após a produção de desenho dos elementos indígenas, passava-se para a estilização dos mesmos a fim de inseri-los nas decorações dos objetos (GODOY, 2004).

Mário de Andrade, no *Diário Nacional* de 1928, afirmou que:

o prof. Carlos Hadler está contribuindo enormemente para dignificar a Escola Profissional de Rio Claro. A exposição de modelos de arte aplicada de alguns alunos dele não pode ser ignorada. (...) O artista decorador toma como elementos da arte dele o que a natureza e a preocupação local lhe oferecem. (...) Nós brasileiros temos um dilúvio de motivos (...) para as nossas decorações. (...) O prof. Carlos Hadler faz os alunos dele estilizarem os motivos nacionais (...) (ARTE INDAYÁ... 1928, p. 2).

Mário de Andrade faz referência ao trabalho que Hadler estava fazendo na Escola Profissional Masculina de Rio Claro, preocupado com a produção e desenvolvimento de uma arte Indayá, ou seja, nacional. O texto chama atenção para o método utilizado, o da arte aplicada, tendo como preocupação o uso de elementos da natureza e da cultura local através de motivos nacionais. Segundo a nota do jornal:

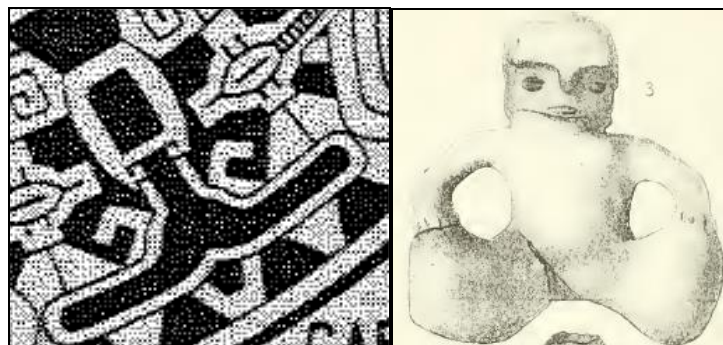
(...) o prof. Carlos Hadler faz os alunos dele estilizarem os motivos nacionais. Nada mais lógico e mais humano. Que sucedeu? Sucedeu que pode apresentar já um grupo de alunos cujas obras têm um mérito enorme de serem comovidas (...) Esses processos decorativos existem (...) nos vasos marajoaras, nas inscrições e desenhos de índios brasílicos. (...) Ora, duma concordância de motivo nacional com os elementos tradicionais brasileiros ou indígenas de decoração pôde com rapidez se formar uma arte decorativa que se não for inconscientemente nacional (...) é necessariamente nacional (ANDRADE, 1928, p.2).

Andrade (1928) assevera que uma arte nesses moldes teria o mérito de comover porque, além de utilizar elementos da natureza, usa principalmente elementos da cultura brasileira, como os grafismos existentes nos vasos marajoaras, conformando uma arte decorativa eminentemente “nossa”.



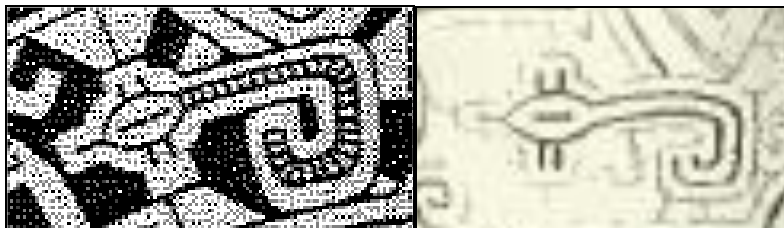
Com esse intuito, Carlos Hadler fez um estudo muito semelhante ao de Theodoro Braga. Godoy (2004) recuperou o trabalho feito por Hadler denominado *88 motivos ornamentais da cerâmica marajoara* (capa ao lado), sem indicação precisa da data de produção. Deduz-se que tenha sido produzido em 1941. O trabalho não foi publicado e não se sabe ao certo se o artista tinha essa intenção ou se produziu o material apenas para ser usado em suas aulas. A obra foi distribuída em 29 tábuas com motivos da cerâmica arqueológica.

A capa de *88 motivos ornamentais marajoara* indica sua preocupação com o uso da cultura indígena a partir das muitas representações de formas desenhadas e modeladas nos objetos de barro. Além das gregas, é possível identificar representações antropomorfas e zoomorfas, como a imagem da pessoa e do escorpião, elementos recorrentes em cerâmicas arqueológicas:

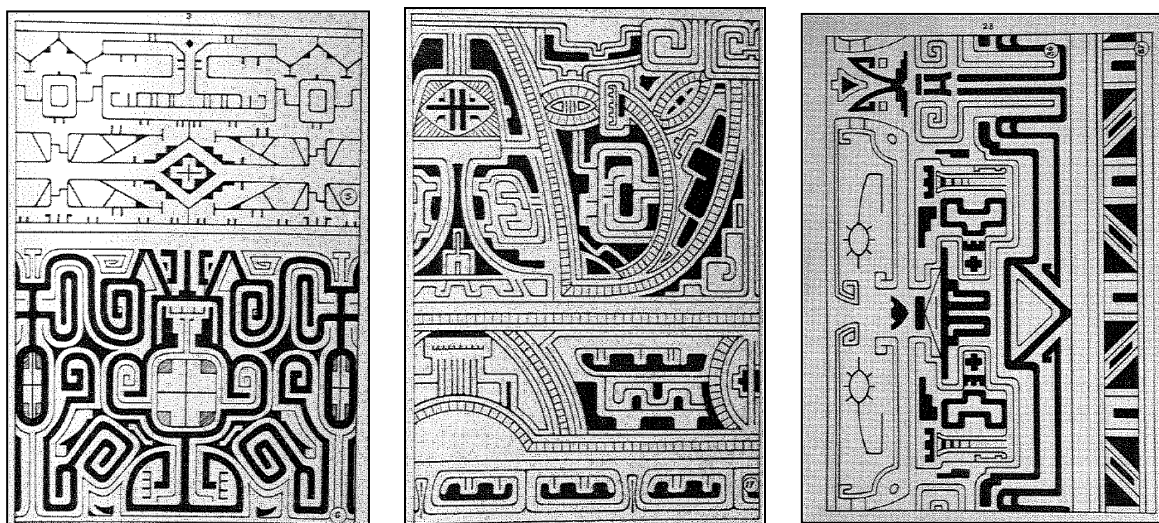


A imagem acima, à esquerda, mostra uma representação antropomorfa desenhada na tábua produzida por Hadler, cujo modelo é oriundo das peças antropomorfas modeladas na argila. A imagem da tábua apresenta o mesmo formato da peça modelada (acima, à direita), porém sem a apresentação de detalhes, tanto da face humana quanto do corpo da figura.

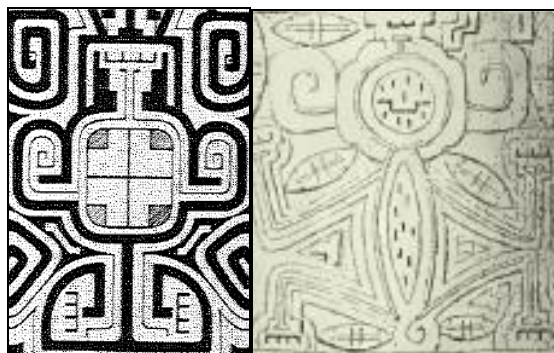
As imagens a seguir, trata-se da representação de um escorpião, à esquerda conforme desenho de Hadler e, à direita, o original que consta na ornamentação de uma igaçaba arqueológica.



As três figuras a seguir reforçam a importância atribuída à cultura indígena nos trabalhos do autor:



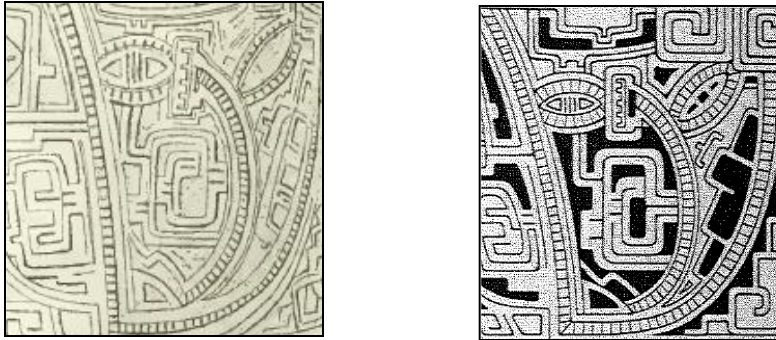
A variedade ornamental nas tábuas feitas por Carlos Hadler é imensa. Por isso, escolhi alguns exemplos para estabelecer a conexão de seu trabalho com o simbolismo arqueológico marajoara. Na primeira tábua, por exemplo, é possível visualizar gregas, com pouco e muita sinuosidade, a cruz e uma variedade de desenhos geométricos, todavia a representação estilizada antropomorfa chama atenção por ser uma das maiores representações da tábua, conforme a primeira imagem que segue:



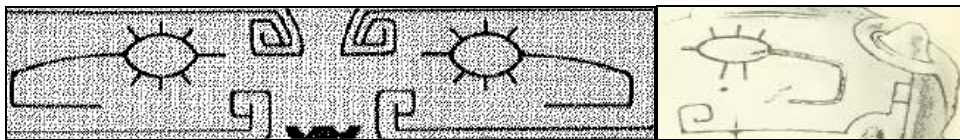
À esquerda, acima, vê-se a imagem desenhada na tábua produzida por Hadler, que consiste numa estilização da figura antropomorfa representada na peça arqueológica

produzida pelos índios Marajoara (à direita, acima). Pode-se visualizar na estilização os traçados do corpo humano, como a cabeça, orelhas, tronco, pernas e braços.

Na segunda tábua, a seguir, a representação de um animal chama atenção pela semelhança com a original desenhada na peça arqueológica. A primeira imagem é a do trabalho de pesquisa de Netto (1995) e a segunda, de Hadler:



Segundo Netto, a peça de onde se retirou o recorte da imagem seria uma “grande urna, pintada e gravada com relevos, representando a dupla figura de uma abelha ou de um aracnídeo” (NETTO, 1885, p. 545). Na terceira e última tábua que aqui apresento como amostra do trabalho de Carlos Hadler, o escorpião também é representado em uma de suas variantes, sendo a primeira a representação da tábua de Hadler, e a segunda, de objeto arqueológico:



Essas tábuas correspondem a apenas uma parte do que foi produzido por Carlos Hadler e que pode ser visto por completo na pesquisa feita por Patrícia Godoy (2004). Percebe-se pelas imagens, a influência que teve da *Planta Brasileira* bem como semelhanças com desenhos dos próprios objetos arqueológicos, estudados no oitocentos.

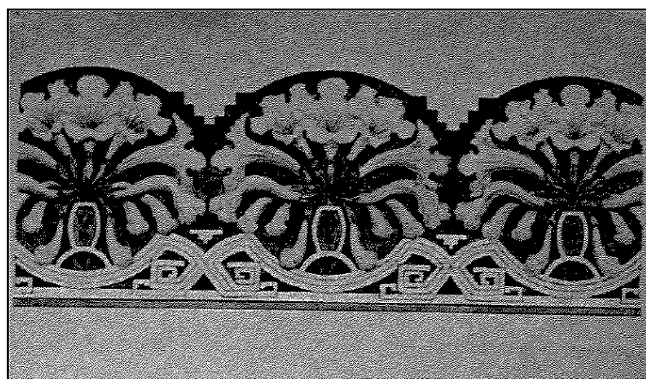
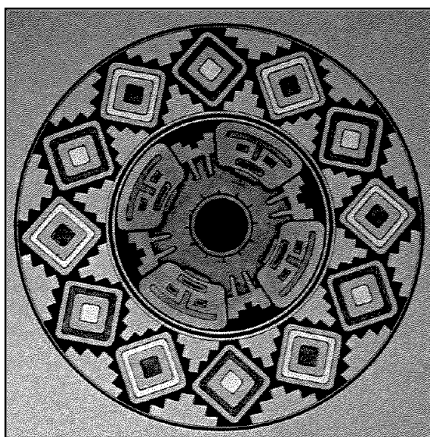
Com relação ao uso da metodologia de Braga em suas aulas, consta que houve contato entre ambos os artistas e que Hadler se utilizou dos métodos de ensino empregados por Theodoro Braga, conforme veiculado em nota do periódico *Por uma arte brasileira* (1927):

(...) foi convidado para ir a Rio Claro, assistir a exposição de trabalhos de alunos da Escola Profissional daquela cidade, viu os seus métodos do ensino de pintura empregados pelo professor Carlos Hadler, um artista cuja competência só se compara a sua modéstia. Em palestra, o sr. Theodoro Braga pôde ouvir de seu colega que para essa obra se

inspirara em uma de suas conferências realizadas há tempos no Rio de Janeiro (POR UMA ARTE..., 1927, p.2).

Carlos Hadler consolidou seu nome na cidade do interior de São Paulo por causa de suas aulas e do empenho em seu fazer artístico. À vista disso, o grupo de alunos que seguiam seus pressupostos denominou sua metodologia de *escola hadleriana* (GODOY, 2004).

A começar por seu trabalho com as tábuas repletas de ornamentos indígenas, também produziu composições para variados tipos de objetos a posteriori. Todos eles possuíam desenhos copiados das peças da ilha de Marajó ou da flora. A seguir, algumas das composições:



Na primeira imagem acima, à esquerda, a composição em formato circular apresenta quatro rostos humanos, com mãos, pés e corpo único servindo para os quatro rostos ao mesmo tempo. A figura do rosto humano é muito comum em algumas representações indígenas em argila, como na imagem ao lado.



Na segunda composição de Hadler, o que se sobrepõe são as flores de ipê. Os motivos sinuosos que fazem alusão aos indígenas, são os que sustentam as flores:



Dessas composições foram produzidos muitos objetos utilitários ou não utilitários. No caso das pinturas, estampas e desenhos, Carlos Hadler não usou o

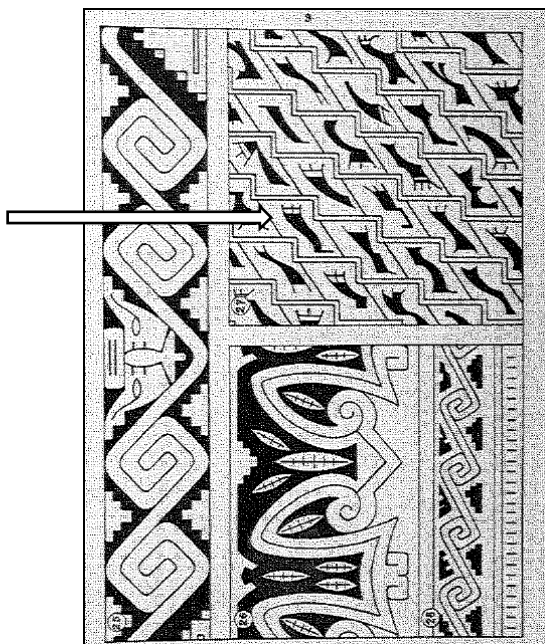
simbolismo dos índios do Marajó. Sobre sua escolha em usar os motivos dos índios Marajoara nos outros trabalhos, em manuscrito do artista que se encontrava junto aos seus projetos quando encontrados, ele afirmou que o simbolismo indígena:

[i]nteressa, porém, também, pela beleza, originalidade e significação dos desenhos, a todas as pessoas de sensibilidade artística que apreciam as coisas brasílicas, notadamente – graças à vasta aplicabilidade prática de quase inesgotável variedade de motivos – a pintores, arquitetos, tapeceiros, estucadores, ceramistas, mosaístas, serralheiros, bordadeiras, fabricantes de tecidos estampados e de rendas e etc. (HADLER, sd. Texto para Álbum Marajoara *apud* GODOY, 2004).

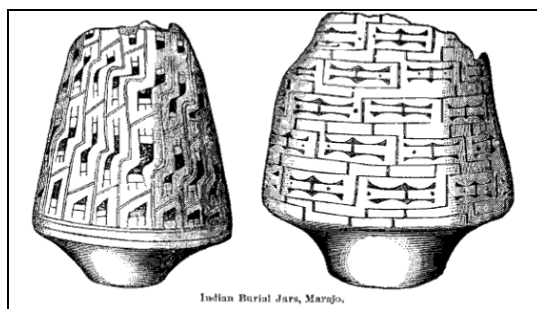
Pondo-se na condição de homem sensível à beleza, originalidade e significação dos desenhos indígenas, haja vista que se utilizou desse repertório, Carlos Hadler assegura que apenas pessoas com tal sensibilidade conseguiam apreciar essas “coisas nacionais”. Toda a sensibilidade em adquirir o gosto por esses desenhos tinha relação com a grande variedade de aplicabilidade dos motivos, dando dicas de quais profissionais poderiam fazê-los em seus feitos. Hadler fez algumas exposições em São Paulo, mas não publicou nenhum texto que tratasse especificamente do método de trabalho aplicado em suas obras (GODOY, 2004).

Pelas tábuas produzidas por Hadler e aqui apresentadas, foi possível observar a influência e semelhanças dos repertórios, indígena e não indígena, todavia, segundo Godoy: “[a]quilo que Hadler chamava de ornamentação “marajoara” não a era de fato. A inspiração poderia vir de outra expressão gráfica indígena diversa da marajoara” (GODOY, 2004, p. 68).

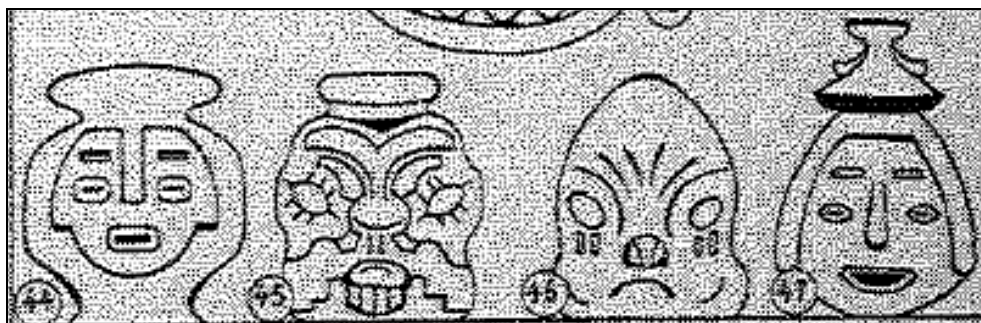
Em todo caso, outras tábuas mostram as mesmas semelhanças ornamentais, fazendo alusão aos grafismos indígenas. Na tábua 51, por exemplo, Carlos Hadler apresenta as “cadeiras da moda antiga”, analisadas pelos cientistas do Museu Nacional no século XIX e expostas em uma das revistas que se supõe ter sido a primeira a apresentar esses objetos fora do Brasil:



Os desenhos apontados na imagem anterior, que Carlos Hadler denominou de ornamento pintado de uma urna funerária, refere-se às “cadeiras da moda antiga” da imagem à esquerda:



Outros desenhos marajoaras podem ser visualizados em outras tábuas. As imagens que Hadler denominou de carantonhas, fazem menção aos ídolos e cabeças de ídolos marajoaras, comuns nos artigos em *Arquivos do Museu Nacional* e que foram descritos e analisados pelos cientistas no oitocentos, conforme as imagens comparativas a seguir:





De fato, em algumas tábuas existem ornamentações que foram copiadas de objetos arqueológicos de outras etnias indígenas escavados em Rio Claro e que eram de propriedade particular do artista, conforme aponta Godoy (2004). O fato de Carlos Hadler ter misturado ornamentações marajoaras com ornamentações de outras etnias indígenas em seu projeto nacionalista fez com que Godoy (2004) afirmasse que *88 motivos ornamentais marajoara* não tinha rigor metodológico.

O que a autora identificou como falta de rigor metodológico porque o artista chamou de marajoara um trabalho que compunha o simbolismo de outros povos indígenas, foi resultado da generalização desses povos, pois mesmo com a inserção de desenhos de outras etnias, o artista fez questão de denominá-lo de marajoara, afinal de contas, eram os “nobres” índios do Brasil no pensamento vigente. Carlos Hadler não denominaria sua obra de *88 motivos ornamentais arqueológicos de Rio Claro*, haja vista que os povos que viveram nessa região não foram os que configuraram nos projetos de identidade nacional do Brasil imperial e que estavam na “moda” no meio artístico do período.

Além da questão que envolve a construção identitária que começou a ser feita no Brasil oitocentista, a utilização dos mesmos desenhos ornamentais vistos nos *Arquivos do Museu Nacional* em *88 motivos ornamentais marajoara* indica a importância que esses estudos tiveram para a arte do século XX e para os trabalhos de Hadler de forma específica. Isso é mais um indicativo de que não foi apenas o trabalho de Theodoro Braga que influenciou seu fazer artístico.

Em suma, o trabalho que Hadler desenvolveu em torno da disseminação do simbolismo marajoara foi relevante na medida em que, assim como Theodoro Braga, tinha como foco a educação e o ensino dessa arte “ eminentemente nacional”.

Segundo Mário de Andrade, no *Diário Nacional* (1932):

[n]o meio da nossa indiferença pelo trabalho, pela cultura e pela preocupação de bordar a nossa existência cotidiana com as graças mansas da beleza, quase ignoradas, o sr. Carlos Hadler consegue numa cidade do interior manter uma escola de estudos de decoração –

escola essa que, como bem demonstram os trabalhos expostos, está sistematizada com inteligência e severidade na sua organização didática. E consegue ter alunos! Consegue desenvolver nos discípulos o instinto da beleza decorativa e da disciplina (p.1).

As palavras de Mário de Andrade reforçam o envolvimento de Carlos Hadler com o projeto de nacionalizar a arte. Para Andrade era muito importante ter no interior do estado de São Paulo um educador com a preocupação de “bordar a nossa existência cotidiana com as graças mansas da beleza”.

Outro artista do século XX que se utilizou do simbolismo marajoara foi Manoel de Oliveira Pastana. Nascido em uma cidade próxima de Belém, Castanhal, foi para a capital do Pará com o objetivo de estudar. Desde então passou a desenvolver trabalhos de pintura, escultura e desenho, principalmente desenhos para objetos utilitários com ornamentações da flora, fauna e grafismo indígena marajoara. Pastana foi aluno de Theodoro Braga e Francisco Estrada (NEVES, 2013).

Em Belém, Pastana iniciou sua carreira na arte como professor, mantendo um curso particular de desenho. Também foi desenhista nas forças armadas, lotado no Arsenal da Marinha do Estado do Pará (MAUÉS, 2013). Lecionou desenho geométrico nos colégios Moderno, Progresso Paraense e Suíço Brasileiro, em Belém (FARIAS, 2003).

No período em que trabalhou no Arsenal de Marinha do Estado do Pará foi tomando gosto pela pintura, principalmente a de retratos. Pintando retratos, participou de uma exposição coletiva, fazendo com que seu trabalho passasse a ser conhecido pelo diretor da Casa da Moeda, sendo então convidado a trabalhar naquela instituição, no Rio de Janeiro. Porém, antes de sair de Belém, Pastana criou um acervo com aquarelas em papel que registram detalhes da cerâmica marajoara, período que passou a se dedicar com mais afinco à temática (NEVES, 2013).

Desde então, passou a ser conhecido como “um grande pintor amazonense”, como era estampado em jornais da época. Em *A União* (1949), a fim de apresentar suas exposições e premiações em arte, uma nota afirma que:

M.O. Pastana é um grande pintor amazonense. A sua vida inteiramente entregue a arte, desenvolveu-a, ele, na contemplação da natureza esplêndida, que transferiu para os seus quadros, que, hoje, ornamentam museus e coleções particulares. (...) que se dedica atualmente, à pintura marajoara, cujos segredos conhece e cuja beleza sempre fixa em suas obras (UM GRANDE PINTOR..., 1949, p.7).

O Marajó esteve em seus trabalhos por ter sido aluno de Braga. Junto com Braga e Francisco Estrada, Manoel Pastana fundou a Academia Paraense de Belas Artes. Quando esteve no Rio de Janeiro foi membro da Academia Brasileira de Belas Artes e do Júri do Salão Nacional de Belas Artes por quatro anos, de 1937 a 1941 (FARIAS, 2003).

Das obras que apresentam o simbolismo da cultura marajoara e que estão sob a guarda de museus, existe importante acervo de aquarelas no Sistema Integrado de Museus, em Belém. Segundo Maués (2013), esse acervo é composto por 115 lâminas de desenhos. Das 115 lâminas, 98 foram feitas sob inspiração da cerâmica arqueológica, datadas de 1932 até 1955. As outras 17 lâminas são pranchas decorativas como motivos para vasos, gradil, papel de parede e louças, datadas de 1928 até 1933. Dessas 17 lâminas, 3 foram inspiradas na cerâmica arqueológica e as demais, estilizadas a partir da ornamentação de plantas e animais amazônicos (MAUÉS, 2013)⁵¹.

As pranchas também foram feitas aos moldes da *Planta Brasileira*, de Theodoro Braga, como por exemplo, a *Sombrinha* motivo: *fructa pão (folha, fructa)*, *munguba* e *desenhos da cerâmica marajoara*, ao lado, uma das aquarelas pertencentes ao Museu Histórico do Estado do Pará.

Essa aquarela é a representação de uma sombrinha,⁵² objeto de muita utilidade em Belém, visto que a cidade é conhecida pelas intensas chuvas da tarde. Pensando nas características naturais e



culturais do lugar, Pastana produz o projeto da *Sombrinha*. Além de proteger das chuvas, protege também das manhãs ensolaradas da capital do Pará. Ao longo dos seis

⁵¹ Além desse acervo sob a guarda do Sistema Integrado de Museus, ainda em Belém, existem trabalhos do artista no Palácio do Governo, na prefeitura e nas faculdades de Direito e Medicina. Outras obras podem ser encontradas no Museu Histórico de Belas Artes e em várias dependências do Ministério da Marinha (FARIAS, 2003).

⁵² É como se chama no Pará o guarda-chuva que serve para proteger os moradores da cidade das constantes chuvas amazônicas.

desenhos ornamentais, em cima das representações de folhas na *Sombrinha* podem-se ver desenhos marajoara.

De acordo com Neves (2013), Pastana também se preocupou com a questão que envolvia a identidade nacional quando projetou a sombrinha, cujos ornamentos foram retirados dos objetos marajoara: “(...) uma cobertura portátil que poderia ser usada sobre as cabeças dos amazônidas lembrando quem somos e de onde viemos.” (p.627).

Manoel Pastana também produziu um projeto de cartão postal com motivos arqueológicos de cunho nacionalista e, em outra obra, deixa claro suas pesquisas no acervo do Museu Nacional, quando produziu um motivo específico para decorar um alguidar, conforme as imagens seguintes:



Na primeira imagem, Pastana desenhou duas tangas marajoaras e, entre as tangas, apresentou uma faixa com o nome do Brasil, como a destacar que o Brasil era eminentemente um país marajoara. Além dos motivos indígenas, o projeto de cartão postal também foi composto com desenhos da flora da Amazônia. Na imagem seguinte,

o artista produziu uma aquarela que faz referência às pesquisas do Museu Nacional, cujo desenho foi inspirado nos observados em um alguidar marajoara. Do esboço de cartão, a ideia se tornou um postal que circulou no Brasil desse período:



De modo geral, o artista confeccionou centenas de aquarelas e guaches com projetos para peças de mobiliário e objetos dos mais diversos gêneros como lâmpadas, parassóis, conjunto de café e chá, todos decorados com motivos retirados das cerâmicas arqueológicas dos indígenas da ilha do Marajó (VALLE, 2008).

Mesmo usando a imaginação para inserir os desenhos marajoaras em seus trabalhos, Manoel Pastana criticou os trabalhos que eram feitos de argila, como as cópias da cerâmica arqueológica. Ele afirmou que algumas cópias que vinham sendo produzidas das peças arqueológicas eram um sério “desvirtuamento da arte do índio do Marajó”, conforme noticiou o jornal *Careta* (1937):

(...) desvirtuada por pessoas inescrupulosas, que sem o necessário estudo da documentação existente, vêm lançando nos mercados (...) grande quantidade de objetos de cerâmica, de fancaria rotulada de marajoara (CERÂMICA PRÉ-HISTÓRICA..., 1937, p.51).

Manoel Pastana condenava a utilização dos motivos indígenas sem apurado estudo. Para ele, para que os artistas utilizassem o simbolismo marajoara em suas obras, era necessário que estudassem com seriedade tudo sobre os indígenas e sobre aquilo que foi investigado acerca desses povos com o propósito de dar mais fidelidade às suas produções artísticas.

Segundo Manoel Pastana:

[a] decoração da cerâmica de Marajó, pode ser aplicada (...), com equilíbrio, nos objetos das diversas indústrias, como sejam: móveis, azulejos, tecidos, papel pintado, e etc., tendo o cuidado de conservar o seu caráter. (...) [o] artista inteligente pode estilizar (...). Não havendo no Brasil mais nada de notável em arte pré-histórica, é natural que

tenhamos o maior carinho com nossos fragmentos de cerâmica, fazendo daí o ponto inicial para a formação da arte decorativa brasileira. Para isso é necessário combater com energia esses absurdos de que no presente nos ocupamos (PASTANA, 1957, p. 51).

Estudar de forma séria e apurada a cultura marajoara era uma forma de produzir objetos que conservariam um caráter nacional, digno dos projetos de identidade brasileira. Era essencial que isso fosse feito com o objeto arqueológico do Marajó, pois, para Pastana, não existia nada na cultura material indígena que se comparasse ao que foi subtraído dos tesos dessa ilha. Por isso, era muito “natural” o carinho expresso pelos objetos em barro. Pastana também recomendou formas de aplicação desse ornamento.

Afora as indicações, ele mesmo aplicou em seus trabalhos, conforme publicado no *Diário Carioca* de 1933:

o notável pintor paraense Manoel Pastana (...) fará na primeira quinzena deste mês, uma interessante exposição de arte aplicada, cujos trabalhos são inspirados em motivos da flora e fauna amazônicas e elementos da cerâmica marajoara. O número de “pranchas”, apesar de reduzido, abrange as diversas indústrias, tais como: móveis, tecidos (desde as estampadas até as tapeçarias), papel pintado, leques, jarros ornamentais, vitraes, “abajours”, candelabros, bandejas, louças e etc. (...) reina grande interesse por essa sugestiva mostra de arte brasileira (EXPOSIÇÃO DE MANOEL PASTANA..., 1933, p.3.)

Observe-se que a nota afirma que existia grande interesse do público por esse tipo de exposição que apresentava sugestiva mostra de arte genuinamente brasileira. As pranchas produzidas pelo artista abrangiam grande diversidade de aplicação, voltadas para a utilidade doméstica, em sua grande maioria.

Além de Hadler e Pastana, Fernando Correia Dias produziu centenas de objetos com a temática indígena marajoara. Correia Dias, conhecido como “Poeta do Traço”⁵³, nasceu em Moledo da Penajóia, em Lamego, no Norte de Portugal. Aos 21 anos, depois de estudar gravura, pintura e desenho no Liceu de Coimbra, mudou-se para o Brasil. Em 1922, casou-se com Cecília Meireles. Foi nos anos 1920 que a arte de fazer cerâmica passou a fazer parte de seu ofício.

Correia Dias deixou um grande acervo artístico com a temática marajoara. De acordo com Osvaldo Macedo de Sousa (2013), o artista se suicidou e, após sua morte,

⁵³ Ver: Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-arqueologia-de-um-artista-8164778> (A arqueologia de um artista).

sua esposa Cecília Meireles e pessoas da família de Correia Dias trancafiaram seus trabalhos⁵⁴.

Jornais da época que noticiaram sua morte, apresentaram seus trabalhos e estilo artístico. O que chama a atenção é a grande variedade de obras que ele fez utilizando o simbolismo marajoara. O *Correio de São Paulo* (1935), por exemplo, noticiou que o artista “(...) deixa mais de 5.000 trabalhos, todos em arte marajoara, destacando-se obras de arquitetura, à óleo e cerâmica.” (MORREU CORRÊA..., 1935, p.1).

O jornal *Gazeta de Notícias* (1935) afirmava que Correia Dias

consagrou-se mais tarde a difícil arte marajoara, com que carinho e superioridade, extraiu dessa arte aqueles maravilhosos efeitos, concretizados na peças que estão sendo conservadas e que constituirão motivo de estudo e contemplatividade estética no futuro! Esmerou-se tanto nessa arte, em suas minúcias, em suas caracterizações nativas, que nenhum outro artista ainda o pôde imitar, e, certamente jamais será excedido (DESAPARECEU UM GRANDE ARTISTA..., 1935, p. 5).

Outro destaque de sua atuação como artista que usou o simbolismo marajoara em seus trabalhos foi feito no *Diário Carioca* (1935): “(...) Corrêa Dias dedicou-se ao estudo da arte marajoara, extraindo dos seus motivos grandes efeitos. Ultimamente era ele um dos únicos cultores dessa arte de minúcia” (DESAPARECE UMA DAS..., 1935, p.1). Nesse mesmo jornal, a redação deu destaque para uma de suas obras que tinha os referidos motivos: “[e]ntre seus trabalhos de alto valor, se destacam os tapetes que se encontram no Itamaraty, de arte marajoara (...)” (DESAPARECE UMA DAS..., 1935, p.1).

De acordo com Malta (2011), em 1929, no frisson dessas ideias nacionalistas que faziam parte dos debates na época, a Companhia de Cerâmica Brasileira começou a produzir peças de barros criadas pelo artista português sob inspiração marajoara.

Na imagem a seguir é possível visualizar muitas obras que ele fez sob a inspiração dos objetos arqueológicos da ilha do Marajó:

⁵⁴ Tudo que ele produziu é disputado na justiça por conta de direitos autorais, desde 2000 (MENEZES, 2013). Para maiores informações, consultar: <http://oglobo.globo.com/cultura/livro-exposicao-revelam-obra-de-fernando-correia-dias-marido-de-cecilia-meireles-9461759>. Acessado em 13/05/2014.



Correia Dias aparece sentado em meio aos seus trabalhos, como se ostentasse aquilo que fora designado pela nota de jornal como a “Obra nacionalista de Correia Dias”, afinal de contas, eram objetos marajoaras. Dentre as peças, vê-se representações de urnas, vasos, tigelas, seres zoomorfos, representações antropomorfas e objetos de tamanhos variados, de miniaturas a grandes peças.

Distanciando-se um pouco dessa forma de uso do simbolismo, sob a égide de desenhos ornamentais muito semelhantes aos que eram vistos nas peças arqueológicas, outro artista usou a temática indígena. Victor Brecheret, nascido na Itália, mudou-se para o Brasil aos 10 anos de idade e depois de adulto, pediu reconhecimento de nacionalidade brasileira. Foi considerado o introdutor da escultura no modernismo a partir de meados da década de 1940 (BRECHERET & FILHO, 2009).

Quando em São Paulo, onde passou parte de sua vida, estudou arte, especializou-se em escultura e inseriu-se no meio artístico. Permaneceu no Liceu de Artes e Ofícios até voltar para a Europa, onde foi ouvinte da Escola de Belas Artes de Roma. Em 1921, ganhou bolsa de estudos em Paris, onde ficou até 1936. Também participou da Semana de Arte Moderna de 1922 (BRECHERET & FILHO, 2009).

Victor Brecheret, como a maioria dos que se intitularam nativistas, esculpiu a temática indígena, deixando de lado as influências estrangeiras. Ele fazia esculturas em pedra, terracota, bronze patinado e grafava nos objetos os grafismos e incisões, lembrando a escrita cuneiforme dos indígenas (BRECHERET & FILHO, 2009).

De fato, foram as utilizações de grafismos e incisões que fizeram com que sua arte fosse conhecida como influenciada pelos objetos dos povos indígenas do Marajó. Segundo Brecheret & Filho (2009), no catálogo de exposição do artista:

[f]ascinado pelas civilizações que habitaram o Brasil, há muitos séculos, na Ilha de Marajó, ao norte do país, Brecheret criou sua arte Marajoara. (...) Algumas delas coloridas, outras não, evidenciam a existência de uma civilização primitiva, na nossa floresta Amazônica, que deixou, através de sua arte, uma rica coleção de vasos, cântaros e esculturas, para provar que os grandes artistas no Brasil existiram bem antes da chegada dos colonizadores (p. 9).

Sua obra esteve voltada para representações do índio Marajoara de forma bem peculiar. Pouca coisa reporta a cerâmica dos índios do Marajó. Conquanto, intitulou sua produção de marajoara. Em um dos catálogos de exposição de seus trabalhos, que ocorreu em várias cidades no Brasil em 2009, consta que o uso do termo marajoara foi a tentativa de aproximação de um “primitivismo milenar pré-histórico”. Essa tentativa de aproximação fez com que ele inventasse sua própria arte indígena: “(...) um novo estilo, antropofágico, com fixação de motivos brasileiros, tipicamente nacional. (...) a arte brasileira que Brecheret inventou” (BRECHERET & FILHO, 2009, p. 9), revelando diálogo com aqueles que estiveram preocupados com uma arte nacional e com o afastamento do estrangeirismo.

Isso posto, por conta dessa tentativa de aproximação da temática indígena marajoara, suas obras se enquadraram no que se convencionou chamar de “a arte indígena de Brecheret”, a saber, as obras intituladas “Estudo para Drama Marajoara I” e “Drama Marajoara”:



IN



a escultura “Estudo para Drama Marajoara I”, Victor Brecheret desenhou a

representação de quatro pessoas. Não se pode afirmar se ele teve intenção de apresentar o índio Marajoara. A composição da cena mostra a captura do jacaré. A única referência à cerâmica seria o grafismo pintado no peito da pessoa que captura o animal em primeiro plano. Em “Drama Marajoara” também a única referência à cerâmica de Marajó são as incisões ao longo da peça. Nessa escultura consta a representação de um cavalo. Pode-se deduzir que o “drama” referido em ambos os trabalhos artísticos tenha relação com a caça e captura dos animais na ilha de Marajó.

Sobre a frugal referência às peças arqueológicas dos índios da ilha do Marajó é possível que o artista tenha se apropriado da nomenclatura marajoara para, de forma generalizante, dar nome ao que foi denominado “arte indígena de Victor Brecheret”, afinal de contas, ele produziu sua arte numa época em que esse simbolismo indígena estava sendo utilizado por artistas preocupados com uma arte nacional, como Antônio Paim.

Antônio Paim Oliveira, vindo de Açores para São Paulo e posteriormente indo para o Rio de Janeiro, tornou-se pintor, ilustrador, ceramista, cenarista e professor de História da Arte e Decoração e, assim como Theodoro Braga e outros artistas contemporâneos, foi um nacionalista, preocupado com a temática regional e uma arte “eminentemente brasileira”, utilizando principalmente a geometria do desenho dos índios Marajoara (TARASANTCHI, 1988). Sua preocupação com essa nacionalização da arte foi publicada em periódicos da época como a nota que apresenta suas exposições em *Correio Paulistano* (1938):

[i]naugura-se, dia 10, à praça Antônio Prado 6, a exposição de faianças do prof. Antônio Paim, que vem se dedicando há mais de 10 anos, a esse gênero artístico. Os seus trabalhos compõem de estilos marajoara, estaníferos e modernos, foram confeccionados em “terracota” e revestidos de esmalte de brilho malte, abrangendo setenta variedades. As faianças de Antônio Paim, sobre apresentarem (...) um cunho utilitário são baseadas em motivos de elevado nacionalismo, aumentando assim, o interesse e a simpatia com que é aguardada a inauguração dessa mostra de arte (NOTAS DE ARTE..., 1938, p.8).

Nota-se que o fato de seus trabalhos terem a temática nacionalista, especificamente marajoara, aumentava o interesse e a simpatia do público visitante da exposição. O evento que era anunciado seria composto de objetos utilitários, aos moldes do que propunha Theodoro Braga desde a produção da *Planta Brasileira*, em 1905.

Paim também sofreu influência da *art nouveau* europeia e buscou inspiração na arte grega e na flora e fauna brasileiras.

Braga conheceu o trabalho nacionalista de Paim e teceu críticas. Theodoro Braga fez considerações sobre duas de suas exposições que ocorreram em São Paulo e Rio de Janeiro, ambas em 1928. No jornal *Diário da Noite*, de 24 de abril de 1928, analisado por Tarasantchi (1988), o artista da *Planta Brasileira* reclamou a falta de cores nas obras do Paim, alegando excesso de sobriedade.

Além da crítica de Theodoro Braga, as exposições também foram avaliadas pelos modernistas, que reclamavam do “(...) interesse exagerado pelo folclore e pelo desenho marajoara, tendo-o excluído do Salão de Maio do Rio justamente pela temática que desenvolveu.” (TARASANTCHI, 1988, p. 104). Antônio Paim foi criticado pelo que os modernistas consideraram um uso exagerado dos ornamentos indígenas dos objetos arqueológicos da ilha de Marajó, sendo acusado de ser excessivamente folclorista.

Antônio Paim produziu muitos trabalhos com os motivos indígenas. Ele pintou uma série de pratos com os ornatos, desenhados por ele próprio para ilustrar lendas indígenas. A grande maioria das peças foi queimada na fábrica de louça *Santa Catarina e Ceramus*. Os objetos que não foram atingidos pela queima estão sob a guarda de sua família (TARASANTCHI, 1988).

Esses artistas nascidos em outros países como Paim, Brecheret, Corrêa Dias e Visconti, assumiram a defesa de uma arte nacional brasileira. Segundo alguns estudiosos do oitocentos, os índios Marajoara teriam sido influenciados por civilizações do mundo ocidental. No século XX o movimento foi inverso: os artistas do mundo Ocidental tomaram para si a ornamentação indígena em seus trabalhos de arte.

Entretanto, além dos estrangeiros, muitos brasileiros também assumiram essa arte nacional e utilizaram a ornamentação dos “nobres” indígenas que existiram no Brasil: Manoel Santiago e Vicente Rego, um manauara e o outro nordestino, respectivamente, sendo que este último viveu parte de sua vida na Europa.

Manoel Santiago, nascido em Manaus em 1897, apareceu na cena artística depois da segunda metade do século XX, mais precisamente em 1960, quando o governo do Amazonas decidiu tornar conhecido aquele que os seus representantes chamariam de o “maior artista do pincel” de Manaus. Mudou-se para Belém em 1903 e depois foi embora para o Rio de Janeiro (NETO & FIGUEIREDO, 2012).

Como a maioria dos artistas, passou um tempo estudando em Paris com ajuda financeira do governo brasileiro, entre 1927 e 1932. O governo lhe concedeu a bolsa por ter ganhado o prêmio “Viagem ao Exterior”, mesmo prêmio que proporcionou a ida de Theodoro Braga para França no início do século XX. Em seu retorno foi professor do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro. Manoel Santiago, como muitos, iniciou seus estudos de pintura com o próprio Theodoro Braga, na década de 1910 (NETO & FIGUEIREDO, 2012).

Santiago também apresentou em suas obras o timbre nacionalista e regionalista, utilizando em seus trabalhos as lendas e o imaginário amazônico. Afora a influência da metodologia de Braga, Manoel Santiago também foi influenciado por Eliseu Visconti, o que se percebe nas tendências impressionistas de seus trabalhos (NETO & FIGUEIREDO, 2012).

No que diz respeito a influência do simbolismo marajoara, o artista buscou inspiração nas lendas indígenas para construir seu repertório visual e impressionar o público e o júri dos salões de arte carioca, considerando-se que a utilização da temática indígena era requisitada e bastante valorizada nas exposições do período. Foi assim que o artista produziu as obras que, expostas em 1927, lhes conferiram o prêmio de viagem à Europa, tendo como uma das favoritas da crítica a tela “Marajoaras” (NETO, 2012).



Em 1929, dois anos depois desse prêmio, Santiago pintou “Tatuagem”, da imagem ao lado. Nesse quadro, a índia representada pelo artista usa uma tanga marajoara. De acordo com Neto (2012), o artista teve como inspiração pesquisas que efetuou no acervo pertencente ao Museu Paraense Emílio Goeldi no período em que esteve em Belém.

A índia, vestida com a tanga marajoara, observa o índio que faz uma pintura em sua perna. Em segundo plano, é possível apreciar outros personagens da obra, como a índia deitada na rede, algumas pessoas sentadas ao chão e outros personagens, ao

fundo da tela, em pé, realizando atividades cotidianas. Ao lado do índio que realiza a pintura corporal, encontram-se alguns objetos, dentre eles algumas peças de cerâmica, talvez utilizadas para o armazenamento da tinta de cor vermelha utilizada na pintura da perna da índia. Além de representações da cultura, a tela foi pintada com muitas representações da natureza: flora, fauna e rio.

A seguir, o detalhe da tanga marajoara representada na índia por Manoel Santiago:



Manoel Santiago não fixou ao longo de seus trabalhos apenas representações dos antigos habitantes da ilha do Marajó. Para ele, a ideia de uma arte eminentemente nacional perpassava pelo uso dos mais variados elementos das culturais locais, procurando inserir em suas obras diversos aspectos, como o imaginário indígena amazônico e suas lendas, pois para ele todo esse conjunto de elementos culturais se tornaria símbolo da nacionalidade brasileira (NETO & FIGUEIREDO, 2012).

Além do manauara, outro brasileiro que fez uso dos desenhos e da cultura marajoara em sua arte foi o nordestino Vicente Rego Monteiro. Nascido no Recife, em 1899, Vicente Rego Monteiro estudou pintura no Rio de Janeiro e, ainda adolescente, foi morar em Paris, reduto dos estudiosos da pintura na época. Mesmo tendo estudado no Rio de Janeiro, foi em Paris que se formou artista. Na França, ainda jovem, aos 13 anos de idade já fazia exposições e foi ganhando fama de artista. Quando retornou ao Brasil, em 1914, passou a fazer parte do movimento artístico brasileiro e nos seus trabalhos já compunha a temática indígena (ATIK, 2004).

Sua produção dialogou com o *art déco* sendo fundada no desenho e na busca da simplificação formal. Mas, além da referência ao *art déco*, Monteiro se filia ao estilo artístico denominado de Cubista, momento em que a temática indígena aparece de forma categórica (ATIK, 2004, SQUEFF, 2013).

O uso da temática indígena, segundo Atik (2004), fez com que Vicente do Rego Monteiro “mergulhasse no detalhe brasileiro”, dialogando com todos os outros

artistas que se intitularam nacionalistas e colocando a cerâmica arqueológica do Marajó como importante patrimônio que traduzia o que ele entendia como o verdadeiro “detalhe brasileiro”.

Segundo Atik (2004) e Frade (2003), para dar cabo a suas obras “mergulhadas nos detalhes brasileiros”, Vicente do Rego Monteiro fez visitas ao Museu Nacional com o propósito de estudar e analisar os objetos arqueológicos marajoaras salvaguardados pela instituição.

A partir da pesquisa realizada dos objetos expostos no museu do Rio de Janeiro, Vicente do Rego Monteiro organizou glossário com uma série de grafemas, símbolos e formas da ornamentação da cerâmica marajoara. Esse glossário foi utilizado em suas obras de arte. Segundo Isabela Frade (2003), esse tipo de metodologia derivava de atitudes vanguardistas típicas de artistas europeus com os quais convivia.

Shwartz (2005) também considerou a atitude de vanguarda do artista:

(...) Rego Monteiro quis [mostrar] (...) indianismo de vanguarda e as riquezas das tradições indígenas de seu país (...) inspiradas na estética marajoara, fruto de pesquisas realizadas basicamente no Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro (s/p).

Segundo Squeff (2013), apesar de Rego Monteiro ter sido conhecido como pintor, sua obra, que segundo o mesmo autor ainda precisa ser estudada de forma mais aprofundada, também se estendeu para a escultura, a poesia e a ilustração de livros.

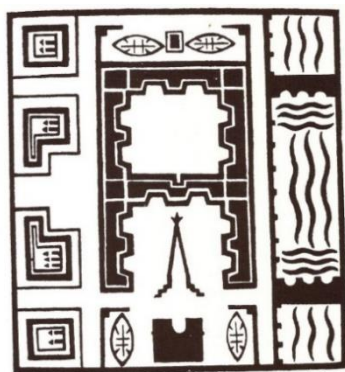
Dentre os trabalhos de poesia e ilustração de livros estão os importantes *Quelques visages de Paris* (1925) e *Legendes Croyances et Talismans dès indiens de l'Amazonie* (1923). Como Vicente do Rego Monteiro passou parte de sua vida na França, quase nada do que produziu foi feito em português. Por isso, as referidas obras estão todas em francês e apenas há pouco tempo foram traduzidas para o português e publicadas.

Os exemplares originais em francês, encontravam-se no espólio de Mário de Andrade e hoje pertencem ao Instituto Brasileiro da Universidade de São Paulo (CURI, 2006). As reproduções são vendidas em caixas personalizadas com cópias do exemplar em francês e da tradução para o português.

Em *Quelques visages de Paris* Rego Monteiro relata uma espécie de viagem etnográfica pela cidade francesa. Na obra ele descreve importantes monumentos do lugar: *Notre Dame, Tour Eiffel, Trocadéro, Viaduc d'Austerlitz, Pont de Passy, Sacre Coeur, Concorde, Louvre, Jardin des Plantes e Arc de Triomphe*. O narrador da história

é um índio amazônico em plena Paris do início do século XX. O índio narrador descreve esses locais com profundo “ar de estranhamento”, atentando para a forma excêntrica em que os índios são expostos nos museus franceses, tecendo críticas ao desmatamento europeu e repudiando a brutalidade da colonização. Cada local descrito tem um desenho e uma poesia ao seu lado.

De acordo com Shwartz (2005), esse diário de viagem imaginário mistura em seus desenhos um *art déco* geométrico aliado a um traço estilizado de inspiração marajoara, conforme a representação que fez do monumento do Louvre a seguir:

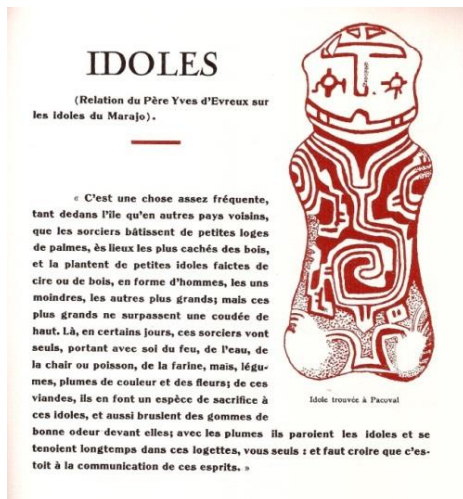


Na figura é possível visualizar traçados e imagens que nos remetem a aspectos da natureza, como folhas e ondas de rio ou de mar. Porém, é na obra *Legendes Croyances et Talismans des indiens de l'Amazonie* que o simbolismo marajoara aparece mais nitidamente. Essa obra foi composta de seus estudos sobre as lendas e crenças indígenas, e dentre as lendas e crenças estudadas, o artista também expõe seu estudo realizado sobre os índios da ilha do Marajó.

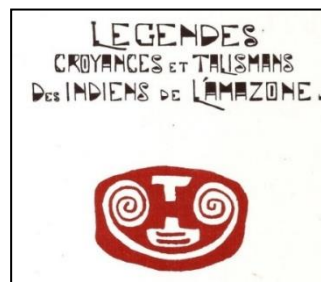
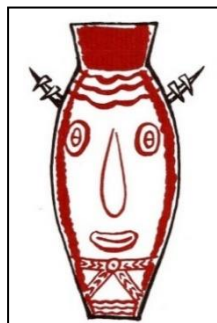
Rego Monteiro reproduziu quatro dos quadros comparativos de caracteres simbólicos que Ladislau Netto publicou nos *Arquivos do Museu Nacional* (analisados nos capítulos iniciais dessa tese), para apresentar os ornamentos da cerâmica Marajoara:

CARACTÈRES SYMBOLIQUES COMPARÉS (Suite)				
Sens supposé et analogies	BRÉSIL MARAJO	MEXIQUE	CHINE	EGYPTE
12 - Une plume? Justice. Vérité (Mexique). Graminée? La paix (Mexique).				
13 La Grâce (Chine).				
14 Saurien ou araignée. Patience, durée, pluralité (Chine, Egypte).				
15 Instrument à cordes? Temps et durée (Chine, Egypte).				
16 Séparation du jour et de la nuit. (Chine).				
17. Idée de calme (Egypte, Chine).				
18 Idée de tranquillité (Chine).				
19 Union intime. Unité. Abîme de perfection (Chine).				
20 Alliance de 2 nations ou de 2 villes?				

Contíguo aos quadros comparativos estudados pelo naturalista oitocentista, Vicente do Rego Monteiro publicou breves notas sobre a ilha do Pacoval e sobre os ídolos marajoaras entre as lendas, poemas e poesias, conforme imagem a seguir:



Para além das notas de seus estudos sobre a ilha do Marajó, ao longo das lendas e poemas produzidos, a maioria das páginas está repleta de símbolos, caretas, traçados, gregas e uma série de ornamentos da cerâmica arqueológica marajoara, como por exemplo, a representação de uma urna com a imagem de um rosto humano, provavelmente copiada dos ídolos publicados nos estudos realizados para os *Arquivos do Museu Nacional*:



No prefácio de *Legendes Croyances et Talismans des indiens de l'Amazonie*, segundo Vicente do Rego Monteiro, foi a cerâmica do índio amazônico que melhor manifestou a arte desses povos considerados primitivos. Depois de analisar a obra, não há dúvida de que ele tratava da cerâmica marajoara. Para o artista os ornamentos dessa cerâmica eram: “(...) encantadores (...) parecem ter sido pintados por uma mão persa (...).” (MONTEIRO, s/p, 1923).

Na mesma obra, de modo equivalente ao que foi realizado nos estudos arqueológicos do oitocentos, Vicente do Rego Monteiro afirma que os Botocudos eram tapuias e os Marajoara tupi, poetizando e realizando desenhos das lendas e crenças de ambos. Como um tupinólogo, Vicente do Rego Monteiro traduz a divisão entre índios “arredios”, “bravos” e índios “mansos” e “nobres” em forma de arte.

O simbolismo marajoara teve tanta importância em sua vida que seu ateliê em Paris tinha suas paredes repletas de telas abstratas, que segundo o próprio artista foram pinturas de “inspiração linear marajoara” (ATIK, 2004).

Os artistas que surgiram ao longo da pesquisa apenas em jornais, não menos importantes que os anteriores, também foram muito atuantes em exposições no século XX e bastante prestigiados pela produção de objetos com simbolismo marajoara, tais como José Tanaka, Euclides Fonseca, Dimitri Ismailovitch, Camilla Álvares de Azevedo e Maria Francelina.

Sobre José Tanaka, o *Correio de São Paulo*, de 11 de junho de 1935, apresentou um artista japonês que residia há dezesseis anos no Brasil e que se encontrava pela primeira vez em São Paulo com a finalidade de expor suas obras:

José Tanaka logo que chegou ao nosso país, dedicou-se ao estudo do estilo marajoara, tendo durante muito tempo frequentado o Museu Nacional, e ali se familiarizado com as características da arte dos índios amazonenses de forma a aplicá-los a cerâmica bem como a outras espécies de trabalho (...). O artista jovem japonês José Tanaka fará uma amostra amanhã, 12 (...) (JOSÉ TANAKA..., 1935, p. 2).

Do Japão, Tanaka vem ao Brasil e de imediato dedicou-se à produção de objetos também de cunho nacionalista, estudando as peças que fascinaram viajantes naturalistas desde o século XIX, inserindo-se no rol daqueles que foram até o Museu Nacional em busca de informações dos “nobres” índios brasileiros para representá-los na arte.

Ainda no *Correio Paulistano*, em 13 de junho de 1935, publicou-se nota que discorria sobre a abertura da exposição do artista japonês. Entretanto, diferentemente da notícia anterior, a matéria afirmava que o jovem artista vivia há seis anos no Brasil e, além disso, apresentava uma série de objetos que estaria em exposição, estando entre eles as obras em arte aplicada de estilização marajoara⁵⁵.

⁵⁵ Ver nota em jornal: “EXPOSIÇÃO JOSÉ TANAKA...” IN *Correio Paulistano*, 13 jun. São Paulo, 1935, p.2.

O que menos importa é se José Tanaka vivia no Brasil há seis ou há dezesseis anos no período que a notícia foi veiculada nos noticiários, mas a ideia é mostrar que ele, assim como os outros artistas que estavam em busca de conformar uma arte genuinamente nacional, dedicou-se ao estudo e uso dos motivos indígenas Marajoara em suas obras, estando em diálogo com os artistas brasileiros de seu tempo.

Euclides Fonseca também foi outro artista que incorporou esses ornamentos indígenas nos objetos que produziu. No *Correio Paulistano* (1937), sua exposição aparece como grande novidade para a sociedade paulista:

a exposição Euclides Fonseca, quase escondida numa rua comercial é um canto repousante um remanso na corrente da vida intensa da Pauliceia. E ela veio trazer uma enorme contribuição para as artes plásticas decorativas, justamente no momento em que vamos, na indecisão dos rumos a seguir, procurando expressões novas, ritmos novos, alguma coisa que seja nossa de razão e de direito (ARS BRASÍLICA..., 1937, p.9).

A exposição de Euclides Fonseca era apresentada como algo novo, esperado e que iria contribuir com a artes plásticas decorativas, muito em voga naquele momento. Mas, isso só aconteceria porque o meio artístico estava em busca de expressões e ritmos novos, algo “nosso” e “genuinamente” brasileiro.

Sobre a preocupação em nacionalizar a arte e produzir “algo novo”, uma nota no *Correio Paulistano* (1937), com as palavras de Euclides da Cunha, afirmava que:

(...) Não somos daqueles que sonham com um indianismo lírico, símbolo abandonado para uma representação da arte brasileira, não temos o culto ameríndio das ruínas e cerâmica incas. (...) Já que não procuramos algo que não seja (...) grego (...) procuramos alguma coisa nova alguma coisa que seja da terra (...). Euclides da Cunha, pintor como os que mais o sejam, possui mais uma corda em seu arco: uma arte ornamental de estilo marajoara (...) São pratos, vasos, igaçabas, candelabros, relógios (...) apresenta-nos peças únicas e originais, tanto na forma como na decoração (...) (ARS BRASÍLICA..., 1937, p.9).

Em nota, o artista procurou mostrar que não tinha interesse nas famosas cerâmicas incas ou nas grandes ruínas conhecidas pela Arqueologia, tampouco estava em busca da arte grega ou das consideradas civilizações do mundo, contudo tinha interesse naquilo que era da terra, brasileiro e “nosso”, ou seja, o simbolismo ornamental da cerâmica Marajoara. Veja que mesmo que não tivesse interesse na cultura material endógena, Cunha se encantou por uma cerâmica que só alcançou o status de arte sob os desígnios de um projeto de identidade nacional porque esses

objetos tinham ornamentos semelhantes ao patrimônio, por ele rechaçado, das civilizações consideradas superiores: grega, inca, entre outras.

Nesse universo de artistas homens, eis que surge em notas de jornais da época a divulgação de exposição e conferência, cuja temática estava voltada para a indígena marajoara, de uma artista que se chamava Camilla Álvares de Azevedo. No *Diário Carioca* de 1936:

a senhorinha Camilla Álvares de Azevedo e Sra. Maria Francelina apresentam interessantes trabalhos em cerâmica e bronze, estilização da flora e fauna, bem como vasos reproduzindo a arte marajoara, trabalhos esses que têm merecido vários prêmios no Conselho Nacional de Belas Artes. A entrada é franca aos estudiosos (CONFERENCIAS..., 1936, p. 12).

Camilla Álvares de Azevedo apresentou as obras em cerâmica e bronze, merecedoras de prêmios do conselho artístico, em conjunto com Maria Francelina (1897-1979), sua acompanhante no evento, nascida em Recife. Francelina foi pintora, desenhista e ceramista. Realizou seus primeiros estudos artísticos com Baptista da Costa (1865-1926), Eliseu Visconti (1866-1944) e Carlos Oswald (1882-1971).

Em meados dos anos 30 a artista Camilla Álvares de Azevedo começou a produzir cerâmicas, bronzes e pinturas sob inspiração marajoara. Ademais, também esteve preocupada com a educação artística, sendo membro da Associação Brasileira de Educação da Sociedade Orientadora do Ensino de Arte da Escola Americana do Rio de Janeiro⁵⁶.

Camilla Álvares de Azevedo constitui nome importante nas artes plásticas no período, haja vista que expôs seus trabalhos fora do Brasil e foi ganhadora de importantes prêmios nas artes plásticas, conforme anunciou *Ilustração Brasileira* (1937), quando expôs em Paris:

senhorinha Camilla Álvares de Azevedo, um das mais pujantes expressões da arte tipicamente brasileira, autora de apreciados trabalhos de cerâmica e de bronze em estilo marajoara. A jovem escultora patricia, depois de ter sido premiada na Exposição de Milão, vem, agora, receber merecida medalha de ouro no grande certamen internacional de Paris (ARTE MARAJOARA NA EXPOSIÇÃO DE PARIS..., 1937, p. 60).

⁵⁶ Informação retiradas de: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10314/maria-francelina>. Acessado em 02/12/2014.

Esse mesmo prêmio adquirido na Exposição de Paris foi anunciado no *Diário Carioca* (1939) junto ao anúncio da exposição de suas obras em Nova York e em associações importantes para os artistas brasileiros no Rio de Janeiro:

a professora Camilla Álvares de Azevedo, cujos trabalhos já foram premiados com medalha de ouro na Exposição de Paris de 1937 e que neste momento se faz representar na Exposição Mundial de Nova York, inaugura hoje, às 17 horas, no salão da Associação dos Artistas Brasileiros no Palace Hotel, uma exposição de arte marajoara, que certamente será muito apreciada pelos amadores (EXPOSIÇÃO DE ARTE MARAJOARA..., 1939, p. 11).

Essa exposição internacional de objetos com o simbolismo dos índios da ilha do Marajó indica uma arte internacional e sintonizada com a arte mundial da época. O índio Marajoara, alegoricamente, ultrapassa as fronteiras do Brasil por meio da arte e internacionaliza-se em meio a todo esse processo de proliferação e propagação do simbolismo dos objetos produzidos por eles e encontrados nos sítios arqueológicos após pesquisas arqueológicas ou por buscas feitas por amadores.

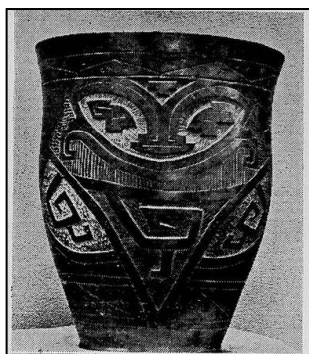


Alguns dos seus trabalhos expostos em Paris foram para um evento no Palace Hotel no Rio de Janeiro, conforme apresentou o *Fon Fon* (1939) conforme a figura ao lado.

Além da imagem da artista Camilla Álvares de Azevedo, em conjunto com duas de suas peças de cerâmica, uma antropomorfa e outra com motivos geometrizes,

a notícia apresenta o evento como um grande acontecimento social apresentando a sua nova modalidade de arte, o uso do simbolismo indígena, do “mais fino gosto artístico”.

O trabalho artístico de Camila Álvares de Azevedo também foi apresentado no jornal *Gazeta de Notícias* (1939) no momento de uma exposição de seus trabalhos marajoaras no Rio de Janeiro, no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros, junto



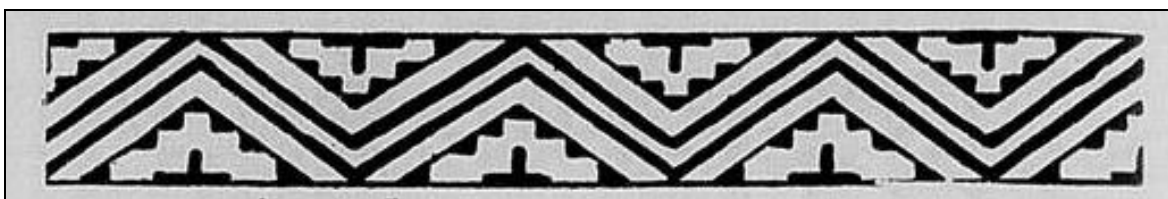
à outra artista, Clotilde Cavalcante. À esquerda um de seus objetos de arte marajoara.

Maria Francelina, sua acompanhante em outras exposições, também se destacou com a produção de peças em estilo marajoara. Ela se dedicava a produzir obras de arte designadas como modernas, mas não deixou de produzir trabalhos que intitulava de primitivos, nesse último caso, obras com as influências indígenas Marajoara, conforme veiculado no *Gazeta de Notícias* (1935):

pode parecer um pouco de incoerência artística a artista que fugiu do nacionalismo das paisagens de Batista da Costa, dedicar-se a cerâmica, obedecendo rigorosamente ao primitivismo indígena dos marajoaras. Convenhamos, porém, que a cerâmica da ilustre pintora, não é mais que um passatempo. Passatempo de artista é também fazer “arte”, afirma-nos a senhorita Maria Francelina. – E como tenho uma construção na Gávea, o meu novo ateliê, estudo fazendo cerâmica, a arte marajoara. Veja nesse vaso tão simples na forma mas tão rico em desenhos decorativos (ENTRE A PINTURA MODERNA..., 1935, p. 14)

Maria Francelina, que está na imagem ao lado, exibindo algumas cerâmicas com os referidos motivos indígenas, passou a dedicar-se, além dos trabalhos tidos como modernos, aos trabalhos intitulados de primitivos, com o mesmo apreço e diligência, pois considerava tal empenho como passatempo, algo prazeroso. Mesmo que fosse um passatempo, para ela, “passatempo de artista é também fazer arte”, ou seja, os ornamentos indígenas eram arte. Aliás, ela chama atenção para a riqueza dos ornamentos marajoaras, que dão o toque de maestria ao trabalho.

Na imagem apresentada a artista aparece com três peças de cerâmica ornamentadas com desenhos marajoaras. Na parede da sala, observam-se pinturas e fotografias expostas, traduzindo sua posição entre obras “modernas” e “primitivas”. A página da matéria foi bordada com duas faixas repletas de motivos alusivos aos indígenas, conforme imagem que segue:



Além de Camila Álvares de Azevedo e Maria Francelina, outra figura feminina apareceu na fontes como discípula de artista preocupado com uma arte nacionalista: Maria Margarida. Em *O Correio Paulistano* (1938), a nota “Uma tarde entre artistas” anunciava a inauguração da exposição do artista Dimitri Ismailovitch⁵⁷ e sua discípula, a referida Maria Margarida, e dentre as obras expostas, uma “Madona Marajoara” foi atração:



Segundo o mesmo jornal:

inaugurou-se a exposição D. Ismailovitch – Maria Margarida, professor e discípula. O salão de artista brasileiros regurgitou. (...). A mostra do professor, se não fosse já a continuação de seu crescente prestígio artístico, sei-o-la pela feliz combinação de dar expressões espirituais a figuras bem conhecidas, como essa atitude mística de sua “Madona Marajoara” (...) (UMA TARDE ENTRE ARTISTAS..., 1938, p.5).

⁵⁷ Dimitri Ismailovitch nasceu em 11 de abril de 1890, na cidade de Satanov do então Império Russo. Hoje Ucrânia. Ismailovitch se formou na primeira escola militar fundada pelo Imperador Pavel I, em São Petersburgo e, ao terminar a escola, ainda sendo tenente, visitou Paris. Paralelamente ao serviço militar ele se dedicava à pintura, tendo os primeiros estudos com os professores Zinoviev, Evlampiev, Dmitriev-Kavkazski e Seleznirov. Em sua visita a Paris, visitou famosos museus de belas artes da capital francesa. Foi um dos fundadores da União dos Pintores Russos de Constantinopla, em 1921. Chegou ao Brasil, especificamente ao Rio de Janeiro, em 1927, onde fez a exposição individual na embaixada norte-americana. No Rio de Janeiro, conheceu Graça Aranha, o famoso escritor modernista, que o introduziu no meio artístico e intelectual. Fonte: http://portuguese.ruvr.ru/radio_broadcast/77226473/112751522/. Acessado em 01/12/20014.

Ismailovitch fez essa obra inspirado numa personagem de teatro, Eros Volusia.

Segundo *O Gazeta de Notícias* (1942):

(...) ainda conservamos, bem nítida, na memória e na imaginação, a fisionomia de suas criações típicas, afro indígenas, principalmente na representação, no Carlos Gomes, na opereta, *As Minas de Prata* (...) Eros Volusia foi à América do Norte, e voltou cheia de mais entusiasmo, para encarnar (...) as belezas artísticas de nossa terra, de nossa gente (ÊXITO DE PINTORES..., 1942. p. 7).

Pela nota divulgada no jornal, Dimitri Ismailovitch produziu a “Madona Marajoara” estimulado pelos traços afro indígenas da personagem de teatro. A artista foi para a América do Norte e dessa viagem voltou para personificar o papel teatral cuja inspiração principal eram as pessoas da terra. Nota-se na roupa que veste o corpo da madona marajoara grafismos indígenas. Desse modo, o simbolismo marajoara foi representado na personificação de uma imagem ilustre para a história, a representação de Maria. Isso atesta a importância atribuída ao simbolismo indígena, considerando-se seu uso numa representação extremamente importante para a história da religião e da cultura, não apenas brasileira, porém mundial.

Com a parceria de Maria Margarida, apresentaram seus trabalhos de arte em exposições e tiveram êxito e fama com os objetos expostos ao público brasileiro, conforme apresenta a matéria do *Gazeta de Notícias* (1938):

não há decerto no Rio entre as camadas mais cultas quem não conheça a arte inimitável do professor Dimitri Ismailovitch e de sua prodigiosa discípula, Maria Margarida (...) pois tanto basta anunciar-se uma exposição desses dois ilustres artistas, que o Brasil fez brasileiros, pelo coração e pela aclimação aos nossos meios culturais, para ser, de antemão, assegurado o seu absoluto êxito (EXPOSIÇÃO MARIA MARGARIDA..., 1938, p.12).

O simbolismo marajoara fazia parte do “bom gosto” das camadas mais cultas no período, pois todo o êxito alcançado esteve envolto à exposição de objetos com o simbolismo e com a fama que teve a exposição das madonas. Os artistas não expuseram apenas uma representação de madona, porém várias adaptações da imagem:

resta-nos apenas registrar o que na sua magnífica parte, nessa mostra notável, entre os mais notáveis do ano, o que mais ressalta como expressão máxima de arte, é toda aquela “Galeria de Madonas”, cada qual a mais sugestiva e mais deslumbrante desde a mística beleza religiosa da “Madona da Saudade” (...) até a suntuosa esplendorosa “Madona Marajoara” (Eros Volusia) onde a figurinha inconfundível (...), aparece com toda a sua esquisita beleza morena, emprestando a imagem simbólica da alma nativa do Brasil, toda a bizarria poética de

uma mocidade e formosura, que o mágico pincel de artista, reproduziu com incrível fidelidade (EXPOSIÇÃO MARIA MARGARIDA..., 1938, p.12).

A importância da “Madona Marajoara” também foi atestada nessa nota quando o escritor afirma que em meio a tantas outras figuras, a imagem era suntuosa e esplendorosa, mesmo que esquisita, bizarra. Ainda que considerada esquisita e bizarra era definida como formosa, pois se tratava de uma representação do povo brasileiro, por isso, Marajoara.

O *Correio Paulistano* (1938), divulgou o nome de outras obras que não foram apresentadas na última nota de jornal:

continuem expondo na sede da Associação dos Artistas Brasileiros, Palace Hotel, os consagrados pintores Maria Margarida de Lima (...) e Dimitri Ismailovitch, que reúnem ali, uma coleção inédita de seus últimos trabalhos a óleo. Destacamos entre as telas ali expostas: (...) “Madona Marajoara”, “Retrato de Procópio” e “Xangô” de Dimitri Ismailovitch, além de muitas outras que desafiam as mais severas críticas (...) (UMA TARDE ENTRE ARTISTAS..., 1938, p.8).

Nesse caso, Maria Margarida não é mais citada apenas como discípula, mas como consagrada artista. Esse trabalho, em conjunto com outros feitos pelo artista e sua discípula, foi considerado inovador e digno de apreciação, visto que foi incluído como a “Madona Marajoara” que “desafiava as mais severas críticas”.

Com a representação da “Madona Marajoara” finaliza-se a apresentação e discussão daqueles artistas que se inspiraram nas cerâmicas pré-coloniais dos indígenas do Marajó com o intuito de construir uma “arte eminentemente nacional” no Brasil do século XX. Diante do exposto, não há dúvidas de que essa ornamentação indígena esteve inserida no rol das artes plásticas do Brasil desse período. Mas esse simbolismo não ficou restritos às artes brasileiras, como veremos no capítulo que segue.

Capítulo 4. A selva brasileira domada nos labirintos da cidade: arquitetura e decoração de interior marajoara

O objetivo desse capítulo é mostrar como o simbolismo marajoara se disseminou para além da ciência do século XIX e da arte do século XX; como ele invadiu diferentes espaços, tais como a arquitetura e os espaços privados; dos grandes detalhes arquitetônicos aos pequenos detalhes da casa, da decoração e dos próprios itens de uso cotidiano dos brasileiros, a ponto de podermos vislumbrar a constituição de um espaço arquitetônico e cotidiano marajoara.

Além disso, mostrarei como os objetos arqueológicos, ultrapassando o uso do seu simbolismo, foram ressignificados e refuncionalizados a partir da formação de coleção particular para fins educativos. Essa coleção foi formada por um colecionador suíço, Tom Wildi, que vivia no sul do país.

O uso do simbolismo dos objetos arqueológicos indígenas para evocar o passado não foi exclusividade brasileira. A cerveja índia Mexicana, o arroz Morelos e o cimento Tolteca, são apenas alguns exemplos, segundo Moragas (2013). Para a referida autora:

em muitos casos, a vinculação do produto com o nome tem pouco a ver, porém, em todo caso, transformam-se em ícones do cotidiano em seus países de origem e reforça algumas construções nacionais. Mas outro filão (...) são as campanhas publicitárias, a princípio, de âmbito turístico, que nos oferecem imagens, algumas muito belas esteticamente, porém muito distantes da realidade das populações indígenas originárias (MORAGAS, 2013, p. 20. Tradução minha)

Nesse sentido, percebe-se que o simbolismo marajoara foi se afastando, tanto em seus significados quanto em sua funcionalidade, dos significados originais conhecidos pelos estudos arqueológicos. Porém, no caso brasileiro, bem antes de ser usado pelas campanhas publicitárias ou pelo turismo, com o objetivo de comercializar esse simbolismo, seu uso esteve atrelado ao longo processo de construção da identidade nacional brasileira.

Segundo Roiter (2010):

[n]a decoração das casas acontece uma verdadeira febre⁵⁸ de objetos, móveis, luminárias, tapetes, enfim, tudo o que se possa imprimir

⁵⁸ Valle (2008) também afirma que o uso do simbolismo marajoara, principalmente a partir do encerramento da Primeira República, em 1930, tornou-se uma verdadeira febre pelos mais diversos campos da ornamentação, como veremos ao longo dos últimos capítulos a partir de agora.

labirintos, zigue-zagues, gregas e tramas geométricas derivadas dos desenhos marajoaras. A selva brasileira tinha sido domada! (ROITER, 2010, p.19).

A apropriação estética cumpre o papel da “domesticação”, a selva é “domada” porque ressignificada, comparada e aproximada da percepção estética, tal qual se compreende no Ocidente. “Pacificada”, moldada, despida de suas características “selvagens”, ameaçadoras da civilização, a cerâmica arqueológica marajoara alcança a posição de símbolo de identidade nacional, passando a ser expressa nos mais distintos espaços das cidades, como forma de lembrar quem somos nós e de onde viemos.

A “pacificação” ou “domação” do índio Marajoara na contemporaneidade ocorreu fundamentalmente a partir da década de 1930. É o período do Estado Novo, da conhecida Era Vargas, em que se construiu outra imagem em torno do índio e da nação. Em alguns casos apresentados nas fontes de jornais, Getúlio Vargas surge para prestigiar esse simbolismo indígena. Mas, ainda assim, tal qual no século XIX, os índios continuam subjugados pelo Estado a um espaço que não foi equivalente ao espaço do não índio. No caso da imagem do índio Marajoara, ela continua a ser glorificada pela beleza estética, porém com o “típico exotismo” subjacente, pois o poder do Estado, além de fortalecer e capacitar seus súditos, dando-lhes hipoteticamente forças, também os restringe e oprime (GARFIELD, 2000).

Getúlio Vargas foi o primeiro presidente a visitar uma aldeia indígena, em 1940, a dos índios Karajá, na ilha do Bananal. Esses índios seriam utilizados por Vargas como o povo que expressava a “verdadeira brasilidade” das raízes do país, “vigorosos índios”, cujo modo de vida expressaria o “tradicionalismo” e a “camaradagem” típicas do homem brasileiro.

Posto isso, a imagem do índio foi convocada para a política, pois era preciso consolidar e redefinir as fronteiras territoriais, a elite estava preocupada com a origem da nação e da raça, fazendo com que o governo pensasse numa política de integração indígena. Sem serem ouvidos, esses povos ganharam papel de heróis, mas para ganhar esse “prêmio” de dignidade heroica, eles deveriam passar por adaptações, deveriam ser integrados à sociedade brasileira, perdendo terras e deixando de lados suas tradições⁵⁹.

⁵⁹ Entre os documentos pessoais de Theodoro Braga, sob guarda do Arquivo do Estado de São Paulo, é comum encontrar recortes de notícias sobre o governo Vargas e da exaltação em torno do político por parte do artista.

Como parte dessa integração simbólica ao país, Vargas instituiu o Dia do Índio (GARFIELD, 2000).

Permanece a ideia de que, se viemos da selva, todos nós, brasileiros, não somos selvagens como os Botocudos, mas herdeiros de povos capazes de produzir uma arte refinada tal qual a produzida por gregos, romanos, egípcios, o que nos conecta com a história da civilização mundial. Doravante, esse será o papel do simbolismo marajoara ressignificado nos espaços privados e públicos Brasil a fora. Um dos exemplos emblemáticos na arquitetura foi o Retiro Marajoara, em São Paulo, residência do artista Theodoro Braga.

4.1 Um poema de pedra e cal: o simbolismo marajoara na arquitetura e no espaço interior⁶⁰

O Retiro Marajoara foi construído por Eduardo Kneese de Mello⁶¹ para Theodoro Braga, em 1935. A casa fica localizada na Rua Boituva, 104, em Pacaembu, São Paulo.

⁶⁰ Sobre as definições de espaços arquitetônicos, Solange Lima (2001) trabalha com conceitos de espaços abertos, intermediários e totalmente fechados. Para a autora, na arquitetura, os espaços abertos são as praças, parques, jardins e sistemas de ruas; espaços intermediários são representados por fachadas, portas e janelas, entre o que se apresenta como de domínio público e privado; os espaços privados são as áreas que dizem respeito ao interior de uma residência. Nesse capítulo trabalharei apenas com as noções de público e privado, levando em consideração que a noção de espaço intermediário faz parte do privado, haja vista que é de domínio de determinada propriedade, mesmo que possa ser visualizada no espaço público.

⁶¹ Eduardo Kneese de Melo conquistou muito reconhecimento como engenheiro-arquiteto na sociedade paulista entre as décadas de 1930-1940, projetando casas para abastadas famílias de São Paulo. Sua trajetória profissional teve início em 1932 quando se graduou como engenheiro-arquiteto na Escola de Engenharia Mackenzie. Ele foi responsável por importantes e conhecidas obras arquitetônicas como o Museu de Arte Moderna e o Parque Ibirapuera, ambos em São Paulo. Para mais informações sobre os projetos arquitetônicos de Eduardo Kneese de Mello ver: REGINO, 2011. Todos os desenhos ornamentais do Retiro Marajoara são de João Turim (VALLE, 2008).



Na imagem anterior, Theodoro Braga é o primeiro homem, da esquerda para a direita. Atualmente, a residência é habitada por um casal⁶². No projeto, o lugar foi denominado de Residência Theodoro Braga (REGINO, 2011).

De acordo com Lima (2001), grande parte dos espaços arquitetônicos nesse estilo, na São Paulo desse período, seja público, intermediário ou privado, privilegiava-se de um gênero em conformidade com as artes decorativas, como a pintura mural, o estuque, a serralheria artística. No caso da fachada do Retiro Marajoara a ornamentação foi concebida em estuque, pintura e ferro ornamental.

Segundo Lima (2001), essas artes decorativas promoviam distinção social, fornecia conteúdo individual às estratégias de individualização, mobilidade social e visibilidade pública do cidadão, conforme discutido no capítulo 3.

Analisando esse tipo de construção arquitetônica a partir da conformação desse gosto, as pessoas que tinham a oportunidade de ter uma casa no estilo do Retiro Marajoara, mesmo que não soubessem o significado daquelas ornamentações, eram distintas socialmente de outras que não as tinham como lugar de morar, que não tinham acesso às obras e muito menos que não as apreciavam. Ter e manter tal simbolismo marajoara era distintivo, tornando-se um capital simbólico ou um valor simbólico para quem tivesse em seu poder; não era apenas um lugar funcional para morar, mas morava-

⁶²O casal que habita atualmente no *Retiro Marajoara* é conhecido de Nestor Prestes, um dos meus informantes de pesquisa que apresentarei mais adiante. Quando estive em São Paulo, Nestor Prestes contactou o casal, mas infelizmente eles não encontravam-se em São Paulo para me receber com o finalidade de eu conhecer a casa.

se num espaço privilegiado pela marca marajoara, tudo em vista do processo de educação profissional que envolveu a arte nesse período, a partir dos cursos promovidos por Theodoro Braga e da construção do gosto em torno desse simbolismo.

Vale ressaltar que esse tipo de investimento num capital simbólico não pode ser pensado apenas por um prisma econômico, mas também psicológico, conforme defende Pierre Bourdieu (2007). Basta lembrar que os índios Marajoara foram considerados os índios mais aptos para figurarem como símbolos de identidade, afinal de contas, ninguém gostaria de ser representado por um Botocudo em razão das imagens negativas associadas a este grupo indígena. Determinado valor foi agregado à essa forma de morar fazendo com que se tornasse peculiar e de bom gosto.

De acordo com os estudos em arquitetura, o Retiro Marajoara se insere no estilo *Art Déco*, com variante marajoara. Os idealizadores do *Art Déco Marajoara* estiveram preocupados com uma expressão própria da cultura brasileira⁶³.

Considerando-se a preocupação com a “expressão própria da cultura brasileira”, não é difícil perceber como essa variante esteve presente ao longo da casa onde residiu Teodoro Braga, desde os detalhes da arquitetura externa até a sua decoração interna. Pela fotografia da fachada é possível perceber os símbolos dessa cultura, a começar pela grande imagem que está situada no meio da parede, uma representação ornamental antropomorfa ou zoomorfa, com cabeça, corpo e membros repletos de motivos ornamentais. Além dessa representação, observam-se muitos desenhos ao longo da sua parte superior e na grades das duas sacadas.

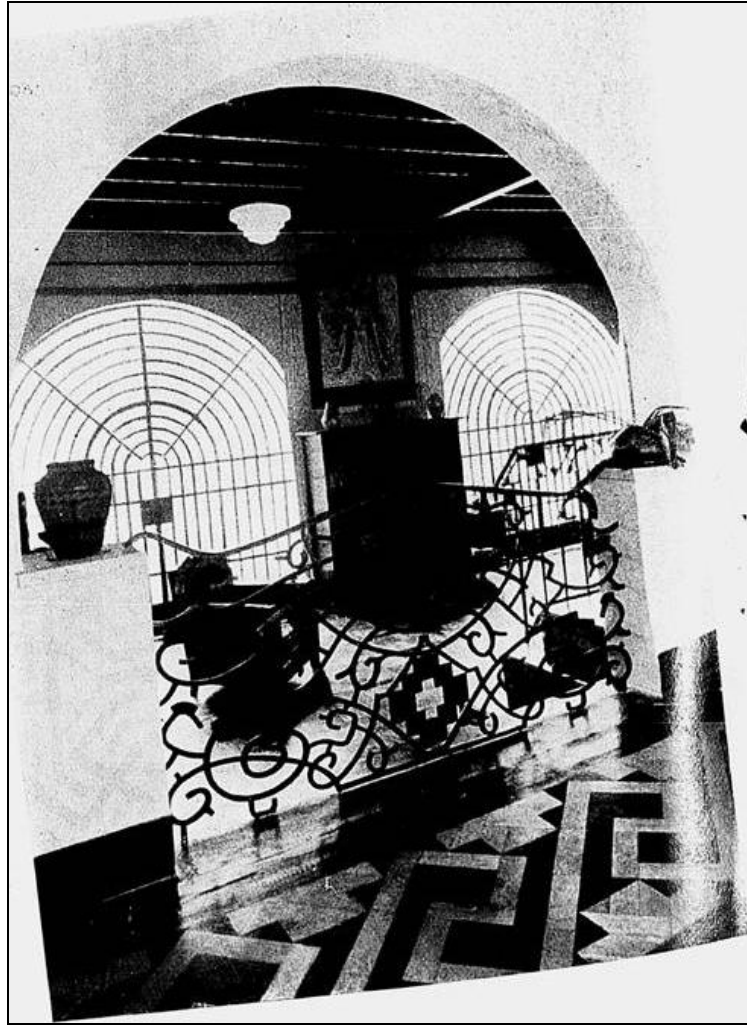
A fotografia a seguir apresenta com mais precisão os detalhes dos ornamentos da grade de uma das sacadas da fachada, ricamente decorada com motivos ornamentais que fazem alusão aos desenhos das cerâmicas arqueológicas, com sinuosidades típicas das gregas representadas nas cerâmicas⁶⁴.

⁶³ Ver: GUIA DE ARQUITETURA: ART DÉCO NO RIO DE JANEIRO: 2000.

⁶⁴ Nesse período, as casas que tivessem o vidro e o ferro em sua composição eram vistas como residências de fino acabamento. Elas eram tratadas como mais higiênicas, elegantes e moralmente desejáveis. Além disso, eram adotadas pelas classes ricas como sinônimo de refinamento e poderio econômico. Se a casa tinha ferro ornamental, a posição de seu dono era privilegiada. Ademais, o olhar dos “de fora” poderia espreitar o espaço privado por entre o ferro desenhado, além do próprio gradil ser um elemento de fruição artística (LIMA, 2001). Nesse caso, o privilégio era duplo, pois além de utilizar o ferro ornamental, era um ferro ornamental marajoara.



A revista *Ilustração Brasileira*, de 1937, apresenta alguns detalhes da casa, mostrando que no primeiro plano da residência, do soalho de tacos à pintura mural da sala, existem reproduzidos desenhos e ornamentos dessa cultura. No interior da casa é possível observar outros gradis com ornamentações sinuosas e que fazem alusão aos ornamentos das peças arqueológicas, conforme a imagem publicada no referido jornal:



Observando atentamente, é possível ver pinturas marajoaras na parede que sustenta o gradil e ao longo dos tacos no chão. Da grade aos tacos do chão, das telhas do beiral, na parte inferior, ao friso que contorna as janelas da sala de estar e dos telhados externos das janelas aos balcões em ferro forjado, tudo revela a posição de destaque dada ao índio Marajoara nesse espaço (ILLUSTRAÇÃO BRAZILEIRA, 1937). Pode-se ver ainda, uma cerâmica em cima da parede que sustenta o gradil, cópia de cerâmica arqueológica.

Nessa área inferior da casa, existe uma escada que conduz à parte superior:

(...) na pequena escada que dá acesso ao estúdio destacam-se o gradil de apoio, em ferro forjado, ornamentado com motivos marajoaras e um vaso de cobre (peça inteira) decorada com outros motivos da mesma origem (CASA MARAJOARA..., 1937, p.29).

A pequena escada que dá acesso à parte superior, com seu gradil todo trabalhado em motivos marajoaras, é a que aparece na imagem seguinte:



Observa-se que, além da escada de acesso com gradil todo trabalhado com as ornamentações indígenas, tem-se no canto esquerdo da fotografia uma cópia de cerâmica arqueológica, referente a uma urna funerária.

Essa imagem contemporânea também nos permite comparar outras descrições lidas no jornal, como o lustre da sala de estar, cuidadosamente projetado com os desenhos indígenas: “[o]s lustres da sala de jantar em cobre e cuja decoração indígena permitiu uma execução filigranada, completam o ambiente” (CASA MARAJOARA..., 1937, p.29).

Nessa imagem aparece outra grade com muitos detalhes e bastante trabalhada, com ornamentos sinuosos, típicos dos descritos por Hartt em sua “teoria da ornamentação”, que resultou na conclusão de que esses índios eram mais evoluídos do que os outros classificados pela ciência do século XIX, haja vista que ele considerava que decorações com sinuosidades eram mais prazerosas à vista. A grade aparece à direita da fotografia.

Outros pequenos detalhes dão riqueza à disseminação desse simbolismo dentro do lar, como o vitral que se encontra na sala de estar:



O vitral tem em sua representação a tanga no centro e muitos desenhos ornamentais marajoaras coloridos e em preto e branco. De acordo com a *Ilustração Brasileira* (1937), a casa:

(...) que Theodoro Braga acaba de edificar no Pacaembu, em São Paulo, obedecendo os preceitos mais rigorosos da arte, é um verdadeiro poema porque reflete os anseios e os sacrifícios de um elevado ideal. Poema de pedra e cal (...) (CASA MARAJOARA..., 1937, p.28).

Desde a pequena parte de algum gradil até os grandes portões da parte frontal da residência, exprimem preocupação com a almejada brasilidade, sendo considerado um projeto que revelou “um verdadeiro poema de pedra e cal”, visto que estava voltado para “sacrifício de elevado ideal”. A residência foi considerada uma obra de arte, um poema expresso em arquitetura. Esse elevado ideal estava simbolizado em cada canto, seja da parte externa quanto interna, através dos índios considerados mais civilizados do Brasil.

Theodoro Braga teve como residência uma obra de arte, expressando sua preocupação com a forma, cuidados na ornamentação, decoração e pequenos detalhes do lugar. De bela que foi para os olhos de quem a via de fora, a casa literalmente virou obra de arte, como foi representada no quadro pintado por Dário Villares Barbosa, em 1946, em homenagem ao “Retiro Marajoara”, no qual retratou parte da escada descrita, que leva o visitante da parte inferior à superior da residência. Além disso, pintou o próprio Theodoro Braga, em momento de leitura:



Na pintura, se comparada com a fotografia original da casa, é possível perceber algumas mudanças. Na fotografia, aparecem castiçal, escultura, quadro, lustre e uma janela que ilumina o ambiente. Na pintura, no lugar da janela aparece um quadro em conjunto com outra pintura que se encontra na parede ao lado, o lustre é diferente do que aparece na fotografia e a mesa permanece, com exceção das cadeiras. Na pintura, que retrata apenas essa parte da casa, diferente da fotografia que apresenta parte da sala e escada que dá acesso ao andar superior, Theodoro Braga também aparece lendo um livro, cenário não identificado na fotografia. A maior semelhança entre ambas as obras refere-se ao gradil com motivos marajoara da sala de jantar e a pequena parte da grade, que leva visitantes e o morador à parte superior da residência, retratada na pintura.

Eduardo Kneese de Mello, engenheiro-arquiteto responsável pelo Retiro Marajoara, produziu outras casas que faziam alusão à estética dos índios Marajoara conforme anunciado no *Correio Paulistano* (1936):

prédios em exposição: o Sr. Eduardo Kneese de Mello, engenheiro-arquiteto, terminou a construção de três prédios em nossa capital: um em estilo mexicano, à rua Canadá, n.53; outro, estilo moderno, à rua Antônio Bento, 39, no Jardim Paulista; outro, em estilo marajoara, à

rua Boitúva, 104, no Pacaembu [referente ao Retiro Marajoara] (PRÉDIOS EM EXPOSIÇÃO..., 1936, p.8).

Nesse período, o gosto por expressões da arte mexicana e grega foi bastante comum em projetos de arquitetos e engenheiros. A expressão desse contentamento era manifestada em jornais e revistas da época, como o publicado na *Folha da Noite*, de 1934, intitulado *Incentiva-se em São Paulo o gosto pela arquitetura Mexicana*, fazendo referência às obras de Eduardo Kneese de Mello⁶⁵.

Quando convidado para publicar seu primeiro artigo na revista *Acrópole*, Eduardo Kneese apresentou o artigo *Acrópole de Athenas* que procurava apresentar as características da arquitetura grega que, segundo o autor, era a mais perfeita de todas as formas de construção arquitetônica e que deveria ser um modelo a ser copiado como padrão de arte e beleza (REGINO, 2011). É sintomático que um engenheiro-arquiteto responsável por obras em estilo marajoara tenha tido as mesmas preocupações e gostos que tiveram os cientistas no século XIX.

A arquitetura do estilo marajoara não foi prestigiada apenas no Brasil. Segundo *A Noite* (1937), o pintor Lévi-Strauss afirma que o uso dos motivos indígenas Marajoara era aclamado na Europa no período:

tiveram muita influência na ornamentação das construções europeias, no fabrico da cerâmica, os motivos e as cores marajoaras, que, para o europeu, é completamente novo. Mesmo para os tecidos finos e tapetes farão sucesso em Paris e na outras cidades europeias (...) (MOTIVOS BRASILEIROS NA ARQUITETURA EUROPEIA..., 1937, p.8).

Na década de 1930, período em que o uso desses motivos foi intenso no Brasil nas diversas formas de expressão artística e não artística, também foi consagrado na França, e não apenas na arquitetura, mas nos itens de decoração e uso, conforme afirmou o pintor na notícia referida.

O Rio de Janeiro também ficou conhecido pela construção de casas marajoaras. Alguns jornais do século XX anunciavam a venda de residências nesse estilo. Tendo em vista o número extensivo, elenquei três dentre os publicados nos periódicos⁶⁶, *A Noite* (1944) e *Correio da manhã* (1950), referente aos dois últimos, respectivamente:

⁶⁵ Recorte de jornal sem referência completa que se encontra junto aos documentos pessoais de Theodoro Braga no Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo Theodoro Braga. IHGSP 387.

⁶⁶ Ao longo da leitura dos anúncios e de outros recortes de jornais da época, o leitor verá sublinhado em alguns deles uma pequena mancha por conta das buscas nos arquivos dos jornais da hemeroteca digital.

EDIF. "MARAJOARA": Rua Prudente de Morais, construção em centro de terreno, com 8 pavimentos, luz direta em todos os aposentos, tendo: grande Living-room, saleta, 3 quartos, terraço, banheiro de luxo, dependências para empregado, etc. Preços a partir de Cr\$ 205.000,00, com grande facilidade de pagamento.

CASA EM BOTAFOGO
 Por motivo de viagem para a Europa vendo casa ricamente mobiliada toda em estilo marajoara, móveis de jacarandá maciço, muitos quartos, garagem para dois carros, dependências para criados, elevador e linda vista para o mar. Tratar na Av. Nilo Peçanha, 26, 10º andar. salas 1.004/5. Tel. 22-4197. (7876) 91

PALACETE ESTILO MARAJOARA — Vendem-se em Ipanema 1.200.000,00 — Chaves à Rua Miguel Lemos 44 — 6.º — IMOBILIÁRIA LEAL — Tel. 27-1818. (21387) 1300

O primeiro anúncio de jornal não apresenta um edifício em estilo Marajoara, mas apenas vincula os índios ao nome do lugar. A marca marajoara estava, assim, associada a atributos do bom gosto, do luxo e riqueza de um apartamento, com oito pavimentos, luz direta em todos os aposentos, grades, *living room* e banheiro de luxo.

O segundo anúncio indica a venda de uma casa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, “ricamente mobiliada toda em estilo marajoara”. Além disso, a residência possuía móveis de jacarandá, ou seja, móveis feitos com madeira de lei, tinha muitos quartos, garagem para dois carros, dependência para “criados”, elevador, “linda vista para o mar” e, ainda por cima, em Botafogo, bairro considerado nobre no Rio de Janeiro. Todas as descrições da casa são exemplos típicos de lugar para quem tem hábitos burgueses e de quem tem poder aquisitivo, pois um assalariado médio não teria dinheiro para morar em bairro nobre, ter uma grande casa, sustentar criados e possuir dois carros.

O terceiro e último anúncio apresenta um palacete, como residência digna de pessoas nobres, também localizado em bairro de classe alta do Rio de Janeiro em estilo Marajoara. Veja que o estilo esteve destacado na arquitetura daqueles que tinham poder

aquisitivo e possuidores do “bom gosto”. Segundo Roiter (2010) essa construção à venda em Botafogo foi residência de Affonso Gomes Dias e o projeto da casa foi realizado por Eduardo Souto de Oliveira (GODOY, 2006).

Uma nota sobre esse “espírito de elite” associado ao estilo arquitetônico marajoara, como de “viver bem”, foi publicada em periódico de época. Ao apresentar o arquiteto Edgar Vianna, o *Diário de Notícias* (1932) afirmou que:

Edgar Vianna tem sabido aproveitar com felicidade em seus trabalhos arquitetônicos, motivos interessantes da arte marajoara, sobre que tem conhecimento especiais. (...) Autor de vários projetos de residências, entre nós, que lhes dão justo renome profissional foi ainda há pouco premiado no Concurso de fachadas promovido pela prefeitura municipal. Obteve medalha de ouro na Exposição de Arquitetura do IV Congresso Panamericano de Arquitetos, realizado no Rio, onde teve atuação brilhante. É um espírito de elite que honra a nova geração do Brasil (EDGAR P. VIANNA..., 1932, p. 4).

Com o uso desse tipo específico de arquitetura, Vianna ganhou alguns prêmios como o concurso de fachada promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro e obteve medalha de ouro no IV Congresso Panamericano de Arquitetos.

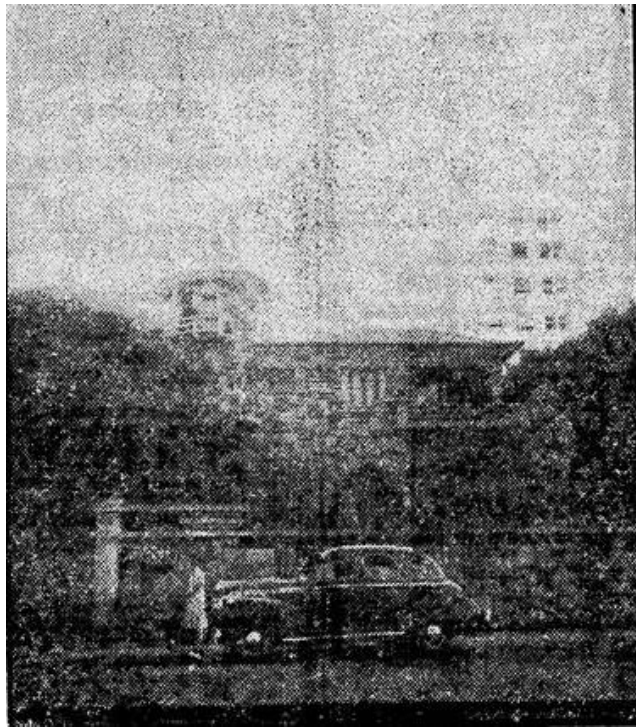
Além das casas encontradas em anúncios de periódicos, o Guia de Arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro (2000) apresenta uma residência denominada *Residência José Augusto Dias Correia - Casa Marajoara*, projetada por Gilson Gladstone Navarro, construída em 1937, cujo endereço é Rua Paissandu, número 319, Laranjeiras.

De acordo com o guia, essa casa é:

(..) um raro exemplar preservado de residências com motivos marajoara (...) na estereotomia da fachada e muros de fechamento frontal. A coluna anelada da varanda, a cabeça esculpida de lagarto (ou dragão), os desenhos em forma de diamante do muro e a utilização de pedra bruta perfeitamente assentada (...) (GUIA DE ARQUITETURA E ART DÉCO DO RIO DE JANEIRO, 2000, p.62)

Em 1960, o jornal *Diário da Noite* publicou uma pequena nota com fotografia (à direita) e um pequeno histórico da residência, em matéria intitulada *Saudade à beira-mar: os últimos palacetes da Avenida Atlântica*.

A nota do jornal destaca o uso de “pedra rústica” na construção, além do “interior decorado com arte marajoara”. À época, a casa pertencia a Manoel Correia Dias Garcia, que era assediado por propostas de compra



do setor imobiliário. Diz a nota que o último possível comprador teria oferecido por ela uma quantia “considerada irrisória”. A matéria do jornal tratava da expansão dos arranha céus no Rio de Janeiro e a ameaça que eles representavam à preservação do patrimônio da cidade, conferindo um “aspecto americanizado” ao bairro de Copacabana. Na foto, é possível visualizar dois enormes prédios por trás da casa marajoara, considerada, então, um dos “últimos palacetes da Avenida Atlântica”. A matéria tinha um tom saudosista e assumia o tom de defesa do patrimônio histórico da cidade:

mais do que o valor material, aquelas residências têm algo que os edifícios de apartamentos, com seus moradores nômades, nunca hão de ter: tradição. E tradição não se vende. Cada palacete, mais do que o conforto, tem uma história e por isso eles ficam na história de Copacabana. Das sete que restam, duas já vão ser demolidas e mais duas transformaram-se em pensões. Apenas três continuam evocando o passado (SAUDADE À BEIRA MAR...,1960, p.13).

Os jornais indicam que o número de casas em estilo marajoara era bem maior, o que revela a importância da Casa Marajoara da rua Paissandu, em termos de evocação do passado, da tradição da cidade. Dizia o articulista que as paredes desses palacetes estavam impregnadas de lembranças e que saudade é algo que não se vende. Além do interior todo decorado com a arte marajoara, a parte externa da casa também foi ornada com desenhos esculpidos em pedra, nas grades e pintados ao longo da fachada. Pode-se

ver formas de animais ou ornamentos que fazem referência aos grafismos das cerâmicas arqueológicas:



Pela fotografia acima pode-se ver que a casa é toda gradeada com motivos marajoaras e as pedras que a contornam foram todas trabalhadas com o intuito de formar desenhos ornamentais indígenas. Veja-se, a seguir, o detalhe das grades com motivos zoomorfos.



Na parede externa da residência consta uma grande escultura em pedra, também com representação estilizada de grafismos indígenas:



Além da casa marajoara, existem dois edifícios em Copacabana, o Itahy e Itaoca, também com motivos marajoaras (Bora, 2012). O prefixo “ita”, que significa pedra em tupi (CHIARADIA, 2008), remete à motivação nacionalista dos prédios, evocando as origens indígenas do Brasil. Assim, Itaoca seria, literalmente, uma casa (“oca”) de pedra, o equivalente dos “livros de barro”, termo utilizado por Moraes (1930), como veremos a seguir, para se referir à cerâmica marajoara, cujos grafismos constituiriam as letras. O Guia de Arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro (2000) faz referência a uma *Residência Marajoara*, de Roberto Lacombe e Flávio Barbosa, de 1931. Havia, também, uma construtora no Rio de Janeiro chamada *Marajoara*, o que indica a força da marca marajoara no setor imobiliário:



Como em todos os processos de constituição do “bom gosto” e de constituição das identidades culturais, o estilo marajoara não agradou a todos. Os jornais nos permitem recuperar vozes dissonantes, como a que foi publicada no jornal *O Careta*, de 1936 por Peregrino Jr.:

o “estilo marajoara” está na moda (...). E é o estilo que grassa atualmente no bairros elegantes da cidade. Não há mestres de obra no Rio que já não tenha construído a sua “casinha marajoara”. E todos os recantos da cidade se vão povoando dessas curiosas fachadas rústicas, de janelas gradeadas e muros cobertos de desenhos geométricos. Um amor! (...) E os honrados “nouveaux riches” do Rio fazem suas casas nesse estilo... das cerâmicas de Marajó. Estupendo! Como pilheria, não pode haver nada mais divertido (AINDA O ESTILO MARAJOARA...,1936, p.20).

O estilo marajoara foi associado aos novos ricos do Rio de Janeiro, como moda passageira que, para o articulista, servia apenas como divertida pilhéria. De todo modo, o registro é importante por recuperar a existência de diferentes projetos de identidade cultural, eis que a marca marajoara não era unanimidade. Isto posto, as fontes indicam que, prédios localizados em áreas valorizadas da cidade, anunciados como prédios de luxo, eram inacessíveis como moradia à população mais pobre.

Segundo Roiter (2010):

[o] Brasil que conjugava civilização e jungle consegue então ter seu próprio estilo nas artes decorativas – a Art Déco Marajoara. Nas palavras de Lúcio Costa contrapõe a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas ideias oriundas do século XIX (s/p).

Citando Lúcio Costa, Roiter reitera a importância que os estudos do século XIX tiveram para a propagação do simbolismo marajoara no século XX. O simbolismo indígena marajoara também esteve presente em algumas exposições no Brasil e no exterior. O pavilhão que figurou na Exposição alusiva ao centenário Farroupilha, no Rio Grande do Sul, teve grande repercussão nos periódicos. Quem o projetou e construiu foi Arlindo da Costa:



Note-se os três prédios do Estado do Pará ornamentados com desenhos marajoaras, de tipos e formatos diversos. Além da ornamentação indígena, é possível visualizar palmeiras em frente aos prédios, possivelmente de açaí, planta típica da região amazônica. Em outro noticiário, destacou-se a brasilidade representada no Pavilhão Marajoara:

(...) Pará, o nosso grande irmão do Norte, num gesto de elevada brasilidade, traz também o seu inestimável concurso, levantando um Pavilhão em rigoroso estilo marajoara, que vai ser um dos grandes atrativos do certame (...) (EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO..., 1935, p.5.).

O articulista do jornal *A Federação* (1935) atribui às linhas que decoravam o pavilhão do Pará a definição de “rigoroso estilo marajoara”, muito embora elas fossem resultado de uma livre apropriação dos grafismos, deslocados de seus contextos originais.

Em outra matéria do mesmo jornal, o processo de apropriações simbólicas de origens distintas fica mais evidente:

(...) Este pavilhão é um verdadeiro padrão de arte nacional, um dos mais belos da Exposição e distingue-se dos demais, por seu estilo caracteristicamente marajoara. A construção geral do edifício também a sua ornamentação, é tirada da arquitetura dos povos incas, que primitivamente habitaram a região da ilha do Marajó (...) AS GRANDE FESTAS DO CENTENÁRIO..., 1935. p.3).

Desse modo, o articulista classifica o pavilhão do Pará como “verdadeiro padrão de arte nacional”, mas opera verdadeira confusão geográfica ao afirmar que os

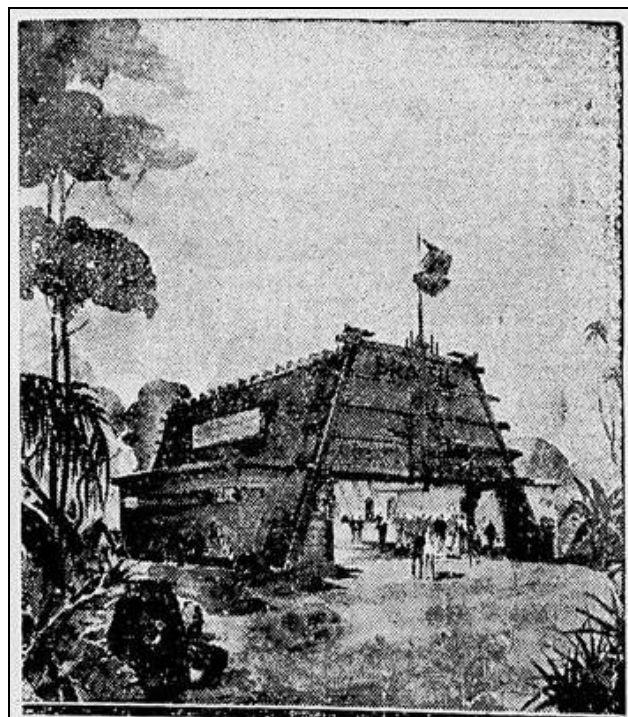
grafismos eram oriundo dos Incas e que estes teriam habitado a ilha do Marajó. É possível que a referência aos Incas fosse um resquício da tese de que os Marajoara receberam influência de povos de cultura material mais elaborada ou foram uma cultura decadente desses grupos exógenos, conforme muitos defendiam no século XIX.

O Pavilhão do Pará na Exposição Farroupilha foi noticiado em muitos jornais da época. Por conta do sucesso, os organizadores promoveram palestra sobre estilizações marajoaras para artistas do Rio Grande do Sul, contribuindo para a divulgação dessa arte. Assim, o jornal *A Federação* (1935) anunciava que um: “(...) ilustre visitante fará, segunda feira próxima no recinto do Pavilhão, numa reunião íntima para os artistas rio-grandenses, uma palestra sobre estilizações de marajoara.” (EMBAIXADA PARAENSE, 1935, p. 2.)

O simbolismo marajoara também esteve presente na Feira de Bari, na Itália. O jornal *Diário Carioca* (1935) comemorava a publicação de um artigo que se referiu,

de modo elogioso, à representação brasileira na mesma Feira, não só quanto aos mostruários, como em relação ao Pavilhão Marajoara, que classifica de “Típico”. Alude também a alta significação que teve o certame, para intensificação das relações comerciais ítalo-brasileiras. (PROMETE SER BRILHANTE A EXPOSIÇÃO..., 1935, p. 10).

O jornal *A Noite* (1934) publicou uma representação do Pavilhão Marajoara na feira de Bari:



O pavilhão de degustação de productos brasileiros, em Bari

Note-se que, nesse caso, o pavilhão marajoara representa o Brasil inteiro e não mais apenas o Estado do Pará. Dizia o jornal *A Noite* (1934) que a construção

consta[va] de dois pavilhões, um interno, outro externo, para degustação do café, mate, cacau, guaraná. Este, todo de madeira nacional (peroba rosa), obedece ao estilo marajoara, tanto na inspiração de linhas arquitetônicas, quanto a decoração, trabalhos de entalhe e cerâmica (V FEIRA DO LEVANTE EM BARI..., 1934, p.1).

Note-se que o estilo marajoara podia apresentar características diferentes nos prédios dos pavilhões, muito embora alguns jornais se referissem a um “rigoroso estilo marajoara”. A ideia de que o Pavilhão Marajoara estava representando o Brasil pode ser constatada em outra matéria do jornal *O Carioca* (1934):

(...) O Pavilhão Marajoara, que, durante a noite, havia recebido a segunda mão de verniz, exteriormente, naquela manhã maravilhosa de sol, de luz, de beleza, ostentava em seu mastro principal orgulhosa e imponente a bandeira do Brasil. O seu aspecto era, portanto, maravilhoso. (...) Admirado [Mussolini], não conteve uma expressão eloquente: - É uma joia! Em seguida, procurou informar-se do simbolismo do nosso pavilhão, da arte Marajoara, da vida e da obra dos índios que a criaram, etc. (...) - É uma arte magnífica essa, cujos autores estão mortos, não existem mais, são apenas uma recordação! Analisando a fachada do Pavilhão, o sr. Mussolini observou ao embaixador Pessanha: - Se esse pavilhão ficasse na Itália, os artistas italianos poderiam criar, em cerâmica, um estilo ornamental novo, verdadeiramente belo! (...) (O SR. BENEDITO MUSSOLINI..., 1934, p.8).

O comentário feito por Mussolini, o líder italiano à época, era destacado como sinal de aprovação da arte escolhida para representar o Brasil, ao mesmo tempo em que revela certo ar de lamentação por não ter algo como a cerâmica marajoara na Itália. O texto do jornal constrói toda uma atmosfera grandiosa para dar ênfase ao país que parecia se confundir com aquela atmosfera de sol, luz e beleza, tão imponente quanto a bandeira que balançava no majestoso pavilhão marajoara.

Na exposição universal realizada em Nova York, em 1838, o pavilhão do Brasil também apresentava o estilo marajoara, conforme anunciado no *Correio Paulistano* (1937):

(...) noticia-se que o Brasil resolveu participar da grande exposição mundial de Nova York, a inaugurar-se em 30 de abril de 1938. A área que lhe foi concedida mede 48 000 pés quadrados. O nosso pavilhão obedecerá o estilo marajoara (...) (O BRASIL..., 1937, p.5).

Associava-se ao estilo marajoara adjetivos como opulento, grandioso, suntuoso, luxuoso, conforme a imagem que se queria apresentar do Brasil tanto nas exposições universais quanto nas nacionais. Segundo matéria publicada no *Diário Carioca*, em 1939:

[o] que surpreende na Exposição Nacional, (...) é a arte, o gosto, o entusiasmo que se observam em todos os pavilhões e “stands”, quer na embalagem dos produtos, quer na sua disposição (...). Os “stands” do Amazonas e do Pará, em puro estilo marajoara [e] (...) toda a opulência, enfim, de uma região, se apresenta em ordem, como se as mãos ocultas de algum artista tivessem se apurado na combinação de cores e das linhas (...) (CIVILIZAÇÃO, 1939. p. 6).

De modo geral, o estilo marajoara era apresentado como se fosse resultado de um processo natural, de “mãos ocultas” que teriam configurado o padrão de bom gosto da representação nacional brasileira. Longe disso, conforme demonstrado desde o início dessa tese, nada aqui é natural, neutro, todo esse processo é decorrente de escolhas políticas que foram se construindo desde o século XIX e que se tentava esmaecer quando se faziam referências a um suposto estilo marajoara “puro” ou “rigoroso”.

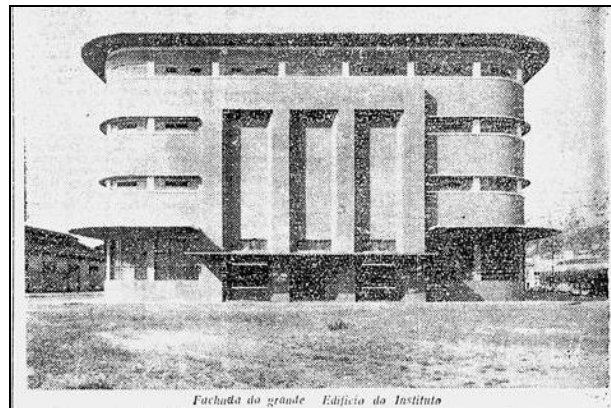
A referência aos Marajoara na exposição de Belém, em Portugal, também mereceu elogios da imprensa lusa veiculado em *Correio Paulistano* (1940):

(...) essa imensa construção se destaca entre as que a cercam pelas suas grandes dimensões, atingindo cerca de 90 metros de comprimento pela sua alta torre iluminada e encimada por uma esfera estrelada, por seu pórtico gigantesco em cujo centro uma fonte marajoara constitui um motivo decorativo originalíssimo (...) símbolo da grande nação sul-americana (...) (O PAVILHÃO..., 1940. p. 1).

Dessa vez, o símbolo escolhido era bastante significativo daquilo que se apresentava como sendo as raízes nacionais brasileiras: uma fonte, de onde jorrava a força da grande nação sul americana, revelada ao mundo ocidental graças às grandes navegações portuguesas. Esse pavilhão fez parte da exposição *O Mundo Português*, realizada em Lisboa, em 1940, sendo projetado pelo português Raul Lino. O responsável pela decoração em estilo marajoara foi Roberto Lacombe, autor de outras obras no mesmo estilo (ROITER, 2010).

Com relação à expansão do uso do simbolismo marajoara pelo Brasil, exemplo bastante significativo é o prédio do Instituto do Cacau, em Salvador, Bahia. Projetado pelo arquiteto belga Alexander Buddeus e edificado entre 1933 e 1936, foi transformado em Museu do Cacau em 1994 (GODOY, 2006) sendo mais um exemplo de como os

artistas ou arquitetos estrangeiros dialogavam com o ideal de bom gosto estético predominante entre os artistas brasileiros. No ato de sua inauguração, estiveram presentes o presidente Getúlio Vargas, o governador Juracy Magalhães, assim como o ministro da agricultura da época e outras autoridades civis e militares. A seguir a fachada do local publicada em *Diário de Notícias* (1936):



Matéria publicada no *Diário Carioca* (1936) fazia referências ao “edifício do Instituto, belíssimo, decorado em estilo marajoara, tendo custado cerca de 10 mil contos, com instalações modernas e decorações (COMO FALARAM... 1936, p. 1).

Na imagem a seguir, pode-se ver os desenhos marajoaras que ornamentavam o prédio apresentado no *Diário Carioca* (1936):



Os motivos marajoaras podem ser visualizados ao longo das colunas no hall de exposição. Também havia desenhos nos entalhes das mobílias, nas vidraças e nos

trabalhos de serraria (GODOY, 2006). Márcio Roiter (2001) não poupou elogios ao prédio do Instituto do Cacau:

é um prédio espetacular (...). Ele é super arrojado, com linhas aerodinâmicas e, por dentro, é uma coisa fantástica, cinematográfica, de relevos reproduzindo motivos marajoaras. Poucos países tiveram esse privilégio de ter um art déco com características genuinamente nacionais. Se você olhar as linhas marajoaras, prestam-se perfeitamente ao vocabulário do estilo, que é bem geometrizado. (...) É uma lição para o presente. Quem não conhece o passado não vai saber nada do futuro (NÃO É SÓ TOMBAR..., 2001, p. 2).

Conforme salienta Roiter, as linhas estilizadas do grafismo marajoara constituíram uma das marcas distintivas do *art déco* nacional brasileiro, elemento de distinção dessa arte em nosso país, eis que, segundo ele, a *art déco* com características genuinamente nacionais não foi um fenômeno comum em muitos países. Em todo caso, mais do que o conhecimento do passado marajoara, o vocabulário do estilo revela muito mais a forma como, a partir de longo processo, a arte nacional se apropriou do simbolismo da cerâmica arqueológica desse povo, adaptando-a aos fins políticos do projeto de constituição de uma identidade nacional brasileira.

Em 1936, Archimedes Memória e Francisque Cuchet venceram um concurso para a escolha do projeto da sede do então Ministério da Educação e Saúde. Os arquitetos apresentaram projeto em estilo marajoara. Gustavo Capanema, que à época ocupava o cargo de ministro, pagou o valor devido aos vencedores, mas por conta própria recusou realizar a obra no referido estilo. Ele esperava um projeto arquitetônico que expressasse uma ação voltada para o futuro e, ao mesmo tempo, indicasse a constituição de um novo homem brasileiro. Em razão disso, pouco lhe agradou o projeto vencedor do concurso, que mesclava um estilo neoclássico com elementos decorativos que faziam alusão a uma suposta civilização marajoara que teria existido no norte do Brasil (ALENCAR, 2010).

Dessa forma, Capanema escolheu o arquiteto Lúcio Costa para elaborar o projeto de construção do prédio, que hoje abriga o Palácio da Cultura, no centro do Rio de Janeiro (ROITER, 2010). Segundo Alencar, “o que de fato desencadeou a decisão do ministro, e que a historiografia mantém ainda de forma nebulosa, foi o vetor político-ideológico da questão: modernismo filosófico *versus* integralismo fascista” (ALENCAR, 2010, p. 92-93). Esse caso é bastante significativo quanto às articulações políticas que permeiam a história das instituições. Mais do que uma preferência em

torno de gostos e estilos, o conflito estava relacionado a escolhas políticas bem definidas, que naquele momento determinaram a exclusão do projeto arquitetônico em estilo marajoara⁶⁷.

Além das obras monumentais e luxuosas inspiradas no estilo marajoara, pode-se perceber que a marca de uma brasilidade marajoara influenciou projetos mais simples, mas não menos significativos quanto a constituição da identidade nacional. Assim, dizia matéria publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1944:

Itacurussá, no município de Mangaratiba (...) é uma cidade de turismo, que com a nova ligação rodoviária, deverá tomar destacado desenvolvimento. O lugar é muito pitoresco (...). O prefeito municipal de Itaguaí percorreu-a toda verificando os últimos serviços de conclusão da obra, inclusive um bonito aquário em estilo marajoara, planejado e executado pelo desenhista Sr. Jonas Ortis (ITACURUSSÁ... 1944, p.5).

Interessante perceber como o simbolismo marajoara passa a ser explorado como atrativo turístico, mesmo em lugares situados a milhares de quilômetros da Ilha do Marajó. O fato confirma a tese de que, a partir da espetacularização do simbolismo marajoara nos anos finais do século XIX, não se tratava mais apenas de símbolos de identidade regional paraense ou amazônica, mas sim elementos constituintes da identidade nacional brasileira.

A relação entre o uso do simbolismo marajoara e o turismo também pôde ser percebida no uso que muitos hotéis passaram a fazer do estilo da moda em seus espaços. Assim anunciava o jornal *Gazeta de Notícias* (1947) que

no Palace Hotel, os excursionistas terão oportunidade de visitar as (...) magníficas instalações que merecem especial atenção pelo gosto artístico e originalidade. Destacam-se o (...) bar em estilo mexicano, salão de leitura e conferência em estilo marajoara e linda sala de festas toda cercada de espelhos (EXCURSIONISMO..., 1947, p.15).

A excursão seria feita ao município de Teresópolis, no Rio de Janeiro, que incluía a visita ao Palace Hotel, onde o visitante poderia conferir o estilo marajoara do salão de leitura e conferência, expressão de “gosto artístico e originalidade”. Marajó e México novamente aparecem conectados, de modo a deixar clara a suposta ligação

⁶⁷ Para saber mais sobre os projetos e obras de Archimedes Memória, ler: ALENCAR, 2010 e CONDURU, 2013.

histórica entre ambos, desde os tempos em que culturas mexicanas mais elaboradas teriam influenciado os criadores da valorizada cerâmica marajoara.

A cultura marajoara passa a ser considerada por muitos o índice maior de brasilidade e esperava-se encontrar referências a ela em todos os espaços que se pretendiam nacionais. Quando isso não ocorria, surgiam descontentamentos, conforme demonstra matéria do jornal *Careta*, do Rio de Janeiro, em 1947:

no Teatro Municipal, por baixo da plateia, foi preparado recinto para um restaurante. Deram-lhe, não sabemos porque, estilo assírio quando deveria ser Marajoara; não nos consta que no antigo reino da Assíria houvesse restaurantes e que neles a comida fosse singularmente gostosa. Não cremos mesmo que a cozinha assíria em geral tivesse alguma coisa de característico. São coisas! (GRANDEZA... 1947, p. 36).

O título *Grandeza e decadência* remete, ao mesmo tempo, à grandeza associada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ícone de progresso e desenvolvimento cultural e à decadência que o articulista atribui ao fato de um lugar tão significativo do progresso nacional brasileiro homenagear em seu restaurante a cozinha assíria e não a marajoara. A queixa do articulista sobre o desconhecimento da existência de restaurantes e comida gostosa na Assíria nem de longe considera a inexistência de restaurantes entre os índios Marajoara. Se o teatro era brasileiro e queria apresentar aquilo que era característico do país, havia que fazer referência à cultura marajoara.

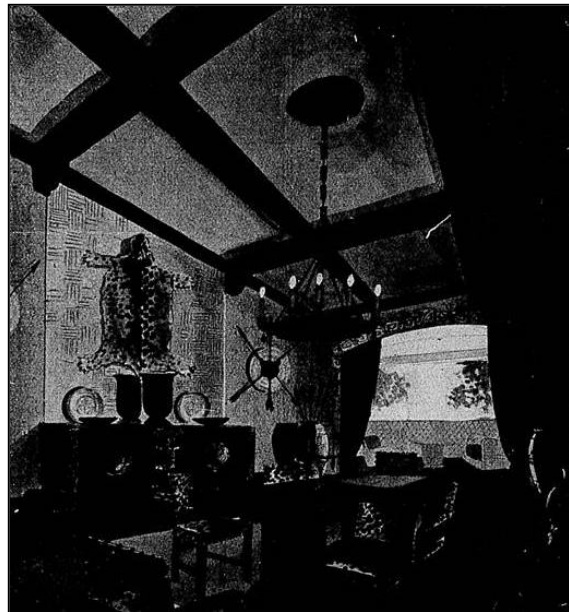
Desse modo, apesar de não constituir unanimidade, ser brasileiro nas primeiras décadas do século XX era, de algum modo, ser marajoara. O grafismo arqueológico de povos que viveram na Amazônia muitos anos antes da chegada dos europeus ao Brasil foi retirado de seu contexto original (que para nós sempre será desconhecido em sua plenitude), sendo ressignificado, remodelado, de modo a satisfazer determinado projeto de identidade nacional brasileira. Mesmo que até o presente não se tenha o pleno conhecimento das variações ou mesmo da extensão da cultura que genericamente chamamos de marajoara, os intelectuais elaboraram a noção de um estilo marajoara, que deveria guiar as representações da identidade cultural do país em seus mais diversos campos, inclusive dentro dos lares, conforme veremos no tópico a seguir.

4.2 Interior “selvagem”: o uso do marajoara na intimidade dos lares brasileiros

O simbolismo indígena “invadiu” os lares e interiores das residências, casas e apartamentos brasileiros. A documentação revela essa presença da estilização dos grafismos marajoaras nos mais diversos cômodos das residências.

De acordo com a *Folha Carioca* (1944), por exemplo: “nas casas chics mesmo da capital paraense ao lado das peças de Alcobaça, Limoge ou Sévres figuram vasos ornamentais de Marajó (...)” ([nota avulsa] 1944, s/p). Os vasos ornamentais marajoaras disputavam espaço de contemplação com peças de “requintados” lugares nas casas “chiques”, traduzindo o lugar destinado à esses índios.

Atentas a esse mercado, algumas indústrias passaram a produzir objetos com a marca marajoara, como a indústria Amador & Cia Ltda. A nota de divulgação dos produtos da empresa, na imagem ao lado, publicada na *Ilustração Brasileira* (1940), revela que o cuidado sugerido com o lar incluía a obtenção de produtos com esse simbolismo.



Apesar da pouca visibilidade dos detalhes da fotografia apresentada, é possível observar as paredes com desenhos ornamentais arqueológicos e os detalhes dos ornamentos em alguns objetos ao longo da sala de estar.



Algumas empresas enviavam móveis marajoaras para serem expostos no stands das feiras comerciais, como estes apresentados na imagem à esquerda, veiculado no *Fon, Fon* (1937), expostos no pavilhão brasileiro da Exposição de Paris.

Note-se que o estilo marajoara nos móveis era resultado de uma livre apropriação estética, nem sempre diretamente associado ao grafismo ou aos

objetos arqueológicos.

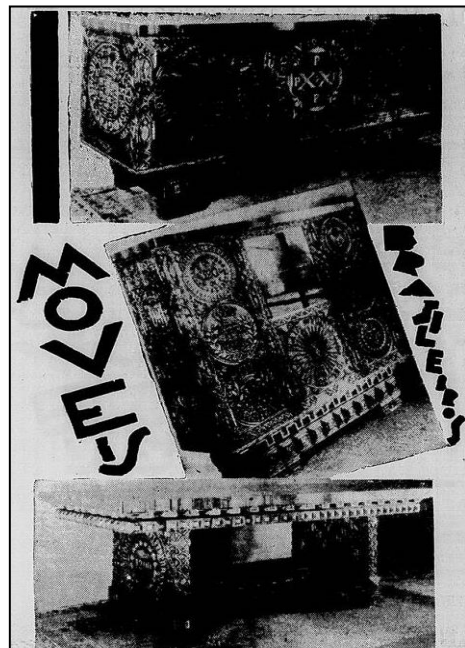
Esse esforço de adaptação dos motivos marajoaras à arte decorativa é mais evidente em matéria publicada no jornal *Diário de Notícias*, de 1933:

as gravuras que ilustram essa página assinalam uma singular tentativa, ao mesmo tempo arrojada e paciente, de adaptação de motivos essencialmente brasileiros à arte decorativa. Inspirando-se nas linhas mestras dos temas ornamentais do estilo marajoara onde se exprimem toda a força e a graça criadora dos nossos indígenas, o Sr. Henrique Medina criou esse mobiliário tão original e tão rico de expressão. (MÓVEIS...,1933, p. 20).

O mobiliário ao qual a matéria se refere pode ser visualizado na imagem ao lado.

A imagem exhibe três tipos de móveis: um armário, uma estante e uma mesa. A qualidade da imagem não permite identificar claramente os motivos marajoaras, tidos como “essencialmente brasileiros”, mas pode-se ver que os móveis eram ricamente ornamentados.

Theodoro Braga também projetou móveis para salas de jantar, como a mobília e o jogo de jantar apresentados nas fotografias a seguir, pertencentes à família de Nestor Prestes Beyrodt⁶⁸, em São Paulo:



⁶⁸ A tradição de adquirir objetos modernistas por parte da família de Nestor Prestes Beyrodt remonta ao final do século XIX, quando sua bisavó, Maria das Dores de Sousa Breves Torres, natural de Barra Mansa, no Rio de Janeiro, recebeu o artista Eliseu Visconti, recém chegado da Itália. Em conversa, Nestor Beyrodt afirmou que Eliseu Visconti pintou diversos quadros do cotidiano da família em suas propriedades pelo interior do Rio de Janeiro. Desta amizade com Visconti, surgiu a oportunidade de conhecer vários artistas, dentre eles Theodoro Braga, quando este residiu no Rio de Janeiro. Anos depois, Vanda Guilherme, também da família de Nestor Prestes Beyrodt, foi estudar pintura na Escola de Belas Artes em São Paulo. Nessa oportunidade, teve aulas com Theodoro Braga, que já residia em São Paulo. Essa oportunidade fez com que Vanda Guilherme estreitasse relações com Braga e sua esposa. Anos depois sua família resolveu decorar o apartamento da família em São Paulo e Theodoro Braga foi o responsável pelo desenhos desses móveis.



As imagens revelam o cuidado que o artista teve em executar cada detalhe da mobília, da mesa e das cadeiras feitas em madeira, onde cada um dos objetos traz um desenho ornamental que faz alusão à cerâmica arqueológica da ilha do Marajó. A grande maioria dos desenhos ornamentados corresponde às gregas, de tamanhos, formas e sinuosidades variadas.



Theodoro Braga também compôs outros itens de salas de estar e/ou jantar como a execução do projeto de um soalho, ao lado, que são pavimentos de madeira específicos para o chão, conforme exposto em *Ilustração Brasileira* (1929).

O soalho projetado por Braga, de forma circular, tem ao longo das bordas as gregas marajoaras, em conjunto com o desenho da cruz, formando uma só composição. No meio do soalho existem outros desenhos ornamentais formando decorações diversificadas. Segundo o próprio artista, a ornamentação foi “inspirada nos desenhos decorativos executados nos vasos de cerâmica dos extintos indígenas da ilha de Marajó (...) destinadas à “Ilustração Brasileira” – 1929.” (PROJECTO, 1929, s/p). Pode-se dizer que a estilização do simbolismo marajoara, quando feita por Theodoro Braga, era mais aproximada dos grafismos encontrados na cerâmica arqueológica. Anos mais tarde, Pastana criticou aqueles que produziam objetos de cerâmica “sem o necessário estudo da documentação existente” (CERÂMICA PRÉ-HISTÓRICA DE MARAJÓ..., 1937, p. 51), o que para ele constituía uma deturpação da arte marajoara, conforme vimos no capítulo 4.

Uma mesa em estilo marajoara, como a que foi projetada por Theodoro Braga, poderia ser coberta por uma *tolha marajoára*, conforme modelo divulgado no periódico *Fon Fon* (1944), à direita.



Nessa “toalha para chá” pode-se perceber desenhos com motivos marajoaras por toda a peça. Na parte superior central, vê-se um desenho circular com motivos ornamentais que remetem a uma plumária indígena. Na parte inferior é possível ver gregas estilizadas, formando uma espécie de vaso com flores. No canto inferior esquerdo, nota-se a figura de um índio com um grande cocar de plumária na cabeça.

Segundo *Fon Fon* (1944) esse objeto era uma “toalha para chá, em estilo Marajoara, de grande efeito decorativo” (p. 16). O anúncio ainda dá dicas de cores e tipo de tecido. As cores deveriam ser claras e os tecidos disponíveis para a confecção de toalhas eram a cambraia ou linho. As toalhas eram feitas sob encomenda.



Além de móveis e toalhas marajoaras, outros itens de decoração de residência foram produzidos nesse mesmo estilo. O *Diário de Notícias* de 1939 anunciou a inauguração de uma filial de manufatura de tapetes que se intitulava St. Helena Ltda, conforme a imagem ao lado.

De acordo com nota divulgada em *Gazeta de Notícias* (1938)⁶⁹, a inauguração da fábrica de tapetes era muito esperada por se tratar de uma “indústria puramente nacional, que trabalhava matéria prima do país” e dentre os principais produtos a serem comercializados estavam os tapetes em estilo marajoara.

⁶⁹ Ver: MANUFATURAS...,1939, p. 4.

Também foram produzidos talheres personalizados ou chaleiras e xícaras para servir o café ou chá, conforme divulgado em muitos jornais. Dois exemplos são representativos das propagandas feitas dos talheres, como os dos jornais o *Correio Paulistano* (1935) ou *Careta* (1936), respectivamente, conforme as duas imagens que seguem:

Desenhando receitas sugeridas sobre a ornamentação de sua mesa, com o talheres e baixelas, escolha os instrumentos da PRATA VIX, Indústria Nacional Brasileira, S.A., - Rua Alfredo Pujol, 55 - São Paulo.

NAS CASAS BRASILEIRAS

Num ambiente bem brasileiro, em nossas confortáveis vivendas, os talheres da PRATA VIX, estilo MARAJOARA, dão uma nota de brasilidade e elegancia.

A PRATA VIX é uma victoria da industria nacional, de acabamento impeccavel e grande durabilidade. Bellissimos faqueiros, em distintos estojos para presentes, ricas baixelas e serviços de chá, café e cock-tail.

Prata Vix 90

REALIZAÇÃO VICTORIOSA DA INDUSTRIA BRASILEIRA

Segundo o anúncio de Prata Vix 90, os jogos de chá e café marajoara constituíam indicativo de “bom gosto” e conferiam ao ambiente doméstico “uma nota de brasilidade e elegância”. Os talheres foram ornamentados com o desenho de gregas nas bordas. Note-se, ainda, as figuras na faixa da propaganda Prata Vix, que também fazem alusão ao grafismo

marajoara com desenhos marajoaras.

A mesma coleção de talheres marajoaras produzida pela Prata Vix 90 foi anunciada no periódico *O Careta* (1936) como “índice de gosto apurado”:

Indice de Gosto Apurado



Se deseja conhecer o melhor processo de limpeza e conservação de seus talheres e baixellas, escreva aos fabricantes da Prata VIX - Industrias Souza Ribeiro, Ltda., Rua Alfredo Pujol, 98 S. PAULO

Pelos utensilios domesticos se pode avaliar o grau de bom gosto que deve reinar numa residencia de escol. Os faqueiros e baixellas de PRATA VIX são ornamentos de rara distincção nas mesas da alta sociedade brasileira. Os serviços de chá e café e os faqueiros de estilo MARAJOÁRA, de fino acabamento artistico, em elegante estojo, constituem valiosos presentes, de duradoura lembrança.

Prata Vix 90

Realização victoriosa da industria nacional

Os produtos Prata Vix 90 propagandeados nos jornais podem ser encontrados em feiras de antiguidade, conforme o exemplo da imagem a seguir, adquirido em feira de Antiguidade de São Paulo⁷⁰:

⁷⁰ Sabendo de meu interesse pelo tema, Nestor Prestes Neyrodt, que contribuiu com minha pesquisa, encontrou esse faqueiro Prata Vix 90 Marajoara e me presenteou. As peças foram compradas na feira de antiguidade que é realizada nos fins de semana na área do Museu de Arte de São Paulo, (MASP), na Avenida Paulista.



Jogos de café e chá com a marca marajoara também foram produzidos mais recentemente, a exemplo do produto comercializado por uma rede de farmácia de Belém, Big Ben, que lançou uma coleção especial desses objetos, conforme apresenta a imagem à direita. O responsável pela produção das peças foi o artista Cláudio Assunção. Os itens fizeram parte da intitulada *Coleção Raízes Marajoaras*.



Todas as xícaras e pires possuem algum desenho alusivo aos grafismos marajoaras. A propaganda do conjunto de chá e café *Raízes Marajoaras* veiculada na mídia, à época, dizia que o “mais brasileiro dos costumes”, o ato de tomar café, havia encontrado a “verdadeira essência amazônica”. Cada conjunto de xícara e pires ganhou um nome: Aisó: formosa; Anahi: bela flor do céu; Moná: responsável pela criação do céu e da terra; Iraê: gosto de mel; Naiá: a bela índia que virou vitória-régia; e Vivá: forte como a natureza. Note-se que, circulando num período posterior às décadas iniciais do século XX, a coleção chá e café marajoara não foi mais associada à identidade nacional brasileira, mas sim à identidade regional amazônica. O café era,

então, apontado como um costume nacional, servido num suporte cuja simbologia era considerada regional, as xícaras marajoara.



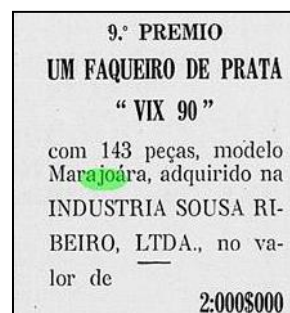
exibindo tais produtos, conforme anúncio de *Careta* (1936) ao lado.

Conforme o anúncio acima, o conjunto de talheres ou de peças de jantar eram utilizados nos hotéis *Copacabana*, no *Glória* ou no *Palace Hotel*, considerados os mais luxuosos do Brasil desse período. Dessa forma, nota-se que estes produtos circulavam em espaços de consumo dos setores mais abastados da população.

O uso do simbolismo marajoara em produtos utilizados no dia a dia dos brasileiros era referenciado como indicativo do progresso da indústria nacional que assim acompanharia o que se produzia de melhor nas indústrias estrangeiras:

(...) O homem da classe média, rodeado pelo progresso das grandes metrópoles, sente a necessidade de enquadrar os seus usos e costumes no padrão de vida no ambiente em que exercita sua atividade. (...). Como manifestação do bom gosto a ornamentação das mesas modernas dá um atestado valioso das grandes realizações de nossa indústria. Hoje em dia é comum verem-se lindos talheres de prata em estilo Marajoara, ricas baixelas e serviços de chá e café, produtos que as indústrias Sousa e Ribeiro fabricam com esmero que antes só se verificava em artigos estrangeiros, de preço muito mais elevado ([nota avulsa], Correio Paulistano, 1935. p.5.).

Além de demarcar a identidade nacional brasileira, tais produtos consumidos pelo homem de classe média chegavam ao mercado com valores mais acessíveis do que os produtos estrangeiros. Indicativo do valor atribuído socialmente aos talheres com motivos marajoaras é o fato de



que eles passaram a figurar como prêmio de concursos, conforme noticiado no jornal *Correio Paulista*, em 1936, ao lado.



O faqueiro destinado à premiação era o mesmo Prata Vix 90 apresentado anteriormente nos anúncios de jornais. Todos eram fabricados na indústria Sousa Ribeiro Ltda. Em seguida ao anúncio acima, o mesmo periódico apresenta jogo completo para chamar atenção do público para a participação no evento, conforme atesta a imagem à esquerda (CORREIO PAULISTA, 1936).

De acordo com o *Correio Paulista* (1940), outros tipos de produtos no estilo marajoara estavam destinados à premiação:

UM GRANDE CONCURSO: além de contribuir eficazmente para o auxílio a essas instituições de caridade, foi organizado um grandioso concurso, com sorteios de valiosos prêmios. (...) 4º. Um castiçal, estilo marajoara, no valor de \$200, 5º. Um quadro pintado à óleo no valor de \$180. (...) (PRÊMIO..., 1940, p.11).

O “grande concurso” destinava-se ao auxílio de alguma instituição de caridade e, dentre os prêmios, havia um castiçal marajoara, referência bastante significativa quanto ao lugar ocupado pelo simbolismo marajoara, eis que o castiçal é geralmente associado ao uso de velas, objeto muito presente em atividades religiosas. Note-se que o jornal anunciava o castiçal marajoara junto a outro objeto bastante valorizado entre os cultivadores do “bom gosto”, um quadro pintado à óleo, ou seja, uma obra de arte. Além de fazer parte da premiação de “um grandioso concurso”, o objeto em estilo marajoara estava sendo oferecido com valor de mercado superior ao da pintura.

Para além de terem sido objetos destinados à premiação de concursos, peças em estilo marajoara também circularam em leilões, conforme o anúncio de *Gazeta de Notícias* (1946):

Leilões Públicos no Distrito Federal
Hoje às 8 horas da noite Hoje
COPACABANA
Sensacional Leilão de ricos móveis de jacarandá - Chineses e imbuia -
Valiosas porcelanas e objetos de arte antiga e contemporânea, o
JULIO

SALAO DE JANTAR

2 Medalhões porcelana da China com lindas decorações a ouro.
 2 Valiosos e grandes cache-pots de legítima prata, com lindos desenhos marajoara, e interior de cobre. Peças valiosas.

No referido leilão anunciado no *Gazeta de Notícias* de 1946, encontra-se entre os objetos oferecidos à venda *cache-pots* de prata com ornamentação marajoara. *Cache-pots* são tipos de receptáculos com a finalidade de armazenar coisas, como os conhecidos porta trecos. Note-se que *cache-pots* estilo marajoara eram expostos à venda em um “sensacional leilão de ricos móveis de jacarandá - chineses e embuia - valiosas porcelanas e objetos de arte antiga e contemporânea”, compartilhando a noção de preciosidade atribuída às outras peças.

Em 1965, a indústria de cosméticos Phebo lançou estojos em estilo marajoara que serviam de porta sabonetes, conforme as imagens a seguir:



Além de estojos personalizados para sabonetes, repletos de ornamentos marajoaras, foram fabricados também estojos próprios para guardar pequenos objetos, como o da imagem à direita.



As três caixas destinadas ao armazenamento de objetos pessoais, todas feitas em madeira, apresentam

grande variedade de desenhos marajoaras copiados dos objetos arqueológicos. A ornamentação marajoara do primeiro estojo foi feita em pintura, enquanto a ornamentação do segundo e terceiro estojos foi feita a partir de técnicas de incisão, em que os desenhos são modelados com um objeto pontiagudo para depois receberem a pintura, quando é o caso de ser pintado. Pode-se visualizar gregas retas e curvas, representações da cruz e, no terceiro estojo, uma representação zoomorfa compondo a decoração da tampa da caixa com as cores branca, preta e vermelha.

O verso das caixas apresentava pequeno texto sobre os produtos, incluindo informações de que a decoração dos objetos foi inspirada nas peças arqueológicas da ilha do Marajó. Os produtores afirmavam que obter tais objetos significava um contato com suas verdadeiras origens. A oferta de produtos com a marca marajoara também compreendia a produção de cobertores como os que eram divulgados pela *Camisaria Progresso*, conforme imagem ao lado. Dada a qualidade da imagem, não é possível visualizar motivos indígenas na

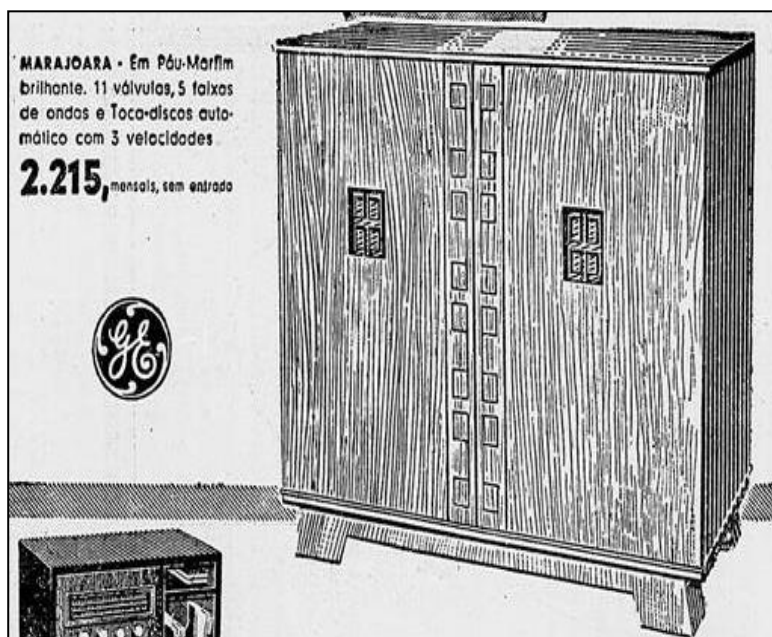


ornamentação do cobertor, mas o anúncio deixa claro o pertencimento à marca marajoara de um de seus produtos.

Aquecido pelo cobertor marajoara o consumidor poderia relaxar ouvindo as ondas sonoras de uma Rádio Marajoara, conforme a que foi inaugurada em Belém, em 1954. De acordo com o *Diário da Noite* (1954):

será inaugurada no próximo dia 6, em Belém, a Rádio Marajoara, a maior emissora radiofônica desde a Paraíba até Manaus. (...) Com as instalações as mais modernas, a Rádio Marajoara dispõe de um auditório para mil pessoas e está construindo uma “maloca” – teatro ao ar livre – que permitirá abrigar uma assistência de mais de mil expectadores (VAI SER INAUGURADA, 1954, p. 3).

Além da referência feita aos índios Marajoara no nome da rádio, os proprietários do lugar elaboraram o projeto de um teatro ao ar livre no formato de uma maloca indígena. Na década de 1950, um ouvinte dessa emissora radiofônica poderia, inclusive, ouvir a programação num aparelho de rádio marajoara, conforme noticiou o *Diário de Notícias* de 1957, apresentado na imagem ora aqui exposta.



Também não se faz possível identificar na imagem do rádio marajoara desenhos ou ornamentos marajoaras, mas essa ausência revela que a marca, a partir de certo momento, passa a se afirmar por si mesma, tornando desnecessária a presença do simbolismo dos grafismos arqueológicos.

Além das ondas do rádio, inaugurou-se em Belém, em 1961, a TV Marajoara⁷¹:

⁷¹ Segundo Roiter (2010), o uso da temática indígena em parte do século XX, principalmente na Era Vargas, preconizava um orgulho nacional, um fenômeno verdadeiramente de massa. Não à toa, a primeira transmissão de televisão no país, na chamada TV Tupi, em São Paulo, dia 18 de setembro de 1950, chamou-se *Show da Taba*. Durante toda a existência desse canal o símbolo foi um menino índio, conhecido como curumim.



Associada à marca marajoara, a figura de um índio criança, referência às origens brasileiras, foi fonte de inspiração para o “novo impulso no progresso de nossa terra”. A imagem mostra a figura de um índio genérico, que não pode ser identificado com nenhum povo indígena específico. Em se tratando dos Marajoara, não existe qualquer registro da aparência física desses povos, mas essa imagem genérica tem sido marca característica da representação dos índios brasileiros até os dias de hoje. Note-se, também, a inexistência de qualquer grafismo marajoara. Índio e televisão, passado, progresso, presente e futuro estão, assim, articulados na auto representação que as “classes conservadoras” tentavam afirmar.

Na década de 1960, o saber médico oficial também se apropriou do simbolismo indígena marajoara numa propaganda de remédios, conforme apresenta a imagem ao lado.

Tratava-se de uma série de azulejos que a indústria *Richardson Merrel – Moura Brasil* oferecia como

Este é o terceiro azulejo da série inédita inspirada na arte marajoara, que Richardson Merrell – Moura Brasil está oferecendo, exclusivamente à Classe Médica. Sua ilustração, obviamente, está ligada à cefaléia, motivo pelo qual ele se intitulou DORFLEX, produto de escolha naquele tipo de algia, como em todas as condições dolorosas associadas à contração do músculo esquelético.

Dorflex comprimidos

brindes aos médicos. Pequenas placas em azulejos repletos de grafismos marajoaras apresentavam figuras antropomorfas associando sintomas de determinadas doenças com remédios específicos para a cura da doença.

Observa-se que a estátua antropomorfa leva as mãos à cabeça, indicando o sintoma de dor nessa parte do corpo. Diz a legenda na imagem que “sua ilustração, obviamente, está ligada à cefaleia, motivo pelo qual ele se intitulou DORFLEX”. Além da associação entre sintoma e medicação, o encarte que acompanhava a série de azulejos oferecia sugestões de como os azulejos poderiam ser utilizados na decoração das residências ou consultórios dos médicos:

ALGUMAS SUGESTÕES

Considerando seu valor artístico, sua graça e originalidade, bem como a tiragem restrita e exclusiva (só os senhores médicos os possuem), os azulejos marajoaras constituem interessantes peças para colecionar. Podem também ser utilizados (com grande efeito) em decoração. Eis algumas sugestões:



DESCANSO PARA COPOS OU XÍCARAS - Recomenda-se colar, à face bruta do azulejo, um pedaço de feltro, “espuma” ou qualquer outro material que evite um contato direto do azulejo com a superfície da mesa.



BANDEJA - Com os azulejos marajoaras podem ser confeccionadas lindas bandejas, de preferência usando-se jacarandá.



ADORNO PARA PAREDE - Fixando um ou vários azulejos a uma chapa de madeira escura (sugere-se o jacarandá), obtém-se uma bela, original e elegante peça para decoração de paredes.

A indústria farmacêutica se referia às peças de azulejo como sendo produtos de alto valor artístico e originalidade e as dicas de uso incluíam sugestões de descanso para copos, de bandeja ou adorno para parede. O fato de oferecerem os azulejos apenas à classe médica, é outro indicativo do lugar atribuído à essa representação indígena. Nas dicas de decoração, afirmava-se a importância de colocar os “belos” objetos pintados

junto com a nobre madeira de jacarandá e que fixando-os na parede, o adquirente teria em sua residência exposta uma “bela, original e elegante peça para decoração de paredes”. O médico José Maria de Castro Abreu Júnior, compôs uma ornamentação com as peças de azulejo marajoaras em uma parede de sua residência, no ateliê onde sua mãe costuma produzir objetos artesanais. Ele no ateliê da mãe ao lados dos azulejos:



O nome dos remédios vêm no canto inferior dos azulejos. O azulejo no canto superior esquerdo representa o remédio Kolantyl, indicado para o alívio de hiperacidez gástrica, por isso a imagem antropomorfa aparece com as mãos na barriga, indicando dor gástrica; o azulejo no

centro superior representa o remédio Temiran, utilizado para combater a obesidade, por isso a representação de uma figura antropomorfa com forma bastante arredondada. Na segunda figura de cima para baixo, na primeira composição à esquerda, nota-se a representação de uma mulher grávida, associada ao remédio Debendox, indicado para

amenizar os sintomas de náuseas em grávidas, nos estágios iniciais de gestação. O azulejo, ao centro da imagem, representa o remédio Parenzime, indicado para alívio da inflamação, do edema e de dores relacionadas com traumatismos acidentais, dores pós-operatórias, com cirurgia bucal e odontológica, procedimentos cirúrgicos em geral e operações de cabeça e pescoço, por isso a representação antropomorfa aparece com inchaço no rosto, na mão e no pé direito.

A partir do século XX, a estilização de objetos inspirados nos grafismos da cerâmica marajoara alcançou muitos outros objetos presentes nos lares brasileiros, sendo adaptados aos mais diversos usos, como alguns exemplos:



Acima, na imagem à esquerda, nota-se no vaso utilizado como porta revista grande variedade de ornamentos copiados da cerâmica marajoara, das gregas às retas. O cinzeiro, na imagem central, apresenta diversas gregas. À direita, nota-se a representação de uma tanga marajoara e a figura de um índio, ambos com o símbolo das gregas, mais evidente na tanga.

Das grandes obras da arquitetura aos pequenos detalhes decorativos e utilitários do lar, pode-se observar a presença do simbolismo marajoara. Porém, esse uso não ficou restrito ao simbolismo indígena. Os objetos arqueológicos também foram colecionados nas casas e na intimidade dos lares, como fez o suíço Tom Wildi. Entretanto, Tom Wildi, diferente de muitos colecionadores, planejou um colecionismo educativo e voltado para todos que quisessem conhecer e estudar essa extinta cultura da Amazônia, conforme será apresentado nesse último tópico do capítulo.

4.3. O colecionismo dos objetos marajoaras: o “modesto museuzinho” de Tom Wildi⁷²

Ultrapassando as fronteiras do uso do simbolismo e do que se convencionou chamar de marca marajoara, os objetos indígenas também foram ressignificados nos espaços privados, seja através de coleções particulares formadas de muitas formas ou com apenas um ou poucos objetos adquiridos de forma comercial ou não, para servir de decoração nas residências. Considerando-se o valor que lhes foram atribuídos desde os estudos do século XIX pelos pesquisadores amadores e viajantes, a cerâmica arqueológica passou a ser muito valiosa e cobiçada por pessoas interessadas em arte e colecionismo, como foi para Tom Wildi, responsável pela formação de um museu com muitos objetos da ilha do Marajó, em Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, em meados do século XX⁷³.

Tom Traugott Wildi, arquiteto suíço, apaixonado por arqueologia, veio para o Brasil em 1919, aportando na baía de Guanabara. Wildi nasceu na cidade de Wohlen, Cantão de Argau, na Suíça, a 8 de maio de 1897. Aos quinze anos, foi para Zurich, pretendendo tornar-se pintor. Frequentou os cursos de desenho na escola técnica profissional e na escola de Belas Artes. Muitos desses cursos eram feitos à noite, pois precisava trabalhar durante o dia para se sustentar.

Em 1915, em plena época da Primeira Guerra Mundial, aproveitando pequenas economias, fez excursão para Colônia, Hamburgo, Berlim e Dresden, na Alemanha,

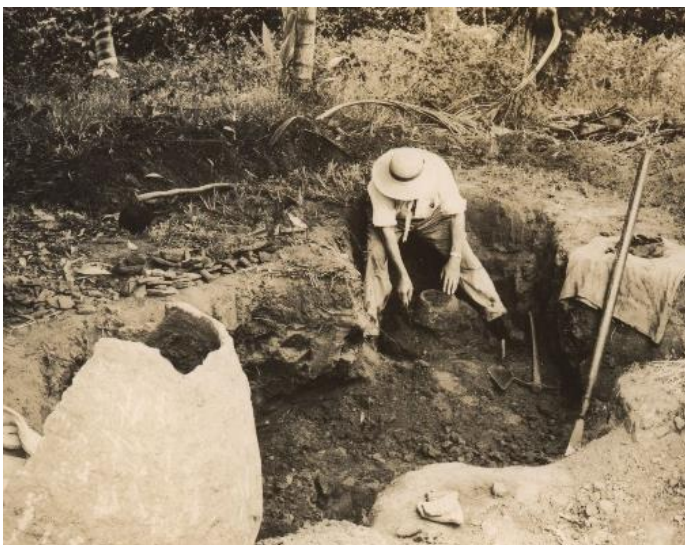
⁷² Apresentarei apenas um caso de propagação do simbolismo dos objetos marajoaras envolvendo diretamente as peças arqueológicas. Mas, é importante chamar atenção para o fato de que a propagação desse uso não se deu ou se dá apenas com a disseminação da representação e simbolismo das peças arqueológicas. Esses objetos são comercializados ou usados para colecionismo particular sem termos a noção dessa dimensão e de sua refuncionalização, pelos próprios moradores da ilha do Marajó. Muitos povos vivem próximos ou até mesmo em cima de sítios arqueológicos e, por necessidade usam os objetos que encontram na região para diversos fins como armazenamento de água, alimento, dentre outros. Por isso, Bezerra (2009) chama atenção para a necessidade de políticas de educação patrimonial envolvendo as comunidades que vivem nos entornos dos sítios arqueológicos. A falta de análise apurada e de entendimento sobre a percepção e uso que os moradores fazem dos objetos, legitima a posição de privilégio da ciência, nesse caso da Arqueologia, e menospreza outras visões e percepções do mundo, como a fruição que os moradores fazem das peças, reforçando ainda mais a condição da ciência Ocidental como a de “tecnologia de governo” (BEZERRA, 2013). Outro importante trabalho sobre a questão é o de Ravagnani (2001), que trata da apropriação dos bens arqueológicos da Vila de Joanes e da construção do imaginário desses objetos, principalmente por crianças. O autor apresenta em sua análise que grande parte das crianças de uma escola que fica no entorno de um sítio arqueológico tem sua coleção particular desses objetos. São muitas as formas de ressignificar e refuncionalizar os objetos. Sobre a percepção dos moradores da Vila de Joanes sobre o patrimônio arqueológico, ver também: BEZERRA (2011).

⁷³ Devo as informações sobre a vida e o museu particular de Tom Wildi à sua neta, Maria Beatriz Wildi Mendes, que gentilmente me concedeu entrevista, permitindo meu acesso ao diário de campo, fotografias e cartas do colecionador. Agradeço à Márcio Couto Henrique que me acompanhou na viagem feita até Florianópolis para encontrar a neta de Wildi, ajudando-me no registro das dezenas de fotografias e do diário pessoal que Maria Beatriz guarda de seu avô, escrito ao longo de suas pesquisas na ilha do Marajó.

visitando museus, copiando e desenhando tudo que lhe parecia de interesse. Cinco meses depois voltou para a Suíça e se transferiu para Genebra, onde encontrou acolhimento do professor Tuff, eminente arquiteto. Àquela época, ter a proteção de um artista ou arquiteto famoso era fundamental. Vez ou outra, Wildi tinha que interromper seus estudos e se apresentar às Forças Armadas com a finalidade de cumprir suas obrigações militares. Nas horas vagas fazia excursões, visitava ruínas de castelos da era feudal, velhos e históricos sítios de interesse antropológico ou arqueológico, em busca das lendas, estórias e histórias de seu interesse.

As muitas conferências que assistiu sobre o Egito, cuja história era a verdadeira “febre” do momento, aguçou nele a curiosidade pela ciência histórica e arqueológica, bem como sua vontade de viajar pelo mundo. Desde então, Tom Wildi teve a oportunidade de vir ao Brasil, e em sua vinda conheceu as famosas cerâmicas arqueológicas marajoaras, tantas vezes comparadas às obras egípcias. Logo ele conseguiu emprego no Rio de Janeiro em projetos do remodelamento urbano. Ao viajar a serviço da *General Electric* para Florianópolis, conheceu quem seria sua esposa até o fim de sua vida, a dentista curitibana Maria Passerino, filha de italiano com uma brasileira de ascendência indígena.

Fixando residência em Florianópolis e com trabalho garantido, Wildi pôde, enfim, realizar seu desejo de viajar pelo mundo. Conheceu países como Grécia, Egito, Turquia, Índia, Japão, Tailândia, Peru, México, Itália, entre outros. Mas, nenhuma região parece ter fascinado tanto Tom Wildi como a Amazônia, especialmente a Ilha do Marajó. Em viagem feita à Recife, o casal Wildi soube da existência de um fazendeiro

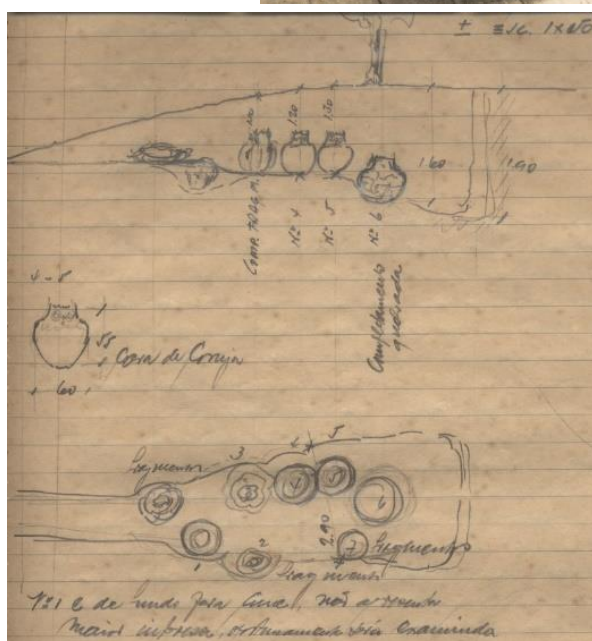


suíço com propriedades na ilha do Marajó chamado Bieder, cujo nome aparece em muitos registros de seu diário de campo. Depois de conhecer Bieder, realizou sua grande vontade de ir à Amazônia e dedicar-se a Arqueologia amadorística.

Wildi esteve dezenas de vezes na ilha do Marajó para fazer coletas dos objetos

marajoaras. Ele fazia as viagens em pequenos aviões, os teco-teco, conforme registrou em seu diário de campo. Nos trabalhos realizados nos sítios arqueológicos, ele geralmente tinha a ajuda de um guia e um vaqueiro, trabalhadores das fazendas em que se localizavam os tesos. O trabalho era muito pesado e cansativo e Tom Wildi participava ativamente das escavações, como demonstra a fotografia apresentada anteriormente.

Ao chegar à fazenda, as peças eram lavadas e selecionadas. A comitiva saía da fazenda no Marajó geralmente às 7 da manhã, encerrando os trabalhos às 5 da tarde. A imagem que segue é de uma urna coletada, lavada e alocada no canto do pátio de uma das casas de fazenda da ilha. Observa-se que a urna está amarrada para não se desfazer tendo em vista a umidade que, algumas vezes, despedaça os objetos no momento da retirada. No outro canto da fotografia, estão os vários cacos da urna para que fossem posteriormente colados na urna no momento da restauração:



Assim se sucedeu por muitos anos em dezenas de viagens à ilha, a partir da década de 1950, quando começou a montar seu museu particular. Ele registrava todas as anotações das escavações em seu diário de campo. As anotações diziam respeito aos tesos que iria escavar e às peças encontradas nos aterros. Em seu diário também depositava suas angústias e alegrias

passadas durante pesquisa de campo. Ao lado, vê-se a imagem de uma das dezenas de desenhos registrados em seu diário de campo.

Nesse desenho Tom Wildi apresentou o esboço de um dos sítios que estava escavando, a localização das peças, que tipo de objetos, suas dimensões e as profundidades daquele aterro arqueológico específico. À vista disso, ao longo de sucessivas viagens Tom Wildi foi construindo um museu particular, considerado o único no sul do Brasil que se tem conhecimento. A ideia da formação desse museu particular era conformar um ambiente, que além de museológico, pudesse ser um espaço de educação patrimonial para todos aqueles que, como ele, tinha interesse no conhecimento sobre a Amazônia, a Arqueologia, e os povos indígenas do Brasil.

Por muitas vezes, ele direcionava-se ao espaço chamando-o de “meu modesto museuzinho”. Eis algumas imagens do “modesto museuzinho” contruído por Tom Wildi:





A primeira imagem apresenta uma parte do acervo de objetos arqueológicos de cerâmica do Marajó organizado em armários. A segunda imagem é a de um de seus netos que o ajudava na organização do acervo em meios a muitos objetos arqueológicos do Marajó em frente à estante *Fazenda Campo Limpo*. A terceira imagem é do próprio Tom Wildi. Enquanto fuma em um cachimbo, ostenta duas grandes urnas funerárias

marajoaras, que estão sob bases de ferro, algumas tangas marajoaras expostas na parede dentro de um armário de madeira e proteção de vidro ao lado, e algumas armas indígenas de outros grupos brasileiro.

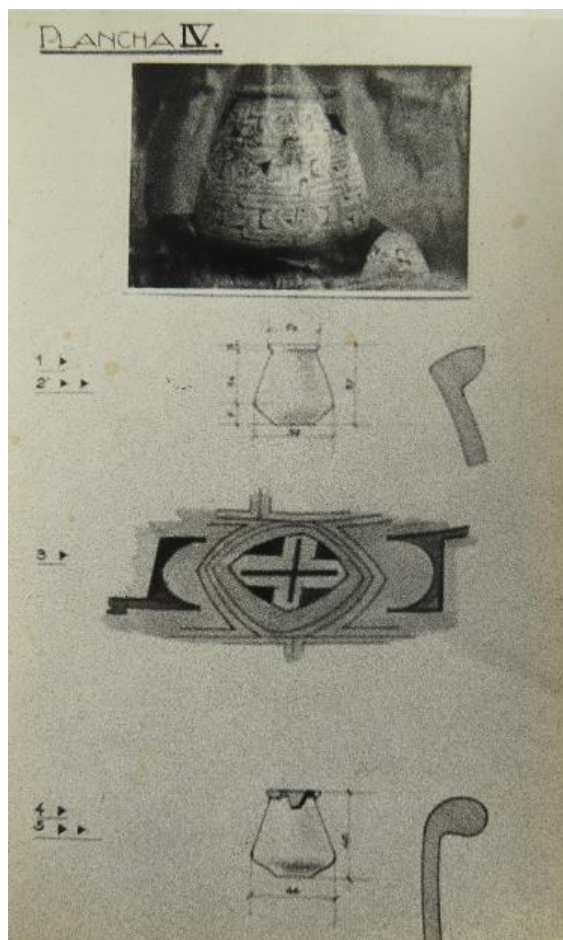
O acervo de Tom Wildi era composto por mais de 900 peças, com material etnográfico de grupos tupi-guarani de Santa Catarina, peças da Grécia Clássica, vestígios arqueológicos em metal e minerais de culturas pré-hispânicas da região andina e vasta coleção de material cerâmico da Ilha do Marajó. Dada a condição amadora de Tom Wildi em Arqueologia, ele não fez isso através de métodos arqueológicos profissionais nas escavações e coleta das peças, razão pela qual muitas peças não puderam ser identificadas.

Os objetos ficavam em armários que indicavam os locais onde foram coletados. Por exemplo, os objetos que fossem coletados na fazenda Campo Limpo, como os da imagem anterior, ficavam todos num armário específico: *Fazenda Campo Limpo*.

Wildi desenhava cada peça ou cada caco coletado minuciosamente para fazer a sua catalogação. Depois disso, finalizava as fichas catalográficas e acondicionava os objetos nos armários no museu. Ao lado, um esboço do desenho de uma peça, produzido com a finalidade de ser catalogado.

Tom Wildi colocava a foto da peça original em cima da folha e aos poucos ia desenhando cada motivo e ornamento dos objetos, extraindo todos os desenhos e informações necessárias: desenho, dimensão, cores e etc.

Desde o início da formação do acervo do museu, Wildi contou com a colaboração de seus netos, dentre eles, o menino da imagem anterior e Maria Beatriz, a garota que aparece na imagem a seguir segurando peças que havia ajudado seu avô a reconstruir:





Neste museu, podiam-se encontrar içaçabas, vasos, ídolos, tangas, entre outros objetos de várias partes do mundo. Tom Wildi não montou o museu apenas com objetos coletados por ele próprio. Ele também adquiriu objetos através de doações de fazendeiros do Marajó conforme consta em anotação de seu diário de campo: “Recebi da senhora Terezita Cabral um ídolo da costa da ilha Marajó (Costa Sul) rio Camará. Fazenda Taperebá” (Diário de Campo de Tom Wildi. Acervo Pessoal: Maria Beatriz Wildi Mendes).

Tom Wildi também esteve preocupado em apresentar o destino que daria aos objetos, mostrando-se preocupado em afirmar que não usaria as peças para fins comerciais, conforme afirma em carta enviada para seu amigo Dilermando:

(...) nunca permitirei que qualquer fragmento trazido do Marajó ou de outra região amazônica seja comerciada ou vendida sob qualquer pretexto. Uma vez que não mais me será possível guardar, admirar e amar estes testemunhos de uma grande arte de um grande povo tudo passará para um museu em Florianópolis para que as futuras gerações possam aprender algo dos seus antepassados (Carta de Wildi para Dilermando, 15/01/1958. Acervo Pessoal Maria Beatriz Wildi Mendes).

O desejo de Tom Wildi era que, assim que morresse, sua família doasse todas as peças para o Museu do Colégio e Ginásio Coração de Jesus, da Organização da Divina Providência. Entretanto, o antropólogo Napoleão Figueiredo, quando soube do local que ele gostaria que fosse doado seu acervo, apresentou outra sugestão:

ela [a coleção] é bem e por demais preciosa para ficar em depósito em estabelecimentos de Ensino Médio. Não há especialista para cuidar desse material e dentro em pouco terá o destino de tantas outras nas mesmas condições. A Universidade será outra coisa. Terá não somente

o especialista, como servirá igualmente para estudo dessa mocidade que está se formando: é estabelecimento do governo e uma peça que sumir dará inquérito. Qual o sentido de sua coleção no museu do ginásio feminino?” (Carta de Napoleão Figueiredo à Wildi. 1964. Acervo Pessoal Maria Beatriz Wildi Mendes).

Para Napoleão Figueiredo, um acervo com o valor histórico e arqueológico como o formado por Wildi não deveria ficar num estabelecimento que não teria o mesmo cuidado que outro estabelecimento de ensino, como a universidade, que estivesse melhor preparado para recebê-lo com local apropriado e pessoal especializado para cuidar de peças arqueológicas.

Tom Wildi morreu em 1985, mas sua coleção só foi conduzida ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina em 1990. Os objetos estão todos acondicionados e disponíveis para pesquisa⁷⁴.

A seguir duas imagens de alguns objetos da coleção Tom Wildi na Reserva Técnica do museu da universidade:



⁷⁴ A coleção de Tom Wildi já foi objeto de análise arqueológica em dissertação de mestrado. Conferir: (SCHAAN, 1997).



No museu da Universidade Federal de Santa Catarina, todas as peças estão acondicionadas em armários e climatização específica e apropriada para esse tipo de material.

Wildi recebia visitas de pesquisadores de outros países no seu “modestozinho museu” e também era muito procurado para dar palestras sobre cerâmica marajoara em instituições de ensino. Assim como alguns estudiosos do século XIX, ele achava que esses povos eram oriundos do planalto mexicano e tinham desaparecido por causa da pobreza do solo. Seu objetivo também era provar que existiram grandes civilizações no Brasil.

A coleção formada por Tom Wildi nada tem de modesta. Trata-se da maior coleção particular de cerâmica marajoara do Brasil de que se tem conhecimento público. Graças ao empenho deste suíço que se apaixonou pelo Brasil e pela Ilha do Marajó, existe um significativo acervo de peças marajoaras preservado, mesmo com os limites de uma coleta feita por um amador em Arqueologia. Num momento em que muitos pesquisadores não hesitavam em levar exemplares da cerâmica marajoara para fora do Brasil e um verdadeiro mercado clandestino alimentava esse comércio, como ainda hoje alimenta, o suíço Tom Wildi manteve no Brasil os vestígios arqueológicos que coletou,

produziu conhecimento sobre eles e sempre os deixou disponíveis ao público, criando um museu específico para isso. Tudo construído com seu próprio dinheiro e trabalho.

Acima de tudo, a coleção Tom Wildi constitui rica documentação sobre a história da Amazônia, especialmente por revelar os modos e atuação de um arqueólogo amador em busca de sua “ilha dos sonhos”, como tantos outros que passaram pela região no mesmo período. Por outro lado, os registros feitos em seus diários e cadernetas de campo são documentos raros para nossa compreensão de aspectos aos quais dificilmente se têm acesso nos trabalhos publicados por antropólogos e arqueólogos.

Ao citar nomes de pessoas, instituições e lugares, os registros de Tom Wildi permitem reconstruir a rede de relações que circulava em torno do fascínio pela cerâmica marajoara, alvo de assumida veneração pelo arquiteto-colecionador. Outra rica fonte de informações sobre esse período é a documentação iconográfica produzida pelo autor, que inclui registros de seu trabalho de campo no Marajó, conforme imagens apresentadas anteriormente.

A admiração do suíço Tom Wildi pela cerâmica marajoara e por seus produtores constitui registro bastante significativo da importância que essa cerâmica alcançou no mundo e, fundamentalmente, do poder criativo desses índios, cuja arte fascinou pesquisadores, artistas e pessoas “comuns” dos séculos XIX, XX, até os dias de hoje.

Porém, não foi apenas na intimidade do lar de pessoas com “apurado gosto” que o simbolismo marajoara esteve presente. Para além do uso desse simbolismo na arquitetura e na decoração das residências, expostos em pequenos e grandes objetos utilitários e decorativos, ou através de uma coleção particular com fins educacionais e museológicos, essa representação simbólica esteve exposta nas ruas, no espaço público em muitos lugares desse país, constituindo um Brasil Marajoara.

Capítulo 5. Das letras às ruas: a composição de um Brasil Marajoara

5.1. O índio Marajoara no carnaval brasileiro

Das letras dos cientistas, a representação dos índios Marajoara foi parar nas letras do literatos⁷⁵. Em 1940 Raymundo Moraes publicou o livro *No paiz das pedras verdes*⁷⁶, romance cuja história se desenrola na ilha do Marajó. Raymundo Moraes (1872-1941) considerava a cerâmica produzida pelos índios Marajoara como a mais bela de toda a ilha, afirmando que o ceramista que a produziu foi formidável:

(...) o ceramista que se conhece, tão imaginoso, tão imprevisito, tão sensacional, que, depois de milênios e milênios, os estetas destes dias requintados e exigentes ainda lhe exaltam a obra toda nimbada de beleza (MORAES, 1930, p. 244).

Nesse trecho, Raymundo de Moraes evidencia sua admiração por aqueles que foram responsáveis pela produção das peças, os índios Marajoara, tidos como imaginosos, imprevisitos e sensacionais e que pelo valor estético daquilo que eles produziam, “os estetas destes dias requintados e exigentes ainda lhe exaltam a obra toda nimbada de beleza”.

Segundo Moraes, os índios Marajoara deixaram um repertório de objetos de seu patrimônio, essenciais para inspirar o trabalho dos artistas do século XX:

(...) deixaram um formidável livro de barro, em cujas páginas curiosas, sensacionais, iluminadas, as gerações do século XX andam lendo enternecidamente os lances, as peripécias, os episódios anônimos da tribo oriunda do mistério (MORAES, 1930, p. 248).

Para o escritor, esses objetos eram livros de barro, nos quais as gerações posteriores poderiam conferir as linhas que registravam parte da história e dos mistérios dos índios que habitaram a ilha do Marajó. Cada grafismo desses livros de barro, denunciava um indício da capacidade artística desse grupo, que era associada a um estágio superior de civilização.

⁷⁵ Sobre a relação entre os literatos e o carnaval, conferir: PEREIRA, 1994.

⁷⁶ Além do *Paiz das pedras verdes*, Raymundo Moraes escreveu outro trabalho sobre a ilha do Marajó, mas sem muitas informações sobre os índios Marajoara. Nele, o escritor dá ênfase aos índios Aruãs e aos trabalhos desenvolvidos pelos cientistas do Museu Nacional e suas contribuições para o conhecimento sobre a origem do homem americano. Mesmo não dando ênfase ao índio Marajoara, o livro é repleto de imagens de cerâmicas arqueológicas, a começar pela capa, que ilustra um índio portando uma arma indígena e uma urna funerária ao seu lado, no chão da floresta. A urna representada na imagem está repleta de gregas marajoaras. Conferir *O homem do Pacoval* (s/d) por Raimundo Moraes.

O autor também analisou os trabalhos sobre a cerâmica marajoara que foram feitos no Museu Nacional no século XIX, tecendo elogios às pesquisas desenvolvidas por Ladislau Netto, apresentando sua crença na influência de outras culturas na produção dessa cerâmica e referindo o quadro dos “caracteres simbólicos comparados” que foi fruto de produção e análise de Netto.

Para Raymundo Moraes, foram as mulheres Marajoara as responsáveis pela produção desses objetos considerados belos e estimados por estudiosos, artistas e o público em geral. Pela importância atribuída, ele considerava importante que fosse esculpida uma estátua homenageando-as:

[b]endizando, pois, nestas linhas essa fulgurante e esquecida mulher, cuja sensibilidade instintiva evoca mãos de monja, caprichos de duquesa, surtos de poeta, eu proporia que se lhe perpetuasse a figura numa estátua. Seria a recordação reverente e carinhosa dos seus descendentes. Levantando-lhe um monumento (...) em qualquer ponto nacional, nesta ou naquela praça de Belém, de Manaus, ou da capital da República, em agradecimento ao seu espírito delicado e peregrino, imortalizaríamos, num grato versículo de bronze, a epopeia toda de sua inteligência, a aleluia estética da sua imaginação (MORAES, 1930, p. 256).

A mulher Marajoara comparada com poetiza, duquesa e monja, esculpida em bronze e exposta em qualquer lugar do Brasil, perpetuaria a memória daqueles índios que, a partir do século XIX, foram legitimados como dignos representantes da identidade nacional brasileira. Moraes apresentou em seu livro o que seria o projeto da estátua feminina marajoara, conforme imagem ao lado.

A índia desenhada no projeto de estátua está sentada, dando acabamento final na decoração de uma urna marajoara. Com tez morena e traços fisionômicos indígenas, possui longos cabelos e encontra-se com alguns adereços de plumárias em seu corpo, a saber, uma pulseira e uma tornozeleira. Além dos adereços de plumária, veste uma tanga



marajoara repleta de desenhos ornamentais. Na pedra em que a índia está sentada, constam os seguintes dizeres:

à grande tapuia, paraense, mestra de artes plásticas, insigne oleira, que possuía no contorno e no arabesco o sentido da beleza ceramista – Esta comovida lembrança dos seus arquinetos do século XX (MORAES, 1930, p. 256).

Tradicionalmente associado à ideia de atraso e falsa civilização, o termo tapuia aparece agora revestido de grandeza, elevando a índia Marajoara à condição de “grande tapuia”, não mais produtora de uma cerâmica rudimentar, mas “mestra de artes plásticas”, cujo trabalho expressava o próprio “sentido da beleza ceramista”. Mais do que isso, Raymundo Moraes faz questão de estabelecer o vínculo histórico entre as insignes oleiras e as gerações futuras de brasileiros, “seus arquinetos do século XX”.

Além da homenagem que achava pertinente ser feita aos índios por meio da representação feminina, ao longo de toda a obra Raymundo Moraes publicou imagens da cerâmica arqueológica, mesmo nos capítulos que não tratavam da cultura material da ilha, eternizando-a, do seu ponto de vista, como obra prima.

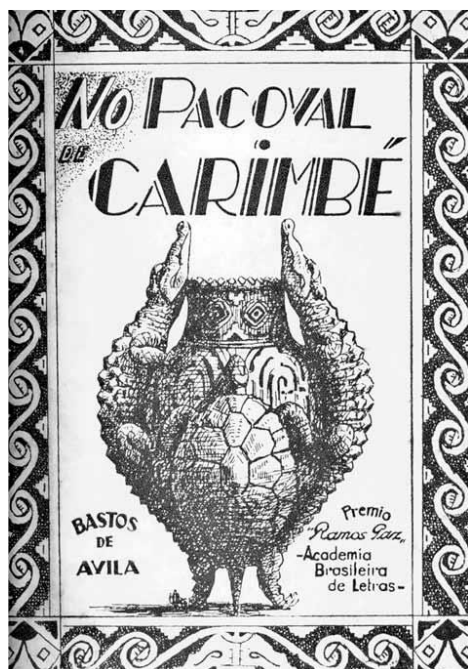
Outro romance ambientado na ilha do Marajó é *No Pacoval de Carimbé*, no qual Bastos de Ávila relata uma viagem arqueológica empreendida à ilha. Ávila foi médico e professor de Antropologia do Museu Nacional. Realizava pesquisas antropométricas e também exerceu o cargo de naturalista das Seções de Antropologia e

Etnografia nos anos de 1937 e 1938, quando se desligou da referida instituição (GONÇALVES, MAIO & SANTOS, 2012).

Por trabalhar no Museu Nacional e acompanhar de perto o trabalho desenvolvido nas pesquisas arqueológicas, resolveu escrever um romance. Em 1932, o livro ganhou o prêmio *Ramos Paz*, concedido pela Academia Brasileira de Letras (GONÇALVES, MAIO & SANTOS, 2012).

Segundo Maglievich Ribeiro (2010), o que ele narrou não foi apenas uma aventura fictícia, fruto de imaginação, mas uma história

da ciência que presenciava no cotidiano institucional, repleta de liberdade poética,



protagonizada por uma jovem cientista, chamada no romance de Sr. Lúcia de Abreu. A capa do livro, aqui apresentada anteriormente, faz referência à cultura marajoara, com grafismos e desenhos marajoaras, além do desenho de um objeto de barro no seu centro.

O objeto apresentado na capa é a representação de uma urna funerária marajoara, com três animais que lhe cercam: dois jacarés em ambos os lados e uma tartaruga à sua frente. Os três animais parecem que estão subindo na peça, como se quisessem adentrar em seu interior. Não existe representação de urna com animais esculpidos dessa forma. Talvez o autor quisesse fazer alusão à cultura e natureza amazônica numa só imagem, representando animais existentes na região em comunhão com a cultura material indígena.

Nesse romance, Bastos de Ávila descreve a ida da pesquisadora do Museu Nacional, Sr. Lúcia de Abreu, à sítios arqueológicos da ilha do Marajó, com o propósito de fazer coleta de objetos marajoaras. O autor deixa evidente a inspiração que a senhora Lúcia de Abreu teve dos trabalhos de Charles Frederick Hartt, Ferreira Penna e Ladislau Netto:

compulsando os velhos arquivos das bibliotecas, pondo em ordem do dia os trabalhos esquecidos de Hartt, Ferreira Penna e Ladislau Netto, e sobretudo restaurando com paciência verdadeiramente beneditina curiosos exemplares de coleções de arte em grande parte destruídos pela ação do tempo e pelo desleixo dos homens (...) (ÁVILA, 1933, p. 9).

Bastos de Ávila fez questão de mostrar que os estudos que Lúcia de Abreu desenvolvia eram importantes, pois desde o que havia sido estudado pelos pesquisadores no século XIX, nada tinha sido suficiente para restaurar o que foi esquecido pelos pesquisadores que vieram a posteriori.

De acordo com Maglievich Ribeiro (2010), a senhora Lúcia seria a personificação de Heloísa Alberto de Torres, arqueóloga do século XX, responsável por muitos estudos sobre a cerâmica marajoara. Pesquisando a vida e obra de Heloísa Alberto, Maglievich Ribeiro se deparou com um dos seus cadernos de campo. Ela comparou um dos cadernos de viagem de Torres com o que foi relatado por Bastos de Ávila no romance e constatou a coincidência entre ambos. Assim como descrito em seu caderno de campo, Lúcia de Abreu partiu do Rio de Janeiro para a Bahia de navio, depois atravessou várias cidades do nordeste até chegar em Belém, de onde viajou para a ilha do Marajó.

No romance, Lúcia de Abreu faz muitas referências ao trabalho desenvolvido por Ladislau Netto. Inclusive, seu desejo era refazer o trajeto feito pelo pesquisador quando de suas pesquisas na região. No trajeto feito por Netto, encontrado por Lúcia de Abreu em anotações:

(...) podia-se conjecturar que o autor fazia referências a um determinado sítio de riquezas excepcionais. O mais interessante, porém, era assinatura que o firmava; simplesmente esta: Ladislau Netto (ÁVILA, 1933, p. 79).

Perplexa com a beleza do que contemplava nos armários do Museu Nacional no que dizia respeito aos objetos salvaguardados, Lúcia de Abreu não via a hora de fazer a viagem ao local onde se encontravam tais peças em sua origem:

não obstante, os mostruários de cerâmica mormente os de cerâmica marajoara, provocaram-lhe verdadeira admiração, tal a riqueza e abundância de suas peças (...) de um colorido brilhante e firme em que não se sabia o que mais admirar, se a variedade e combinação das cores, se a bizarrria dos desenhos e arabescos (ÁVILA, 1933, p.107).

Nesse relato é possível perceber que Lúcia de Abreu, a partir da imaginação do autor, atribuiu beleza e exotismo aos objetos indígenas. Destarte, o relato de cunho romântico que narra uma expedição científica também espetaculariza a cerâmica marajoara com atribuições duais para os objetos, ora de beleza, ora de bizarrice. De caco a espetáculo, restos de objetos marajoara passaram a ser vistos como preciosidades por Lúcia de Abreu:

vendo a professora que entrava, apontou para um pedaço de cerâmica colocado sobre um móvel e perguntou se era para botar fora. Com a pergunta de Marcollina, a Professora quase se indignou: - Pôr fora?! Absolutamente; pois se aquilo representa uma preciosidade! (ÁVILA, 1933, p. 108).

Marcollina era funcionária de um dos hotéis onde Lúcia de Abreu ficou ao longo de sua viagem até chegar ao Marajó. Marcollina talvez não entendesse bem a importância que tinham tais cacos, mas Lúcia de Abreu entendia e achava que tais cacos eram verdadeiras preciosidades.

Sua viagem até a ilha foi uma verdadeira aventura, digna, inclusive, de disputas com um pesquisador estrangeiro que queria chegar antes dela, a fim de coletar as peças arqueológicas. O pesquisador era um alemão que até planejou a morte de Lúcia de Abreu e sua comitiva durante a viagem. Segundo Gonçalves, Maio & Santos (2012), o fato de Lúcia de Abreu entrar numa disputa com um pesquisador alemão ao longo da

viagem aponta o teor nacionalista que Bastos de Ávila deu ao romance, indicando um território de pesquisa brasileiro e não estrangeiro.

No romance, Lúcia de Abreu foi tida como heroína e o pesquisador alemão como vilão, tendo em vista que a intenção do alemão era coletar as peças para comercializá-las ilegalmente fora do país, diferentemente de Lúcia de Abreu. Não à toa, o pesquisador alemão morre no final do romance, acometido por doença que adquiriu ao longo da sua viagem para a ilha do Marajó.

Fato interessante do romance foi o encontro de Lúcia de Abreu com um índio, assim que a personagem chegou à ilha. O indígena Antonio Sacáco sentiu, através da espiritualidade ancestral, que as intenções da pesquisadora eram as melhores possíveis e assim acompanhou-a ao longo da excursão aos sítios arqueológicos para ajudá-la na busca dos objetos arqueológicos. Quando os encontraram pela primeira vez: “[q]ue beleza! que maravilha! que tesouro!” (ÁVILA, 1933, p. 200). O índio também não hesitou em compará-los às peças da Grécia:

(...) verdadeiras **gregas** mas feitas na América, sem necessidade de elementos estrangeiros que serviam de fundo às figuras esculpidas ou simplesmente desenhadas. Antonio Sacáco veio surpreender a Professora em plena contemplação da arte maravilhosa. – São estes os livros em que escreviam meus maiores, disse. (...) Livros (...) livros de verdade em que a nação de meus avós conta sua história (...) até atingir o fastígio da glória de que dão testemunho estas urnas sagradas (ÁVILA, 1933, p. 202. Grifo do autor).

Para além de serem objetos que lembravam as peças feitas na Grécia, produzidas na América pelos considerados habilidosos índios, para Sacáco os objetos eram verdadeiros livros que contavam toda a história de seus ancestrais. Esses livros também foram descritos na imaginação literária de Bastos de Ávila como os mais perfeitos dentre tudo que foi produzido pelos índios brasileiros. No romance, a personagem Lúcia de Abreu afirma que:

a disposição das peças, sua distribuição em camadas, os cuidados especiais com que eram protegidas as mais ricas e suntuosas, tudo indicava que seus primeiros possuidores tinham feito do Pacoval o autêntico depósito dos produtos mais perfeitos e acabados de sua cerâmica incomparável (ÁVILA, 1933, p. 209).

No fim do romance, o índio morre depois de ter ajudado Lúcia de Abreu a encontrar e desenterrar os objetos, assim como a fazer as leituras dos inúmeros grafismos contidos nas peças. O período da excursão também era tempo de intensas

chuvas na ilha do Marajó. Exatamente no dia em que a pesquisadora estava com todo material coletado e pronto para ser embalado, a chuva levou e destruiu todos os objetos. Porém, Lúcia de Abreu não ficou desapontada, pois antes da morte do índio Sacáco, este dissera que ninguém poderia violar os locais sagrados onde se encontravam as peças de seus ancestrais, mesmo aqueles que tinham as melhores intenções, diferentemente do falecido alemão. O que importava para Lúcia de Abreu era a memória da viagem e de tudo que iria colocar em seu diário de campo.

O curioso nesse romance é que o índio morre ao revelar os cacos e suas histórias ancestrais. A partir de então, caberia à pesquisadora preservar a memória desses objetos. Ou seja, o índio passa à pesquisadora o poder de preservar a história daquilo que não poderia mais ser preservado e legitimado por ele por causa de sua morte. O romance se assemelha com a vida real: após serem descobertos pelos primeiros pesquisadores nos estudos arqueológicos do século XIX, os pesquisadores reconstróem a história desse povo através de sua cultura material, já que os índios não mais existiam. Apropriam-se de sua história, grafismo e lhes concedem o status de identidade nacional.

Segundo a personagem, enaltecer e fazer com que tais objetos fossem conhecidos e apreciados era seu principal objetivo:

(...) enaltecendo ainda uma vez, em rasgos de eloquência, o espírito genial daqueles artistas tão grandes quanto ignorados, criadores soberbos de obras acabadas, que a terra generosa não quisera por mais tempo ocultar no seio fecundo e antes se comprazia a restituir à luz do sol (ÁVILA, 1933, p.15).

Bastos de Ávila romantiza uma parte do que foi a história da ciência arqueológica do século XX. Assim como foi feito na arte, ambos os autores transformaram em literatura a história desses objetos arqueológicos.

Da literatura, a representação dos índios Marajoara chegou ao carnaval, um dos ícones da identidade nacional brasileira. Em 1934, uma escola de samba do Rio de Janeiro desfilou com enredo inspirado no livro *No paiz das pedras verdes*, de Raymundo Moraes.

Segundo Bora (2012), as representações de índios ganharam destaque nas folias de rua do Rio de Janeiro. Na literatura indianista e romântica do século XIX esses povos foram representados com magnitude e heroísmo, “selvagens animalizados”. Depois disso, a imagem do índio teria sido afastada dos bailes carnavalescos no início

do século XX, a partir do processo de embranquecimento da folia. Porém, eles em si não desaparecem pois, ao menos os Marajoara entram em cena de forma bastante idealizada, novamente, conforme apontam as fontes.

Segundo Bora (2012), 500 mil cartazes foram enviados para a Europa com a finalidade de fazer com que os turistas viessem ao Brasil presenciar a festa do Rio de Janeiro do ano de 1933, período em que a representação dos índios da ilha do Marajó aparece não “animalizado”, “limpo” e “branqueado”, pois idealizados pela beleza das formas e cores, como apresentado nos jornais de época, seja nas escolas de samba ou nos bailes carnavalescos de rua e de clubes e agremiações, conforme veremos.

O periódico *Carioca* (1934) descreveu o enredo da escola de samba:

Enredo: No país das pedras verdes: (...) aqui se fala na beleza ornamental perdida nos modelos cerâmicos de nossa arquiavó tapuia, mestra admirável e comovida de artes plásticas também se fala na civilização a que atingimos (...) (CARNAVAL... 1934, p.4).

O enredo deixa nítido a preocupação em apresentar a beleza ornamental dos objetos em barro encontrados nos sítios arqueológicos, que segundo o responsável pela letra, havia se perdido. Outra preocupação era apresentar a civilização que o Brasil teria atingido desde a existência desses povos, equiparando modos de vida e esbanjando aspectos das ideias evolucionistas no carnaval brasileiro.

Na segunda e terceira parte do enredo o periódico narrou que entrariam no sambódromo as:

senhoras e senhoritas ricamente trajadas, representando as nheengaíbas e aruãns indígenas, as que primavam na indústria e na arte do oleiro, índias que pelas suas capacidades, e desprovidas de quaisquer recursos, tiveram de recorrer ao barro, fazendo com a louça o que poderiam fazer com a rocha. TERCEIRA PARTE: Surge a figura da menina Deosolina Guimarães, representando a cerâmica brasileira e empunhando significativa homenagem à grande mestre das artes, ladeada por uma guarda de honra composta de seis senhoritas ricamente trajadas, representando as discípulas de Tapuia, empunhando jarras, trabalho de suas discípulas (...) (CARNAVAL... 1934, p.4).

Nessa parte do desfile, o responsável pelo enredo apresenta outros povos da ilha do Marajó, Nheengaíbas e Aruãns, conjugando num só enredo a diversidade cultural da ilha, sem deixar de chamar atenção para a produção dos objetos de barro. À vista disso, conformou-se a figura de Deosolina Guimarães como a representação da cerâmica brasileira, carregando um objeto de argila ao longo do desfile.

Finalizando esse desfile, o jornal narra que:

(...) Fechará o préstito 15 músicos marajoaras que com os seus instrumentos formam o conjunto melodioso da tribo. Ornamentará todo o conjunto 41 homens que conduzirão pastas, que são trabalhos de cerâmica produzidos pelos indígenas (...). É justamente o que pôde produzir o nosso insano esforço (...) (CARNAVAL... 1934, p.4).

Na finalização do desfile uma banda marajoara fecharia a festa da escola de samba representando um “conjunto melodioso da tribo”, onde todos os músicos estariam carregando uma peça feita em barro como forma de prestigiar a arte indígena deixada por esses povos.

Na escola apresentada pelo *Diário Carioca* (1934), esse índios foram homenageados em todas as alas. Entretanto, em outros desfiles os Marajoara foram representados apenas em algumas alas, conforme relata o mesmo jornal, *Diário Carioca* (1934):

Povo carioca! Como vem fazendo há 80 anos, os legítimos representantes de Satã, encarnado em Momo, os denotados poetas se apresentam ao vosso julgamento e conseqüentemente, ao vosso aplauso (...). 2º carro alegórico – Lenda Marajoara – Este maravilhoso carro representa o ídolo todo-poderoso dos primitivos habitantes do setentrião brasileiro. O ídolo, de proporções gigantescas, domina, uma corte de semi-deuses que, como ele, possuem duas faces – símbolo de nossas existências. Diavolinhas trajadas com o luxo peculiar (...) darão uma nota de alegria e juventude a essa assombrosa alegoria (...) (CLUB..., 1934, p.6).

A ala, cujo nome era *Lenda Marajoara*, tinha como carro alegórico a representação de um ídolo marajoara de proporções gigantescas, considerado maravilhoso e poderoso, dominando uma corte de semideuses, sendo acompanhado por personagens trajadas com “luxo peculiar” para conferir alegria e juventude à “assombrosa” alegoria. Nesse caso, observa-se a dualidade de pensamento sobre o índio: maravilhoso, poderoso, porém assombroso por sua condição indígena.

O carro do Tenentes do Diabo, “Lenda Marajoara”, foi apresentado em *Jornal das Moças* (1934):



Na imagem do carro *Lenda Marajoara* é possível visualizar algumas representações de indígenas adornados com cocares, além das chamadas gregas marajoaras na parte inferior do carro alegórico.

Outro aspecto associado ao índio no carnaval brasileiro foi o patriotismo. Em 1934, o *Diário Carioca* divulgou nota de um clube que afirmava o seguinte:

mais uma vez vai lhe apresentar um cortejo artístico e sobretudo brasileiro da gema, onde se encontra em harmonia, o luxo a arte e a estética e acima de tudo a alma brasileira que é o que predomina nesse maravilhoso e patriótico cortejo organizado à altura da civilização da nossa cara... (...) o nosso monumental 2º carro chefe – estupenda e maravilhosa concepção artística a que os insignes artistas Billota Mazzuchelli denominaram “Fantasia Marajoara” (...) que vão despertar grande delírio no seio da multidão. Este majestoso carro que é a mais linda expressão da arte brasileira é dedicado (...) a Sociedade Brasileira de Belas Artes. ARTE!! LUXO!! ESPLENDOR!!! vai o culto povo carioca admirar nessa patriótica e bela alegoria (...) (CARNAVAL, 1934, p.7).

O uso da representação marajoara foi associado ao esplendor, luxo e arte tendo como representação o desfile da *Fantasia Marajoara*. Além da associação desses índios com o esplendor da escola de samba, esse simbolismo apresentaria a “alma brasileira”, reiterando que esse extinto povo da ilha do Marajó simbolizava uma nação inteira. Destarte, nada mais glorioso do que um dos carros chefes ter a oportunidade de exhibir para o povo que iria “delirar” com o desfile, a *Fantasia Marajoara*, um verdadeiro espetáculo de patriotismo, segundo o discurso da época.

Após a apresentação do “esplendoroso” carro chefe, o jornal descreve como seria realizado o desfile expondo o processo de produção de cerâmica:

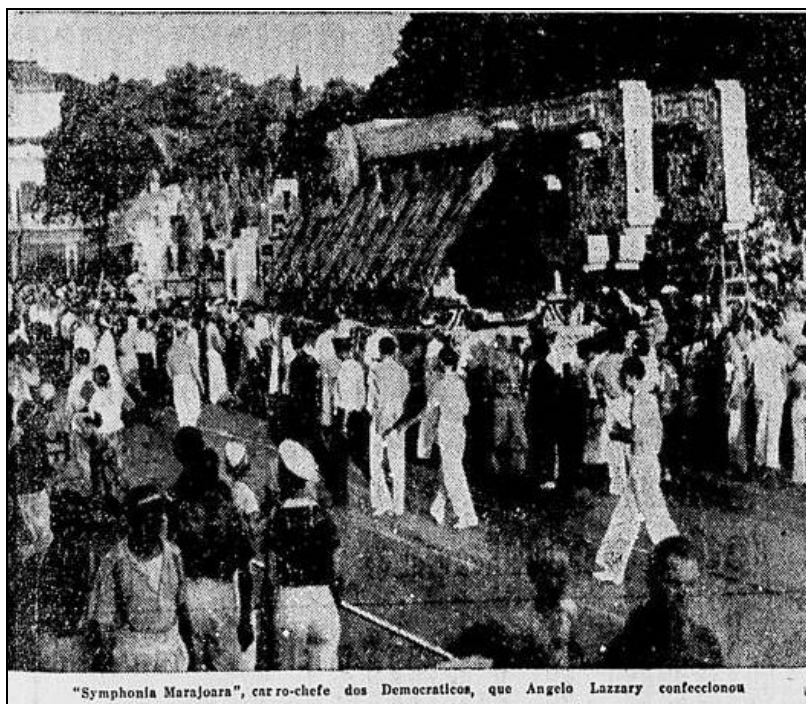
os primitivos habitantes daquelas plagas então selvagens, os nossos índios munidos de suas ânforas, colhem o precioso líquido até a sua foz. Depois do curso do grande Rio Amazonas, vai o público extasiar-se apreciando lindos espécimes da nossa Arte Primitiva (...). Trata-se de lindas ânforas... belos jarrões maravilhosos vasos trabalhados em cerâmica pela famosa tribo marajoara (...) trabalhos esses que para aquela época eram executados com requintado gosto artístico (...) lindos objetos de fabricação dos Marajoaras que são cuidados como verdadeiras relíquias da Arte Indígena! Convém notar que dos sertões brasileiros foi essa a única tribo que deixou traços indelévels das suas faculdades artísticas tanto assim é que os artistas modernos têm tanto empenho em fazer realçar ainda mais o valor daquelas obras procurando modernizá-las (...) (CARNAVAL, 1934, p.7).

Ao apresentar o enredo, a escola de samba descreve o processo de ressignificação e refuncionalização desse simbolismo, desde que foram “descobertos” até a contemporaneidade, em que os artistas modernos apenas teriam realçado sua beleza. Segundo a ideia que vigorava, esses objetos foram considerados arte desde a sua produção pelos índios Marajoara. Essa interpretação feita pela escola foi a mesma feita desde os primeiros estudos realizados no Brasil do século XIX. Mais adiante ocorreu sua inserção no meio artístico, conformando sua definição enquanto objetos de arte.

A escola de samba *Os Democráticos* também homenageou os Marajoara, conforme divulgou o *Diário Carioca* (1937):

Os Democráticos, o querido alvo-negro da rua Riachuelo foram os primeiros a entrar na avenida. (...) “Sinfonia Marajoara”, o carro chefe, é a primeira alegoria que passa; uma monumental alegoria inspirada na arte marajoara. Mede cerca de cinquenta metros este artístico carro de efeito verdadeiramente deslumbrante, mostrando a artística cerâmica dos tempos dos Tapuias (O CARNAVAL..., 1937, p.10).

O simbolismo desses índios teve grande destaque porque o carro que o exibiu entrou na avenida como o primeiro e principal da escola de samba, visto que era o carro chefe. Ele foi confeccionado por Ângelo Lazzary e divulgado em periódicos da época, a exemplo de *A Noite* (1937):



"Symphonia Marajoara", car-ro-chefe dos Democraticos, que Angelo Lazzary confeccionou

Não é possível visualizar detalhes da representação dos índios Marajoara no carro, mas apenas a atribuição do nome à alegoria, prestou a devida homenagem aos povos da ilha.

O povoado Ramiz Galvão também organizou um festival usando representação indígena em sua festa:

em benefício da capela de Santa Terezinha, em 1937, realizou-se no povoado de Ramiz Galvão um festival organizado por um grupo de pessoas com muito êxito em pleno carnaval e dentre os ornamentos das roupas, encontrava-se os Marajoara: "(...) Os alegres foliões do "Tem gente aí", realizaram, nas noites de domingo, segunda e terça, três magníficos bailes no Coliseu Rio-Pardense, artisticamente ornamentado em estilo marajoara, destacando-se o lugar do trono destinado a gentil rainha, senhora Sizona Corrêa (NOTÍCIAS, 1937, p.7).

Os foliões do *Tem gente aí* saíram às ruas de Ramiz Galvão, num evento para arrecadar dinheiro para uma capela, todos com roupas marajoaras, símbolo de patriotismo e brasilidade, considerando-se o índio Marajoara como a representação da "alma brasileira", pelas ruas do estado do Rio de Janeiro.

Em 1939, um projeto de decoração previa a ornamentação da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com simbolismo indígena para os festejos de carnaval, conforme divulgado no *Gazeta de Notícias*:

esteve, ontem, pela manhã, no Palácio da Municipalidade, o artista Rubens de Assis, que apresentou ao prefeito um projeto de decoração e ornamentação da Avenida Rio Branco para os quatro dias de carnaval. (...) Além dos arcos monumentais, os postes do centro e laterais da nossa principal artéria, serão revestidos com decorações em estilo marajoara uns, e carnavalescos outros (ORNAMENTAÇÃO...,1939, p.4).

Não foi possível saber se o projeto foi efetivado ou não, porém a matéria indica uma preocupação com a ornamentação indígena nas ruas, passagens e espaços públicos. Os clubes, bailes e agremiações também exibiram a representação do índio Marajoara no Rio de Janeiro nesse período festivo, conforme publicou o *Diário Carioca* (1939):

o Club Central, a mais elegante agremiação esportiva da vizinha capital fluminense levará a efeito, na noite do próximo dia 16 do corrente, das 23 às 4h, o seu magistral e tradicional baile carnavalesco da temporada. (...) A decoração do amplo salão nobre está recebendo uma riquíssima transformação para o estilo egípcio, o que nos dá o ensejo de lembrar fielmente os áureos tempos dos seus poderosos Reis Faraós. (...) O salão de snooker, devido à grande animação, já reinante, e ao sensível aumento do quadro social, nos últimos meses, será também aproveitado convenientemente pelos numerosos foliões do club, assim é que terá uma decoração caprichosa e do estilo Marajoara (VEM..., 1939, p. 4).

Nesse espaço festivo, os índios Marajoara dividem lugar com outras culturas, como a egípcia, com a pretensão de lembrar o tempo dos poderosos Reis Faraós. Nessa ocasião os índios da ilha do Marajó dividiram o mesmo espaço com a cultura que teve poderosos reis, dignos de serem lembrados e exaltados. Além de dividir espaço com a representação de outros povos considerados mais civilizados, foi também uma forma de demonstrar a vinculação do índios Marajoara com a civilização ocidental, conectando-os com a história da “civilização” do mundo, dando-lhes “nobreza”.

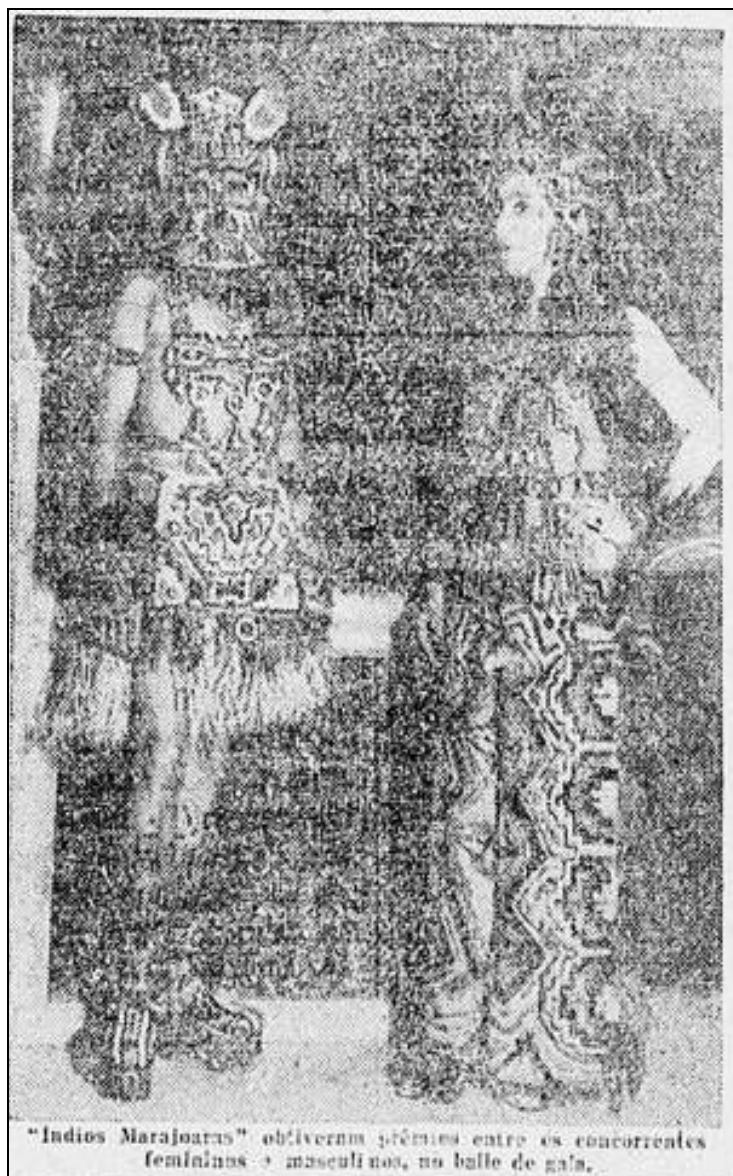
O requinte atribuído aos indígenas da ilha do Marajó fez com que alguns luxuosos hotéis também ornamentassem seus espaços com representações marajoaras na época do carnaval, como o fez o *High-Life Club*:

o “Recanto das Maravilhas” construído para esse fim [danças ao ar livre], veio sanar essa lacuna imperdoável. Oferecendo o máximo conforto, amplas mesas e cômodas cadeiras de vime, o “Recanto das Maravilhas” oferece também danças ao ar livre, pois que para esse fim foi construída uma gigantesca pista elevada, em estilo marajoara. O acesso a mesma é facilíssimo e se faz através de elegantes degraus de lageados vermelhos. O congestionamento é impossível. Do exposto, a conclusão é que realmente o problema foi resolvido e que já temos um ambiente confortável, elegante para danças ao ar livre (DANÇAS..., 1939, p.6).

A principal pista para as danças ao ar livre aos brincantes que estivessem no hotel foi feita toda em estilo Marajoara. Não era um lugar comum, porém um verdadeiro *Recanto das Maravilhas*, afinal de contas, além dos luxuosos móveis alocados no espaço, como as mesas e cômodas, o acesso à pista marajoara seria feito por elegantes degraus. O *Recanto das Maravilhas* foi publicado no *Gazeta de Notícias*, de 1939:



Algumas escolas foram premiadas por seus acessórios em estilo Marajoara, como a premiação que recebeu a roupa intitulada *Fantasia Marajoara*, em 1942 e divulgada no periódico *A Noite* (1942):



Duas pessoas vestem fantasias repletas de ornamentos copiados das cerâmicas arqueológicas marajoaras. A primeira pessoa da esquerda para a direita veste uma espécie de vestido e sapatos com decorações indígenas e usa uma máscara. A segunda veste camisa e calça também com desenhos ornamentais.

Sugestões de fantasias marajoaras eram divulgadas no período anterior ao carnaval para que servissem de modelo e inspiração para serem produzidas aos foliões interessados em desfilarem expondo a representação indígena. Assim o fez o periódico *Fon Fon*, em 1942, com dois tipos de fantasia: a *índia Marajoara* e a cigana, ambas destinadas às mulheres:



Sobre a fantasia *índia Marajoara*, na publicação, além da imagem do modelo da roupa estar disponível de frente e de costas para a visualização completa do modelo a ser feito, a matéria sugere o tipo de tecido e cor a serem usados na sua produção, além da aplicação de arabescos marajoaras recortados que, conforme a imagem apresenta, eram aplicados na saia. Além da roupa, a modelo usa alguns adornos pessoais como colar e pulseira e uma plumária na cabeça, para marcar ainda mais o tom indígena da fantasia.

O mesmo *Fon Fon*, só que em 1953, apresentou outra sugestão de roupa para ser usada no período carnavalesco:



Em destaque o *Fon Fon* publicou duas fantasias: a da *Tirolés* e a da *Pele Vermelha*. A que representava a Marajoara era a da *Pele Vermelha* cuja vestimenta para brincar carnaval poderia ser confeccionada com seda e a ornamentação marajoara bordada com fios dourados. A representação da mulher com vestimentas marajoaras está sentada com a mão esquerda elevada à cabeça, e usa alguns adornos como bracelete, colar, tornozeleira e adorno de cabeça. Nas roupas e no adorno de cabeça é possível visualizar as gregas marajoaras.

Além dos ornamentos, o adorno da cabeça possui duas plumárias e ao seu lado há um instrumento musical, uma espécie de tambor, que também dão um tom indígena a mais na fantasia. Observa-se que atrás das duas figuras femininas existe um desenho de grega marajoara que faz ligação com uma máscara de carnaval, mostrando como o carnaval poderia ser marajoara.

A escola de samba *Quem são eles* usou a temática marajoara por dois anos consecutivos, em 1974 e 1975, sendo a grande campeã em 1974, conforme publicado na *A Província do Pará* (1974):



Nota-se na imagem que os rapazes que representam o caboclo marajoara carregam remos em suas mãos, instrumentos de navegação em canoas, típicas na Amazônia. Nos remos da fotografia veiculada no jornal, pode-se ver desenhos copiados das cerâmicas arqueológicas. Assim como os adornos nas modelos da roupas apresentadas anteriormente, os itens da cultura material como a canoa e o remo dão um tom indígena a mais em conformidade com os desenhos ornamentais pintados nos remos.

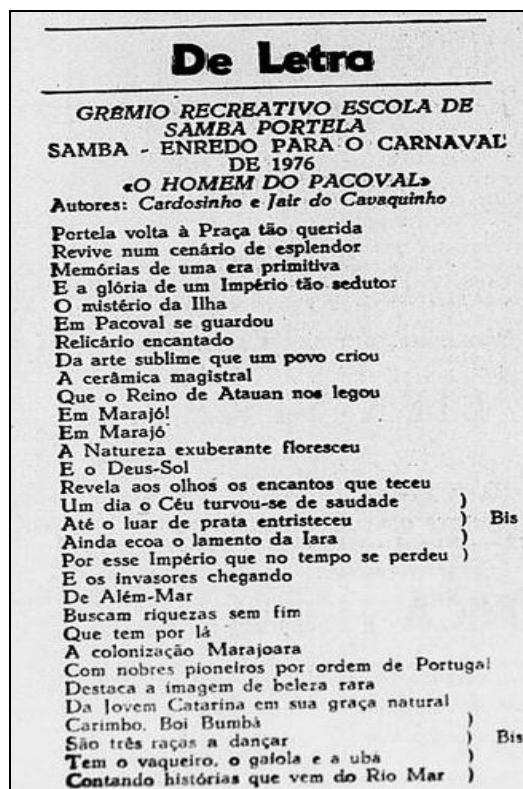
No ano seguinte, a escola de samba utilizou o mesmo estandarte, repetindo a temática. Entretanto, não foi vencedora como no ano precedente. A seguir, a imagem do estandarte da escola, utilizado no desfile de 1975:



Com o tema “Marajó, ilha e fantasias” o estandarte da *Quem são eles* estava repleto de desenhos ornamentais marajoaras. Em 1976, depois do sucesso da escola de samba *Quem são eles*, que homenageou o índio Marajoara em Belém, o samba enredo da *Portela*, no Rio de Janeiro, foi intitulado “Homem do Pacoval”, fazendo referência à ilha do Marajó, conforme anunciado em *Diário de Notícias* (1975):

o “Homem do Pacoval” da ilha do Marajó (...) é agora enredo da Portela para o carnaval de 1976, primeira escola de samba a atender a solicitação da Riotur (...). De uma coisa todos podem estar certos: Marajó, além de ser a maior ilha fluvial do mundo, é brasileira e, conforme os experts, está encravada no estuário amazônico. Por isso a Portela nada tem a temer em relação às exigências da Riotur (ENREDO..., 1975, p.4).

A preocupação em apresentar a ilha do Marajó como pertencente ao Brasil e ao estuário amazônico era porque a Riotur exigia que os enredos das escolas de samba a serem apresentadas em 1976 fossem todos de cunho nacionalista, daí a escolha da *Portela*, cujo samba enredo foi divulgado tempo antes e divulgado em *Diário de Notícias* (1975):



O enredo faz uma amálgama de história da ilha, de antes da chegada do colonizador, quando fala das “memórias de uma era primitiva” até a chegada do colonizador em busca das riquezas da ilha, assim com apresenta aspectos da cultura local. Também destaca a natureza amazônica como encantadora. A cerâmica marajoara aparece representada no enredo nas “memórias de uma era primitiva” onde no “Pacoval se guardou, relicário encantado, da arte sublime que um povo criou, a cerâmica magistral”, sendo conformada novamente, como obra prima e com muita beleza plástica, fazendo com que o lugar fosse visto como um “Império tão sedutor”. Às vésperas do carnaval carioca de 1976, o *Diário de Notícias* afirmava a confiança dos integrantes da *Portela*:

com base em algumas teses, hipóteses e estudos, será também apresentada a história de um povo pré-colombiano, verdadeiro criador da cultura e do povo marajoara. Carlos Teixeira Martins e toda a diretoria da Portela acreditam que este ano, o título não fugirá da azul e branco (PORTELA..., 1976, p.10).

A nota afirma que a história do índio Marajoara vinculada ao tema da escola foi fruto de teses e estudos, apontando para a importância do conhecimento científico para fins de uso artístico.

Segundo Godoy (2004), o artista Carlos Hadler também produziu desfiles carnavalescos no interior de São Paulo, cuja temática foi a marajoara. Na década de

1930, Hadler foi convocado para produzir bailes carnavalescos na cidade de Rio Claro, entre 1932 e 1941, sendo considerado na época um dos foliões mais populares da cidade.

Em 1938, Carlos Hadler produziu o *Salão Marajoara*, alvo de seu maior reconhecimento como artista. Nessa fase, a chamada escola hadleriana passou a ser chamada de *Marajoara*. A partir dessa iniciativa, Carlos Hadler cria o *Salão Marajoara*, considerado futurista e modernista. O local foi todo ornamentado e pintado com motivos indígenas de variadas formas, figuras antropomorfas e zoomorfas. No dia 21 de fevereiro do referido ano, realizou-se um coquetel com o objetivo de apresentar o salão, muito noticiado nos jornais locais de Rio Claro (GODOY, 2004).

Por causa do sucesso, durante todo o ano de 1938, todos os eventos do Ginástico, local que inaugurou o *Salão Marajoara*, foram realizados com essa ornamentação, permanecendo no lugar até o final de janeiro de 1939. Depois, a mesma ornamentação foi emprestada para uma escola de carnaval de Campinas, em 1939, que acabou vencendo um concurso de melhor ornamentação carnavalesca (GODOY, 2004).

5.2 Presentes, dádivas e itens de vaidade marajoara

De precioso que se tornou o simbolismo marajoara, ele passou a circular também em objetos dados como presentes, troféus ou em itens de vaidade. Em 1938, no ato de inauguração do Instituto Brasileiro de Geografia, no Rio de Janeiro, o então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, ganhou de presente um estojo em estilo marajoara:

(...) será oferecido ao presidente Getúlio Vargas, um estojo, em estilo marajoara, dentro do qual se encontrarão dois álbuns, enfeitando mensagens de todas as juntas executivas Regionais de estatística e diretorias regionais de geografias do estados (...) (O SEGUNDO..., Diário Carioca, 1938. p. 3).

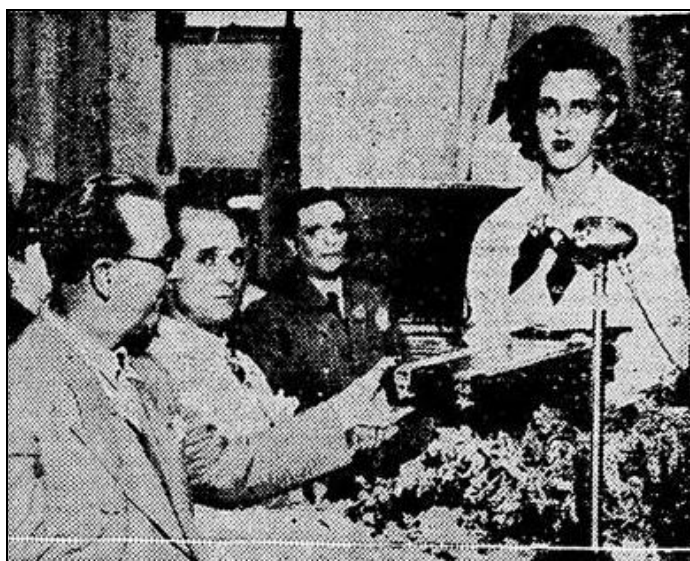
Getúlio Vargas, em cujo governo ocorreu uma apropriação bastante específica da imagem dos índios do Brasil (GARFIELD, 2000), foi agraciado por um objeto com a marca marajoara, oferecido pelo Instituto Brasileiro de Geografia, como a demarcar a configuração marajoara e nacionalista do espaço geográfico brasileiro.

Em 1940, o diretor do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, o coronel Arthur Rodrigues Tito, recebeu em nome do referido instituto discos

acondicionados em lindíssima caixa de jacarandá, com um livro de couro, em estilo marajoara, e com valiosas assinaturas. (...) Exemplares desses mesmos discos já foram enviados a Portugal, como

expressiva contribuição brasileira às comemorações centenárias da grande pátria do Além Atlântico (CONTRIBUIÇÕES..., *Gazeta de Notícias*, 1940, p.13).

O livro de couro em estilo marajoara constituía, portanto, o revestimento, o invólucro nacionalista de trabalhos brasileiros que homenageariam Portugal por ocasião de um de seus centenários. Na imagem a seguir, pode-se conferir o momento em que o diretor do instituto recebe o livro das mãos da aluna Yeda Marques da Silva, organizadora do evento, apresentado em *Gazeta de Notícias* (1940):



Em 1941, a Casa de Portugal no Brasil prestou homenagem a duas pessoas, também utilizando a representação indígena para homenageá-los. Segundo o *Gazeta de Notícias* (1941):

a “Casa de Portugal” vai prestar aos Sres. Lourival Fontes e Antônio Ferro uma homenagem bastante expressiva, com a entrega de mensagens e o oferecimento de um “Porto de Honra” em sua sede. (...) terá lugar a entrega das mensagens, ricamente encadernadas, em estilo D. João V, para o sr. Lourival Fontes e Marajoara, para o sr. Antônio Ferro (...) (A CASA...1941, p.12).

A *Casa de Portugal* prestou homenagem para duas pessoas presenteando mensagens, “ricamente” encadernadas. Entretanto não foi qualquer encadernação, pois foram feitas com dois símbolos importantes, tanto para Portugal como para o Brasil. Para homenagear Portugal utilizaram a representação do rei D. João V, que reinou Portugal por muito tempo, 43 anos. Além da representação de um personagem

importante para Portugal, usou-se a representação dos considerados nobres índios brasileiros, os Marajoara, nesse caso, em homenagem ao Brasil.

Ambas as representações estiveram envoltas num importante evento, contando com “altas autoridades civis e militares”, com o oferecimento de um “Porto de Honra”, um tipo de coquetel português, com o oferecimento do conhecido vinho do Porto, sendo sua principal marca. Essa notícia mostra o lugar de destaque dado ao simbolismo dos índios da ilha do Marajó, pois além de ter sido oferecido como um precioso presente, foi presenteado em conjunto à representação de uma figura pública importante para Portugal.

Além de presentes para autoridades em eventos, alguns periódicos apresentavam objetos em estilo marajoara como sugestões de presentes, como o anunciado no jornal *A Noite*, de 05.12.1942, ao lado.

Considerando o que anunciava o jornal, dar um presente no estilo marajoara seria demonstração de “bom gosto”. Entre *famosos charutos Havana, isqueiros de Lektrolite* e o “lindo estojo de couro das famosas canetas e lapiseiras *Secretary*”, estavam as bijuterias de prata em estilo marajoara talhadas à mão, às quais o jornal faz questão de definir como “muito original”.

Em 1950, o agraciado com um presente em estilo marajoara foi o prefeito do Rio de Janeiro, Mendes de Moraes, que recebeu homenagem de jogadores brasileiros de futebol que haviam sido vice campeões na Copa do Mundo daquele ano. Segundo o *Diário da Noite*:

dirigiu-se ao prefeito Mendes de Moraes, o Sr. Mário Polo, presidente da CBD que, após ofertar a S. Exa. em nome daquela entidade, uma medalha em prata comemorativa do IV Campeonato do Mundo, e a exemplo do que foi feito ao Comitê organizador da FIFA e chefes das delegações participantes, um prato “Marajoara”, um distintivo folheado, três tipos de convites oficiais e uma flâmula da CBD, encareceu a colaboração e o apoio de S. Exa. como fatores decisivos do sucesso alcançado nesse certame (HOMENAGEADO... 1950, p.3).

A nota afirma que além do prefeito ter sido agraciado com os presentes, dentre eles o prato marajoara, também receberam as referidas lembranças o comitê organizador

SUGESTÕES

Para o NATAL de 1946

DEMONSTRE O SEU BOM GOSTO, oferecendo:

- os famosas charutos HAVANA. Caixa de luxo com 25 charutos.
- Canetas com tinta para dois anos com garantia.
- Isqueiros de Lektrolite. Único que não tem chama nem cheiro. Uma maravilha. Garantia eterna.
- Bijuterias de prata em estilo Marajoara talhada a mão. Muito original. (pulseiras, brincos, anéis, broches, etc.)
- Belo estojo com dois baralhos em tecido plástico indeformável.
- Lanternas elétricas.
- Lindo estojo em couro das famosas canetas e lapiseiras “SECRETARY” (dourado inalterável)
- Pulseiras para relógios.
- Avenida Rio Branco, 277 — 18.º andar — sala 1802

da FIFA e os chefes das delegações participantes do campeonato. O prato foi apresentado em conjunto com outros importantes presentes: distintivo folheado, convites oficiais, sendo sempre especiais exatamente por serem oficiais, e uma flâmula. Novamente a representação dos índios da ilha do Marajó esteve em conjunto com outras representações de identidade. A seguir, a imagem mostra o momento em que o prefeito do Rio de Janeiro recebia o prato marajoara, divulgado em *Diário de Noite* (1950):



Em 1954, o *Diário de Notícias* publicou matéria sobre os prêmios confeccionados pela Casa da Moeda, e que seriam oferecidos aos melhores jogadores de um torneio internacional de Basquete:

obedeceu-se o mais puro estilo marajoara, conservando assim os troféus a linha nacionalista e difundindo uma arte há muito conhecida no Norte do país. Ao vencedor do magno certame, será conferido um magnífico troféu em bronze, revestidos com desenhos marajoaras (PRÊMIOS..., 1954, p. 8).

Note-se a referência à “linha nacionalista” dos troféus, representada pelos grafismos da arte marajoara. Na imagem a seguir, pode-se visualizar diferentes troféus que a Casa da Moeda confeccionou em reproduções estilizadas de vasos e urnas marajoaras apresentada no *Diário de Notícias* (1954), referido anteriormente:



Em 1957, o time infantil do Clube do Flamengo e o Colégio de Arte e Instrução foram laureados com uma reprodução de urna funerária. Os prêmios foram entregues pelo então presidente Juscelino Kubitschek, como publicado em *A Noite* (1957):



Objetos da cultura material não indígena também foram confeccionados em estilo marajoara. A colônia Marajoara, por exemplo, foi bastante divulgada em jornais das décadas de 1940 e 1950, como a divulgação que segue feita em *Diário de Notícias* de 1945:

Delírios românticos...
NO EXOTISMO DE UM PERFUME!...

Para certos momentos de "suspenso"...
quando as palavras traduzem o ebulir dos
orações... Colônia MARAJOARA tem o
perfume criador desses ambientes de ardên-
cias... MARAJOARA — uma colônia
estranha, de um perfume inspirador!

**COLONIA
MARAJOARA**

Um produto FAHMA — Vendas e distribuição em todo o Brasil
fabricado de matérias-primas MARAJOARA

Payson Ltd.

De acordo com a propaganda, quem usasse a colônia seria provocado por verdadeiros “delírios românticos”. Além disso, associou-se a fragrância ao exotismo. O mesmo exotismo associado ao perfume aparece mais adiante quando se afirma que a essência seria “uma colônia estranha, de um perfume inspirador”. Certamente a associação de exotismo e estranheza tem a ver com a marca indígena do perfume, marajoara. Tanto a caixa quanto o frasco que armazenava a fragrância eram repletos de ornamentos marajoaras. Em outra propaganda da mesma colônia, veiculada no *Diário de Notícias* (1946), associa-se o produto novamente ao exotismo atribuído às culturas indígenas:



Nesse caso, a publicidade foi ainda mais evidente ao fazer a relação da colônia e todo “exotismo” envolvente com os objetos arqueológicos do índio Marajoara quando afirma que o perfume é “estranho como a arte que inspira a sua apresentação”. Tanto na primeira quanto na segunda propagandas, agrega-se natureza e cultura, estando de acordo com as ideias que associavam o índio como em simbiose com a natureza amazônica.

Outras vezes, a Colônia Marajoara era associada a festa pagã, com imagens de mulheres envoltas em danças sensuais provocadas pela “essência mística” do perfume, conforme atesta a imagem ao lado publicada em *A Noite* (1947).

Dava-se, assim, o encontro de duas naturezas tidas como



“selvagens”, a da mulher e a dos índios Marajoara. Ocorre que, a essa altura, a selvageria dos Marajoara estava revestida de um discurso de civilização, eliminada de

suas supostas impurezas ameaçadoras do ideal de nacionalidade que se pretendia. Associados às culturas mais desenvolvidas do Ocidente, os Marajoara estavam aptos a perfumar a nação com a beleza estética de sua arte e de seu grafismo.



Em sites eletrônicos de venda de objetos antigos é possível encontrar imagens do frasco da Colônia Marajoara, como o da imagem à esquerda.

Com uma imagem mais nítida do que as publicadas nos periódicos referidos, é possível observar com maior clareza a ornamentação indígena. Na etiqueta que se encontra amarrada ao frasco é possível ver ornamentos vermelhos e amarelos. No frasco nota-se esculpida uma representação indígena, não sendo possível afirmar se o desenho é uma representação antropomorfa

ou zoomorfa. Ao redor, há outros pequenos desenhos ornamentais. Além do frasco, a tampa também apresenta alguns ornamentos.

Além dos presentes, prêmios e fragrâncias, também era possível encontrar anúncios, como o do *Diário de Notícias* (1956), de formas de se vestir de maneira “elegante” e uma dessas formas de “bom gosto” na vestimenta era compor um visual marajoara:

os vestidos inteiriços, bastante recortados, com mangas três quartos e gola chinesa estão encontrando muita aceitação como trajes de meia cerimônia, para uso à noite. As fazendas para esse gênero de toilletes são de modo geral, em estilo oriental, escuras e adamascadas com estamparia marajoara, desenhos exóticos e etc. (ELEGÂNCIA, 1956, p.3).

Os vestidos que possuíam a estamparia marajoara eram feitos especificamente para serem usados em cerimônia noturnas, subtendendo-se que eram produzidos para festas formais. Em uma só peça uniu-se a representação de culturas chinesa e marajoara. Novamente a cultura indígena dos índios da ilha do Marajó foi associada à uma cultura considerada superior e “civilizada” de acordo com os preceitos de civilidade e moral não indígena.



discutido no capítulo 2.

Os índios Marajoara aparecem em destaque em contraposição aos outros povos indígenas, genéricos, os “indígenas”, mostrando a importância que o primeiro grupo teve em contraposição aos outros na publicidade, que nem sequer são mencionados pelas etnias, mas apresentados de forma generalizante. Nesse caso, os índios Marajoara estão vinculados a uma loja “original”, pois intitula-se *Original Amazon*. Isto posto, os originais indígenas da região seriam os índios da ilha do Marajó, os Marajoara. Ainda abaixo do nome da referida loja, encontra-se uma faixa com ornamentos.

Dessa maneira, o estilo marajoara poderia compor outro universo social, o das festas de aniversário ou datas comemorativas através dos presentes e dádivas, ou mesmo compor o universo da vaidade pessoal e o que se entendia por elegância. Entretanto, um Brasil “eminente Marajoara” também poderia ser visto por todos, de forma um pouco mais democrática do que o exposto até então, pois sua representação esteve nas ruas, parques, monumentos, no espaço público em geral, compondo um Brasil Marajoara, como no final dessa tese.

⁷⁷ Em 2005, Giovanni Gallo, padre italiano responsável pela formação do Museu do Marajó, que fica em Cachoeira do Arari, na ilha do Marajó, organizou um livro com motivos ornamentais da cerâmica marajoara que servem de modelos para serem utilizados por bordadeiras e/ou costureiras em roupas, principalmente. Gallo fotografou peças inteiras e cacos de objetos arqueológicos do acervo do museu com os motivos ornamentais e os desenhou. Conferir: GALLO, 2005.

Na década de 1960, o jornal *A Província do Pará* estampava anúncios dedicados exclusivamente à cavalheiros afeitos à moda marajoara⁷⁷, como atesta a imagem aqui exibida.

O “cavalheiro”, elegante porque veste marajoara, aparece com uma camisa bordada com motivos indígenas das cerâmicas arqueológicas, apoiado em dois objetos indígenas, a reprodução de uma urna e um vaso com os desenhos de “cadeiras da moda antiga” descritos por Hartt nos *Arquivos do Museu Nacional*, conforme

5.3 O índio Marajoara nos bailes, clubes, associações, restaurantes, parques públicos: um Brasil Marajoara

Pela reverência feita ao simbolismo dos indígenas da ilha do Marajó, alguns estabelecimentos que inaugurariam seu espaços com exposição dessa representação, faziam questão de noticiar em periódicos da época, como por exemplo, um restaurante a ser inaugurado no Rio de Janeiro, que anunciava que “numa sala ampla, decorada em estilo marajoara, de grande efeito, a atividade dos organizadores é enorme, pois, a proximidade da data da inauguração não requer outra presteza. (A OBRA..., Diário Carioca, 1933. p.3).

Também no Rio de Janeiro, havia o clube recreativo Marajoara Club, “organização de elite de conceituadas família botafoguenses” (Diário Carioca, 1937. p.7). Muitas pessoas das abastadas famílias botafoguenses faziam suas festas particulares no “Marajoara Club”, conforme apresenta o *Careta* (1935):



Seria necessário um estudo mais aprofundado, em outro tipo de documentos, a fim de perceber como ou se essa “febre” marajoara repercutiu entre os setores mais pobres da população brasileira. A partir dos jornais, nota-se que o simbolismo marajoara foi bastante utilizado como ícone de identidade cultural pela elite do país, reunida em seus clubes, teatros, hotéis e prédios luxuosos ou meios de comunicação.

No *Meu Brasil*, teatro inaugurado em 1934, no Rio de Janeiro, os índios Marajoara também estiveram representados, conforme atesta o *Diário Carioca* (1934):

no Meu Brasil prosseguem os trabalhos para que a graciosa “boite” seja inaugurada dentro da primeira quinzena deste mês. Quem lá entra sente-se inevitavelmente impressionado com a atividade. (...) Jaime

Silva pincela as paredes e o teto, transformando para o estilo marajoara (...) para o brilho e realce do espetáculo (NOVOS... 1934, p.19).

Como um ato de civismo, o *Meu Brasil* inaugurou seu espaço estampando o índio Marajoara como representação simbólica. Jaime Silva, o responsável pela pintura do lugar, o “transforma” num espaço reservado para a representação indígena. Dessa forma, seus frequentadores poderiam se reconhecer como pertencentes a uma cultura brasileira indígena nos momentos de descontração, pois veriam pincelados nas paredes do teatro o índio Marajoara.

Após a inauguração de *Meu Brasil*, o *Diário de Notícias* (1934) divulgou nota anunciando a admiração que o público teve com o espaço decorado:

sobre a sala do novo teatrinho (...) alguém que lá entrou saiu maravilhado dizendo: o qualitativo para a plateia da nova boite só pode ser este: deslumbrante. Jaime Silva, o festejado cenógrafo, realizou na decoração da sala do Meu Brasil a sua obra prima. É realmente uma maravilha o que ele realizou. Não parece obra de cenógrafo, parece obra de pintor. A sala do Meu Brasil representa uma cabana “caraíba” na ilha do Marajó. O estilo marajoara salta em toda beleza de suas linhas caprichosas, em toda fascinação de suas cores. Jaime assimilou o que os antigos índios tinham de encantador nas linhas traçadas na sua cerâmica bizarra e produziu um trabalho brilhante, que dá prazer aos olhos. É uma ornamentação teatral, extravagante, mas cheia de harmonia de traços e de música de colorido (MEU..., 1934, p.8).

Nota-se a dualidade no discurso sobre o índio Marajoara: encantamento com seus desenhos, porém extravagância e bizarrice atribuída à sua cultura material. Jaime Silva, o artista, recebeu críticas positivas por causa do trabalho que desenvolveu, principalmente por ter abstraído das “bizarras” cerâmicas indígenas, a “beleza das linhas caprichosas, em toda fascinação de suas cores”, reproduzindo a representação de uma cabana indígena. Mais uma vez, um artista não indígena empresta sua destreza artística para transformar objetos que considera bizarros em arte, de modo a compor um espaço digno de figurar na auto representação dos brasileiros.

A reverência feita à cerâmica arqueológica no ato de inauguração dos cursos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil, é significativa de como essa cultura material foi tida como representação brasileira, a julgar por essa nota divulgada em *A Noite* (1945):

com grande solenidade e invulgar brilho, inauguraram-se os cursos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do

Brasil (...). O gramado do Fluminense oferecia, naquele momento, um aspecto de surpreendente beleza, formando os alunos de ambos os sexos em alas paralelas, tendo no centro um grande vaso marajoara, a cujo redor, em quatro ângulos, a professora, a assistente e duas alunas do curso de Ginástica Rítmica, reproduziam, em trajes do mesmo motivo artístico, as velhas cerâmicas dos habitantes da ilha do Marajó (PELA..., 1945, p. 3).

Na ocasião, que contou com a presença de figuras importantes do cenário político, como Gustavo Capanema, então Ministro da Educação, e o reitor da Universidade do Brasil, professor Raul Leilão da Cunha, a apresentação com a representação da cultura material indígena marajoara foi a atração principal dos cursos que inauguravam.



Professora, assistente e alunas fizeram uma apresentação de dança. Essa dança foi realizada ao redor de uma representação de urna funerária marajoara, que significou ato de “invulgar brilho” e “surpreendente beleza”, como publicado no *A Noite* (1945), conforme atesta a imagem à esquerda. De acordo com a nota anterior do *A Noite* (1945), as

dançarinas usavam roupas com motivos ornamentais da cerâmica indígena.

Observe-se que a cena se desenrola ao redor da urna funerária, como se o objeto fosse o símbolo maior do evento que acontecia. Com trajes repletos de motivos ornamentais copiados da cerâmica arqueológica marajoara, as mulheres apresentaram a dança *O canto do Pajé*, fazendo referência à cultura indígena. Enquanto isso, o diretor evocava uma oração com os dizeres: “Arde a chama no vaso marajoara como arde no meu peito o amor pelo Brasil!”. *A Noite* (1945) descreve a cena:

as quatro figuras, até então imóveis nos ângulos do grande vaso, animam-se, adquirem movimento e executam a “Dança do Pajé”, encaminhando-se para os portadores da chama, tomando-lhes das mãos e levando-a até o centro do quadro vivo, onde acendem o fogo sagrado do espírito do Brasil. E quando ainda todos os presentes se sentem emocionados pelo brilhante espetáculo, contrastando com o fundo musical da cena, a voz do diretor da Escola ecoa profunda e grave, pronunciando essa expressiva oração de civismo e amor à

Pátria: “arde a chama no vaso marajoara, como arde no meu peito o amor pelo Brasil!” Esta chama e este canto evocam a nossa história (...). (PELA..., 1945, p.3).

A ação toda é muito sintomática da representação que se queria para o Brasil daquele período. É de dentro da urna dos índios Marajoara, representantes dos índios de todo o país, que emerge “o fogo sagrado do espírito do Brasil”. A dança do pajé, não mais o terrível “feiticeiro” combatido dos tempos coloniais, mas o aliado na construção de um país grandioso, evoca um reencontro dos brasileiros com sua própria história.

A representação dos índios Marajoara como ato de civismo pôde ser encontrada em outros eventos da primeira metade do século XX. No Clube Ginástico Português, por exemplo, o simbolismo desse índios foi associado à personagens importantes da história oficial do país ou à datas cívicas, como no ato de sua inauguração, conforme publicado no *Gazeta de Notícias* (1940):

a festa de elegância e civismo que essa prestigiosa agremiação vai oferecer ao mundo oficial nos seus salões marcará (...) um dos grandes sucessos do Dia da Pátria pelo tradicional brilho que ela imprime às suas iniciativas sendo de notar a decoração marajoara que as dependências de sua sede receberam destacando-se por entre os belos motivos escolhidos as figuras dos grandes homens da pátria brasileira. A delicadeza e o sentido nitidamente brasileiro e cívico da artística decoração concorreu ainda mais para o interesse que se nota pelo baile de gala no Clube Ginástico Português [apresentado] (...) ao som do Hino Nacional executado por uma orquestra de trinta professores (A SEMANA..., 1940, p. 8).

A elegância e civismo da festa que seria realizada no clube foi atribuída, em grande parte, à decoração marajoara que foi destacada por ter exposto “belos” motivos ornamentais indígenas. Vale ressaltar que a decoração fez com que o baile tivesse ainda mais prestígio, pois as pessoas mostraram-se interessadas em estar no local para apreciar a arte.

Para os organizadores, a decoração de inspiração indígena era sinônimo de delicadeza e civismo. Por ter o sentido “nitidamente brasileiro”, fez parte de uma data considerada importante para a história do país, a da sua independência política. O ato de civismo ficou completo com a apresentação do salão com os motivos indígenas ao som do Hino Nacional. Nesse contexto, o índio Marajoara apareceu como o povo representante da nação. O mesmo *Gazeta de Notícias* (1940) publicou uma fotografia do salão decorado com os motivos marajoaras:



A imagem do salão do Clube Ginástico Português apresenta um lugar todo decorado com os motivos ornamentais dos objetos arqueológicos dos indígenas da ilha do Marajó. Pela imagem é possível observar gregas e desenhos sinuosos ao longo das paredes. Nota-se, também, retratos de “grandes homens da pátria brasileira”, emoldurados com a ornamentação indígena, como o que foi divulgado em *A Noite* (1940):



Essa imagem emoldurada é a de Dom Pedro I, simbólica por ser o “fundador” do Brasil e primeiro imperador do país. Se o baile a ser realizado era o festejo da data cívica de independência do país, nada mais condizente do que a homenagem ao “fundador” e imperador do país no ato de sua independência. A nação indígena escolhida para compor a simbólica homenagem de independência do país foi a dos “nobres” índios Marajoara, através de suas pinturas ornamentais.

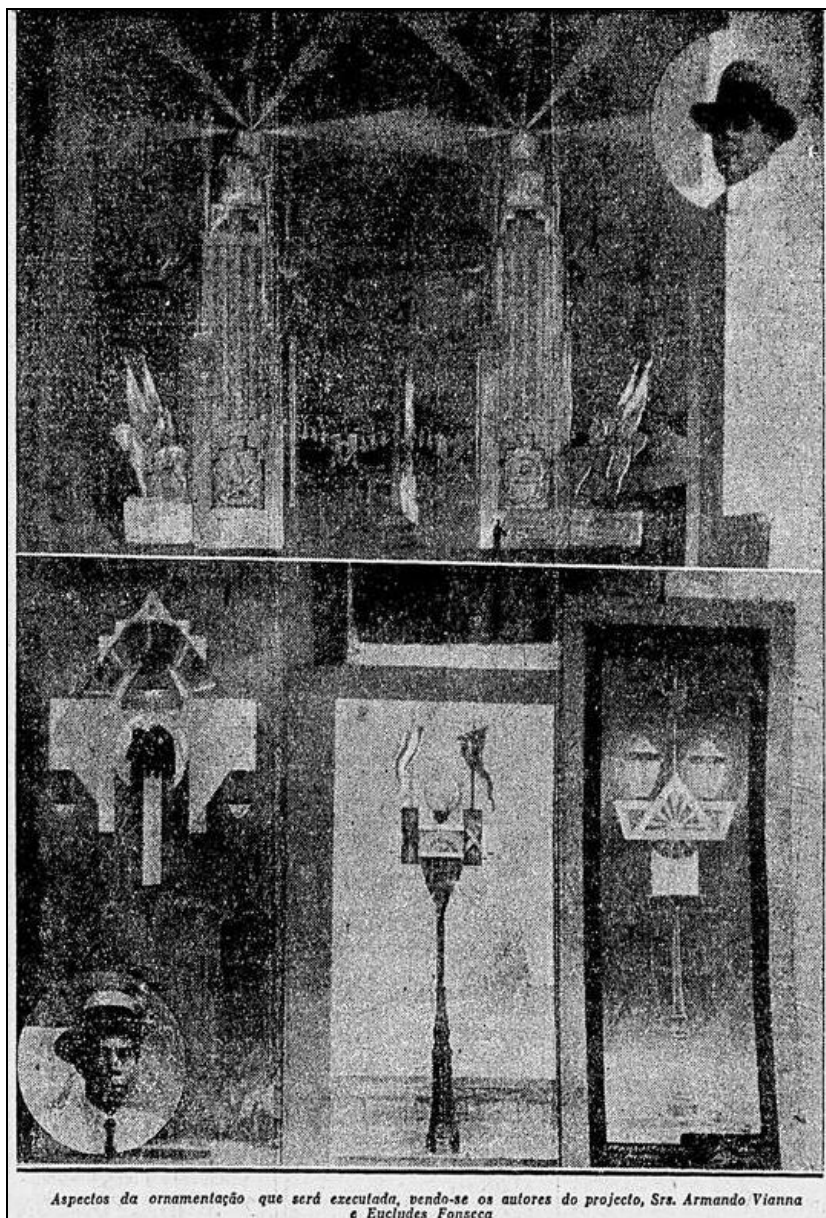
Além de agremiações, clubes, restaurantes e teatro, praças e avenidas do Rio de Janeiro também apresentaram ornamentos desses índios, conforme noticiou o jornal *A Federação* em 1933:

na praça Mauá será levantado um arco triunfal, cujos ornatos serão do estilo marajoara. (...). Na avenida Rio Branco, serão levantados vários coretos, recortados com colunas maravilhosas e decorações marajoaras. A praça Paris será suntuosamente ornamentada. Ao centro terá um grande coreto com colunas luminosas, embasamento rústico, sustentando majestosas aplicações marajoaras (OS PREPARATIVOS..., 1933, p.1).

Esses ornamentos não estariam representados em qualquer lugar na Praça Mauá, porém fariam parte da decoração do arco do triunfo, geralmente o local mais representativo num espaço público. O evento tinha a finalidade de receber o general Augustin P. Justo, presidente da Argentina, na época. Segundo o jornal *A Noite* (1933):

esse arco em estilo marajoara será ornamentado por hortênsias, cravos brancos e outras flores. Na praça Mauá (...) serão armadas duas pilastras (...) no topo das quais flutuarão as bandeiras do Brasil e da Argentina. (...) Asseguram os artistas que a ornamentação será inteiramente nova, original, de aspecto jamais visto no Brasil, tanto pela singularidade dos motivos ornamentais como pela bizzarria do colorido (A VISITA..., 1933, p.1).

Em mais um evento cívico, a final de contas recepcionava-se o presidente de uma outra nação, o simbolismo Marajoara aparece atrelado à identidade brasileira. O fato de apresentarem as bandeiras dos dois países hasteadas também demonstra o ato de civismo. O arco marajoara foi decorado com elementos da flora brasileira, exibindo no evento aspectos da cultura e natureza do país. *A Noite* (1933) divulgou parte da decoração que seria executada. Os autores desses projetos foram Armando Vianna e Euclides Fonseca, a saber:



Ainda no Rio de Janeiro, em 1944, o então prefeito Henrique Dodsworth aprovou um projeto de uma calçada marajoara a ser executada em movimentada avenida da cidade, como divulgado em *A Noite* (1944):

o prefeito Henrique Dodsworth aprovou o projeto de decoração em estilo marajoara a ser executado nos passeios e refúgios da Avenida Presidente Vargas, no trecho compreendido entre a rua Uruguaiana e Praça da República, cujos desenhos apresentados na gravura que ora estampamos (DESENHOS..., 1944, p.3).

O simbolismo do índio Marajoara estaria estampado nos locais de passeio público, onde seriam contemplados por quem circulasse pela Avenida Presidente Vargas, conforme publicou *A Noite* (1944) a sua imagem:

Desenhos em estilo marajoara
APROVADOS OS PROJETOS DAS CALÇADAS DA
AVENIDA PRESIDENTE VARGAS

Comemorado festivamente o terceiro aniversário de autonomia da Central do Brasil

A Central do Brasil festeja hoje com expressivas cerimônias a passagem do terceiro aniversário de sua autonomia. Assim, várias solenidades tiveram lugar na estação Pedro II, entre as quais se plantaram a páscoa dos ferroviários, realizada por ocasião da missa votiva celebrada às 9,30 horas por D. Jaime Camarã, arcebispo do Rio de Janeiro, em face erigida no saguão daquela estação. Nessa cerimônia Dom Jaime Câmara foi coadjuvado por monsenhor Henrique Magalhães e auxiliado pelo cônego Osório e os padres Jerônimo Sacramento, vigário da igreja de Santana e Leopoldo Pretório. Ao todo religioso estiveram presentes major Alencastro Guimarães, reitor da Estrada, Sr. Vitor Lima, chefe do gabinete do ministro da Viação, o representante do ministro do Trabalho, o major Moraes e Barros, representantes do chefe da rede militar, engenheiros, chefes de seção e numerosos funcionários da nossa principal ferrovia, bem como jornalistas e convidados.

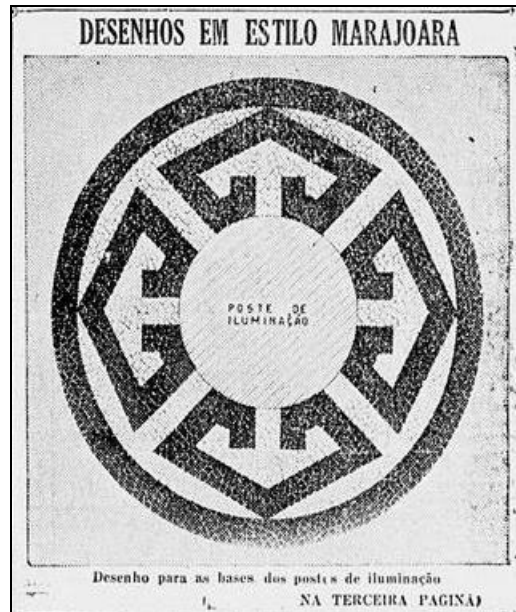
Um "lunch" no restaurante Cerejeira

Após a missa votiva e a distribuição da comunhão aos ferroviários, pelo arcebispo do Rio de Janeiro, os presentes, tendo à frente o diretor da Central o



Decoração para os passeios e refúgios no trecho entre a rua Uruguaiana e Praça da República

O ornamento a ser posto na calçada corresponde a formação de um desenho feito a partir de gregas marajoaras conjugadas. O projeto contemplava, ainda, desenhos para poste de iluminação pública, no mesmo estilo, também divulgado no mesmo periódico:



Em muitas cidades da ilha do Marajó e em Belém, é possível encontrar o simbolismo marajoara em espaços públicos⁷⁸. Em Cachoeira do Arari, na ilha do Marajó, a praça principal da localidade estampa motivos indígenas marajoaras em bancos e postes de iluminação pública, conforme demonstram as duas imagens seguintes:



⁷⁸ Sobre essa “tradição inventada marajoara” na ilha do Marajó, ler: LINHARES (2007) e LINHARES & HENRIQUE, 2012.



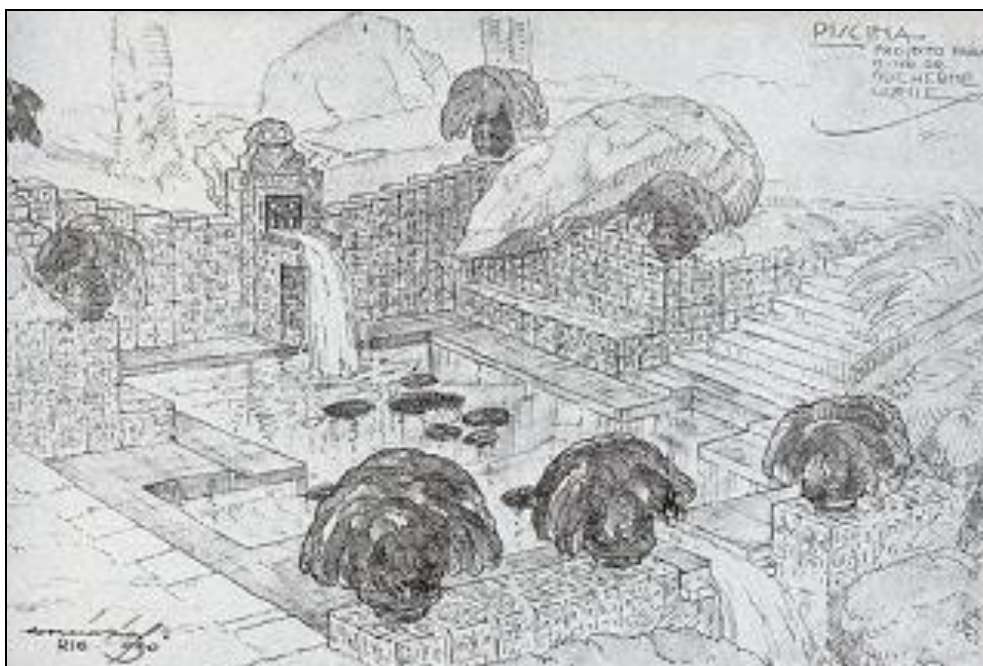
As crianças e jovens de Cachoeira do Arari crescem atualizando em suas memórias a identidade marajoara, visto que a representação está em seu cotidiano público diário, estimulando seu atrelamento à essa tradição indígena (LINHARES, 2007).

Em Belém, ainda se vê na praça Batista Campos, por exemplo, telefones públicos em forma de urnas funerárias, muito embora depredados e sem uso.



Em meados do século XX, um parque público no Rio de Janeiro também foi contemplado com uma obra em estilo marajoara, o *Parque da Cidade*. Restaurado e

transformado em parque público em 1949, está situado junto à comunidade da Rocinha. O projeto de uma piscina marajoara foi realizado por Correia Dias, o Poeta do traço⁷⁹:



De acordo com Roiter (2010) a *Piscina Marajoara* foi projetada por Correia Dias para a residência de Guilherme Guinle, proprietário do lugar ao longo de parte do século XX. Em 1939, a família vendeu a área para a prefeitura do Rio de Janeiro, que a transformou em parque público dez anos depois.

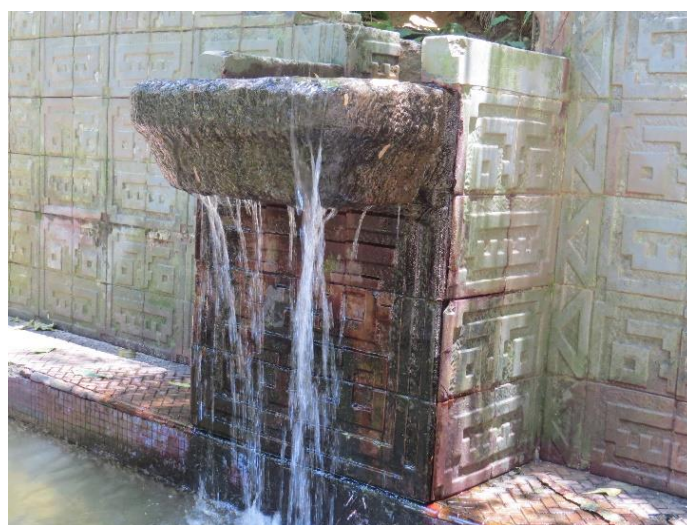
Essa obra foi redescoberta em 2013 graças à Fernanda Correia Dias, neta do artista, que solicitou à prefeitura do Rio de Janeiro que limpasse o local e que a obra fosse resgatada. Fernanda Correia Dias recolheu desenhos, pinturas e projetos do chamado *Poeta do Traço* para afirmar sua autenticidade. A obra foi encontrada pichada e degradada⁸⁰. A piscina segue abandonada e tomada pela vegetação, conforme pode ser visto na imagem a seguir:

⁷⁹ Fonte: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/>. De acordo com Valle (2008), essa piscina foi pensada para servir como espécie de tanque de vitória régias. Hoje o *Parque da Cidade* é conhecido como *Parque da Gávea*. O local está abandonado e pouco visitado, haja vista que fica na entrada de uma das maiores comunidades do Rio de Janeiro, a Rocinha, sobre a qual recai o estigma de violenta.

⁸⁰ Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-arqueologia-de-um-artista-8164778> (Arqueologia de um artista).



É possível visualizar nas imagens os desenhos ornamentais marajoaras que decoram os azulejos que resistem à má conservação da piscina nessa outra fotografia⁸¹:



Além dos monumentos nos espaços públicos, um importante item para a economia também circulou por alguns anos estampando a representação desses índios, o dinheiro, seja em forma de moedas ou cédulas nas primeiras décadas do século XX. Em 1938, o jornal *A Noite* apresentou o *novo tostão*:

⁸¹ A *Piscina Marajoara* passou por restauração com assessoria técnica da Coppe-UFRJ, mas atualmente encontra-se no estado de total abandono. Quando a obra foi encontrada, ela estava sendo usada como ponto de lavagem de carro. O parque ficou ainda mais abandonado depois do estupro e morte da remadora do Clube do Flamengo, Priscila da Silva Souza, que aconteceu em 2008, cujo corpo foi encontrado no local. Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-arqueologia-de-um-artista-8164778> (Arqueologia de um artista).

(...) o contorno ou orla das mesmas obedece a uma linha sinuosa regular acompanhando a sua circunferência. No “anverso” tem a efigie do presidente da República, senhor Getúlio Vargas e no “reverso” um ornamento estilo marajoara, a inscrição “Brasil”, o valor nominal e a era (DECLARAÇÕES..., 1938, p.1).

As moedas eram significativas da expressão de identidade nacional atribuída à representação indígena marajoara, pois o simbolismo vinha cunhado junto ao representante máximo da nação, o presidente Getúlio Vargas, e também junto à inscrição do nome do país, como demonstrou *A Noite* (1938):



Afora as referidas moedas e valores nessa publicação, outros valores ganharam os desenhos indígenas e circularam na década de 1930. De acordo com o *Correio Paulistano*, de 1939:

(...) serão postas em circulação, dentro de cinco dias, as novas moedas de \$2000 e \$5000, com as efigies de Floriano Peixoto e Machado de Assis, respectivamente, comemorativas do centenário do nascimento desses dois grandes vultos da nossa história. (...) elas circundam [com] ornamento marajoara (recorte sem sentido) (NOVAS..., 1939, p.8).

As moedas que foram noticiadas no jornal, cujo ornamento seria a dos “nobres” indígenas brasileiros, são as que seguem:





Tobias Barreto também foi homenageado em moedas com bordas marajoaras, conforme publicado no jornal *Correio Paulistano* (1939): “moedas com bordas marajoara também foram cunhadas pela data comemorativa do centenário de Tobias Barreto” (ENTRAM...,1939, p.1).



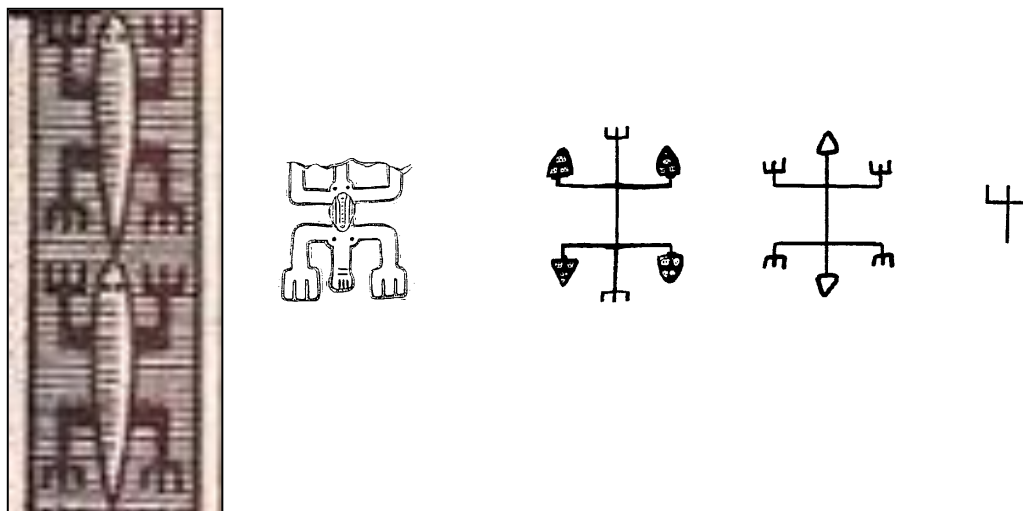
Além das moedas, cédulas também apresentaram, simbolicamente, o índio da ilha do Marajó. A cédula de 5 cruzeiros, produzida em 1961, ficou conhecida como *cédula do índio* e é repleta de detalhes da cultura indígena:



Além da imagem do homem em cima da jangada, meio de transporte típico de regiões cercadas de rios ou mares, como a amazônica, pode-se ver instrumentos de pesca, uma cerâmica e a representação de um índio. Na borda constam motivos ornamentais muitos semelhantes aos vistos em cerâmicas marajoaras. Os motivos desenhados na borda direita são representações de animais desenhados ou incisos em objetos arqueológicos.

Veja-se, a seguir, duas imagens nas quais é possível comparar os desenhos observados na cédula e os ornamentados nas cerâmicas arqueológicas. A primeira imagem, à esquerda, é da nota de 5 cruzeiros com a representação zoomorfa à direita da cédula e, na segunda imagem, os motivos das peças arqueológicas marajoaras⁸²:

⁸² Para obter mais informações sobre a iconografia marajoara, ler *Iconografia marajoara: uma abordagem estrutural*, por Denise Paul Schaan em: <http://www.naya.org.ar/articulos/marajop.htm>. Data de captura: 12/07/2014.



O desenho aplicado na cédula é a representação do lagarto ou jacaré, de acordo com análises arqueológicas. Na segunda imagem, a pesquisa arqueológica apresentou variações da mesma figura.

Moedas mais contemporâneas, ainda em circulação, também fazem homenagem aos índios Marajoara, como a de R\$ 1,00 (um real), com ornamentos dos índios em sua borda:



Os motivos indígenas foram expostos tanto no seu anverso quanto no reverso da moeda. Segundo o site eletrônico do Banco Central do Brasil, o objeto faz: “referência às raízes étnicas brasileiras representada pelo grafismo encontrado em cerâmica indígena e de origem marajoara”⁸³.

Também confeccionados pela Casa da Moeda, cartões postais e selos foram projetados enquanto suporte de uso desse simbolismo. O *Correio de São Paulo* (1935) registrou o momento de aparecimento desses cartões postais:

(...) é interessante registrar-se o aparecimento das novas cartas e bilhetes postais confeccionados nas oficinas da Casa da Moeda. (...). A originalidade dessa nova emissão está nos desenhos adaptados,

⁸³ No site do Banco Central do Brasil é possível ver outras cédulas que fazem referência à cultura indígena, não marajoara, como a nota de mil cruzeiros, que homenageia o Marechal Rondon com uma efígie e no seu reverso apresenta a representação de uma casal de índios Karajá. Conferir: [http://www.bcb.gov.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#\(1\)](http://www.bcb.gov.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#(1)). Data de captura: 14/05/2014.

todos motivos marajoaras, exclusivamente nacionais, que, assim, destoam dos clássicos desenhos. (...) São estas as novas características: (...) 2º) – “Tucano”, frutos e palmas de açaí, tanga indígena, ornato marajoara, desenho de Pastana e gravação de Oscar Borges; 3º) – Carta-bilhete de ornato simples, motivo marajoara, desenho de Agenor Costa e gravação de Francisco de Castro. (...) O diretor da Casa da Moeda visou, com isso, nacionalizar os bilhetes e cartas-postais com motivos característicos do Brasil. Mas, teria conseguido tal finalidade? A tanga e as flechas do bugre (...) serão deveras a expressão marcante de nossa vida? Com isso não se confirmará lá fora a ideia de que somos aqui um país de Botocudos? Não seria mais interessante que tal se fizesse com o café, o algodão, o mate, e outros produtos que tão bem nos colocam no conceito universal? (NOVOS..., 1935, p.1).

Ao mesmo tempo em que a notícia dos novos cartões postais frisa o quanto são interessantes os objetos com desenhos indígenas ou mesmo originais por terem os motivos ornamentais marajoara, “exclusivamente nacionais” e exemplares “característicos do Brasil”, mostra preocupação com a imagem que ficará do país por conta da vinculação dos mesmos com imagens de índios, vistos como selvagens. De acordo com a nota, seria mais interessante para a representação do país estampar produtos comercializáveis e que demonstrassem desenvolvimento econômico, como o café, algodão e o mate do que estampar símbolos vinculados à povos considerados incivilizados ou inferiores. Nesse sentido, a nota do jornal não fazia distinção entre os Marajoara, tidos como povos indígenas superiores, civilizados, e os Botocudos, tradicionalmente associados à selvageria.

A seguir um cartão postal que circulou no Brasil, a partir de 1935, com motivos indígenas marajoaras:



A referência ao índio Marajoara encontra-se nos dizeres *Brasil Correio/Cartão Postal* que foi escrito ao redor de grafismos que representam as gregas marajoaras.

No que diz respeito ao selo confeccionado pela Casa da Moeda e referido na matéria anterior que apresenta os cartões postais, pode-se conferir a descrição feita pelo diretor da Fazenda Nacional, em 1939, como apresentado no *Correio Paulistano* (1939):

(...) o diretor geral da Fazenda Nacional baixou portaria, resolvendo aprovar o modelo do novo selo de Educação e Saúde, destinado à timbragem de recibos, o qual será aplicado a partir de janeiro do ano vindouro, em substituição ao atual. O referido selo tem o formato retangular (...) com motivo principal, o desenho de uma cruz em estilização marajoara, devendo ser impresso em cor vermelha. O centro da cruz é ocupado por um livro aberto, tendo inscritas as palavras “Tesouro” e “Nacional” (...) A parte superior da cruz é cortada por uma faixa em arco de círculo côncavo, contendo a palavra “Brasil” (...) (NOVA...,1939, p.26).

Na imagem ao lado, pode-se ver o selo produzido em 1939. A representação aponta para a ideia de “tesouro nacional”, que se refere tanto à moeda do país, à educação, quanto ao elementos que, no passado, demarcam a grandiosidade nacional, como a representação do simbolismo marajoara. Como não há indicativo claro na nota do jornal, deduz-se que o símbolo da cruz pode ser uma referência ao cristianismo ou mesmo à cultura marajoara, já que este símbolo também poder visto no grafismo da cerâmica arqueológica desse povo.



Em 1981, o simbolismo marajoara circulou em selo postal que exibia a imagem de uma tanga marajoara, fotografada no acervo arqueológico do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, com demonstra a imagem à esquerda.

Esse simbolismo também ganhou muito destaque no comércio popular a partir da década de 1970, quando artesãos do bairro do Paracuri, distrito de Icoaraci, em Belém, passaram a produzir artesanato de cerâmica reproduzindo objetos arqueológicos, em sua grande maioria, marajoara. Até fins do século XIX e início do século XX, os artesãos de Icoaraci produziam basicamente cerâmica utilitária. Quando alguns artesãos tiveram conhecimento dos objetos arqueológicos, do valor simbólico que possuíam, resolveram copiá-los.



Na imagem acima é possível observar reproduções de objetos arqueológicos marajoara e de outras etnias indígenas. Grande parte das pesquisas sobre o artesanato de Icoaraci atribui à “mestre” Cardoso (*in memorian*) o pioneirismo da produção de objetos copiados de cerâmicas arqueológicas, tendo em vista seu contato com pesquisadores do Museu Paraense Emílio Goeldi. Entretanto, durante visitas ao local é comum escutar relatos sobre o pioneirismo de “mestre” Cabeludo, outro produtor de peças nesse gênero. O certo é que mestre Cardoso ficou conhecido pela produção de cópias fiéis dos objetos, as conhecidas réplicas, enquanto Cabeludo ficou conhecido como produtor de peças mais artísticas.

O bairro do Paracuri é conhecido mundialmente pela produção de objetos que fazem alusão à cerâmica marajoara (FURUYA, 2003). Segundo Frade (2002), além de Icoaraci, existem outras cidades com pontos de produção de objetos com a marca marajoara: Corumbá (Goiás), Tracunhaém (Pernambuco) e Itaboraí (Rio de Janeiro). Em algumas cidades da ilha do Marajó também se produz o artesanato marajoara (LINHARES, 2007)⁸⁴. Na imagem que segue é possível ver uma placa que apresenta o bairro onde se produz o artesanato em Icoaraci:

⁸⁴ Para conhecer mais sobre a produção de Icoaraci ver: COIROLO (2005), DALGLISH (1996), FRADE (2002, 2003), FURUYA (2003), LINHARES (2007, 2010), SANTOS (2011) e XAVIER (2006).



A placa mostra o movimento de duas mãos que simulam a produção de um vaso de cerâmica. A palavra *artesanato* escrita em três línguas serve de indicativo de que o público alvo dessa produção não se restringe ao brasileiro. Para um estudioso da arqueologia amazônica seria fácil distinguir as reproduções dos objetos marajoara das de outros grupos, mas para um visitante ou turista leigo no assunto, geralmente todos estes objetos são apresentados como sendo marajoara⁸⁵, como exemplo do artesanato de Icoaraci com suas variadas ressignificações, a saber:

⁸⁵ Para entender a ressignificações atribuídas a esse artesanato, tanto pelos vendedores como pelos compradores, conferir Linhares (2007).



As duas imagens apresentadas mostram objetos com o estilo marajoara vendidos em distintas lojas no bairro do Paracuri. Na primeira, nota-se grande variedade de peças em barro com cores diversas, tais como vasos, urnas e cofres no formato de

porcos estampando emblema de clubes de futebol e cores nunca usadas pelos Marajoara em sua cultura material.

A segunda imagem apresenta o emblema de um time de futebol paraense, o Paysandu Sport Club, modelado em um prato de argila com muitos ornamentos marajoaras ao seu redor. Mesmo que alguns objetos apresentem semelhança com os objetos arqueológicos e outros quase nenhuma, é o fato de apresentar um ornamento ou desenho indígena que atesta seu pertencimento ao estilo marajoara. Aos objetos que mesclam grafismos da cerâmica arqueológica marajoara com símbolos contemporâneos deu-se o nome de *estilo Paracuri*.

Imagens das peças produzidas em Icoaraci circularam por longo período estampadas na lateral de muitos ônibus urbanos em Belém do Pará, como demonstra a imagem abaixo:



Com a representação da cerâmica de Icoaraci, cuja marca é a marajoara, que estampava a cerâmica em ônibus que circularam na capital do Pará, finalizo a presente tese, apresentando, de forma simbólica, que tal qual estampado nos transportes públicos que circularam na capital paraense, esse simbolismo passou a circular pelo Brasil desde os primeiros estudos arqueológicos produzidos no século XIX no Museu Nacional, alastrando-se pelos muitos lugares aqui apresentados, de formas variadas, fazendo com que o índio Marajoara se tornasse alegoricamente a representação do grego, por exemplo, porque considerado civilizado, porém nu, pois indígena. Dessa forma, o Marajoara se tornou um grego, agora nu, representando o Brasil a partir das consideradas belas cerâmicas arqueológicas.

Considerações finais

No imaginário local paraense consta que foi a partir dos artesãos de Icoaraci que o simbolismo da cerâmica marajoara se espalhou pelo Brasil e pelo mundo. O que pretendi deixar claro nessa pesquisa foi que, ao contrário disso, a valorização do simbolismo marajoara é um processo anterior, que nasce em fins do século XIX, quando os objetos arqueológicos começaram a surgir diante dos olhos dos pesquisadores. Levados para os museus, foram alvo de intensas pesquisas e discussões. Muitos especularam sobre sua suposta origem estrangeira, enquanto outros defenderam suas raízes locais. Tanto uns quanto outros atribuíram à cerâmica marajoara adjetivos que a colocaram no mais alto grau da produção artística. Por outro lado, os índios que as produziram foram comparados aos artistas das civilizações mais admiradas do mundo, o que levou Ferreira (2002) a definir o índio Marajoara como “um grego, agora nu”.

Em outras cidades do Brasil vende-se artesanato com a marca marajoara (FRADE, 2002). Observei a venda de objetos produzidos em Icoaraci em lojas de artesanato no Rio de Janeiro, São Luís e Curitiba, indicativo da proporção alcançada pelo comércio de bens culturais com a marca marajoara. A dimensão exata desse comércio implica na necessidade de outros estudos voltados para o mapeamento dessa disseminação Brasil a fora, seja antropologicamente ou a partir de fontes históricas.

O uso de culturas arqueológicas e pré-coloniais ao longo dos séculos XIX e XX como representação de identidade local não foi exclusividade do Brasil, pelo menos na América Latina. Para Moragas (2013), em países latino-americanos colonizados por espanhóis:

a influência da construção histórica do pré-hispânico que se deu ao longo dos séculos XIX e XX permanece hoje em dia em seus aspectos mais essenciais. O binômio construção nacional e uso seletivo de alguns ícones e elementos pré-hispânicos, previamente selecionados, tem se mantido ao longo do tempo. Desde sempre se incorpora o exotismo, que se supõe a representação de culturas do passado de tradição não ocidental (MORAGAS, p. 26, 2013, tradução minha).

Da mesma forma que se fez no Brasil com a representação dos índios Marajoara, fez-se em outros países da América Latina com símbolos de culturas arqueológicas, que permaneceram vivos no imaginário e patrimônio cultural. Incorporou-se o exotismo às representações, pois tudo que não fosse produzido pelos não ocidentais, era visto como diferente. Em vista disso, esses povos ficaram relegados à um lugar de excentricidade, atrelados a um representação simbólica. O indígena tinha

que “ficar no seu devido lugar”, restrito ao espaço do excêntrico aliado à desinformação. Enquanto uns foram escolhidos para representar a nação, para outros faltou espaço, pois não tiveram a mesma visibilidade.

Segundo Garcia Canclíni (1983), geralmente:

[a] unificação sob as cores e símbolos nacionais, que num certo sentido é positiva (...) se torna distorcida e despolitizada quando omitem as diferenças e contradições que de fato existem. A museografia ou o espetáculo que ocultam as necessidades e a história, os conflitos que geraram um objeto ou uma dança promovem juntamente com o resgate a desinformação, junto com a memória e o esquecimento. A identificação que exaltam é negada quando dissolvem a sua explicação na sua exibição (GARCIA CANCLÍNI, 1983, p.87).

Garcia Canclíni (1983) traduz o resultado da espetacularização de bens culturais. Exaltam-se certos objetos da cultura material de um povo com o fim de delimitar uma história da nação. Entretanto, omitem-se as contradições que permitiram com que aqueles patrimônios fossem exaltados ou chegassem ao almejado patamar dito civilizado. Ou seja, quem assiste a teatralização de certos patrimônios culturais geralmente não sabe da trajetória percorrida por aqueles bens para que chegassem a ser espetacularizados. Muitas vezes, a história do “espetáculo” pode esconder dor, extermínio e morte, física ou simbólica.

Para o mesmo autor:

[s]e pensarmos que para entender a nós próprios é útil conhecer o que nos é estranho, perceber que outros seres humanos podem viver (...) com costumes e modos de pensar diferentes, devemos concluir que essa estratégia de esconder o diferente é uma maneira de confirmar cegamente o que somos e o que temos. (...) o miserável exibido como pitoresco (...) serve para que possamos nos manter instalados em privilégios e preconceitos sem que alguma coisa nos desafie (GARCIA CANCLÍNI, 1983, p.888).

Selecionar certos bens materiais culturais com o objetivo de construir uma identidade, diante de uma pluralidade cultural num único território, deixa subtendida a dificuldade de lidar com o que se considera diferente ou com aquilo que aos olhos parece estranho, trazendo para próximo de si apenas o que é considerado familiar.

O lugar reservado à representação marajoara foi o da ornamentação. O público, em geral, pouco sabe da história desses índios, quem foram e o significado de sua

cultura material⁸⁶. Entretanto, além do uso desse simbolismo e de sua espetacularização, por causa de toda a construção em torno desses bens, essas peças tornaram-se obras valiosas no mercado.

Mesmo diante de lei que proíbe a comercialização de bens arqueológicos da União⁸⁷, existe venda desse tipo de objeto, inclusive de bens produzidos pelos Marajoara, bastante apreciados no que se convencionou chamar de *mercado negro*. É possível encontrar peças marajoara à venda na internet⁸⁸, por exemplo, com valor de venda exposto, como os que pertenceram à coleção do suíço Barbier-Mueller, a seguir:

The image displays two screenshots of the Sotheby's website. The top screenshot shows a search result for a 'TANGA, CACHE-SEXE FÉMININ' (Female Cache-sexé Tanga) from the Barbier-Mueller Art Pre-Columbian Collection. The artifact is a conical object with intricate geometric patterns. The listing includes the text: 'TANGA, CACHE-SEXE FÉMININ', 'PEINTILE DE MARAJO, BRÉSILPHASE MARAJOARA, 400-1350 AP. J.-C.', 'TANGA, CACHE-SEXE FÉMININ', 'Estimate 4.000 – 5.000 EUR', and 'LOT SOLD 4.500 EUR'. The bottom screenshot shows a search result for an 'URNE GLOBULAIRE À DÉCOR ANTHROPO-ZOOMORPHE' (Anthropomorphic Globular Urn) from the same collection. The artifact is a rounded, globular urn with a face-like design. The listing includes the text: 'URNE GLOBULAIRE À DÉCOR ANTHROPO-ZOOMORPHE', 'POLYCHROME, ILE DE MARAJO, BRÉSILPHASE MARAJOARA, 400-1350 AP. J.-C.', 'URNE GLOBULAIRE À DÉCOR ANTHROPO-ZOOMORPHE', 'Estimate 15.000 – 18.000 EUR', and 'LOT SOLD 3.500 EUR'. Both screenshots show the Sotheby's logo and navigation menu at the top.

⁸⁶ Em minha dissertação de mestrado discuti que muitas vezes o turista vai atrás de objetos com a marca marajoara para comprar e não está muito preocupado com a informação sobre a peça. Na realidade, a “verdade” sobre o significado de alguns objetos faz com que algumas pessoas nem compreendem, como o caso de um turista que deixou de comprar cópia de uma urna funerária alegando que não colocaria em sua sala de estar um objeto fúnebre. Dessa forma, clientes e vendedores reatualizam as informações sobre esses povos através da cultura material comercializada em vista do consumo e da venda, respectivamente. Para saber mais, ler: LINHARES (2007).

⁸⁷ Segundo o artigo 3º da lei 3.924, de 26 de julho (1961): “são proibidos (...), o aproveitamento econômico, a destruição ou mutilação, para qualquer fim, das jazidas arqueológicas ou pré-históricas conhecidas como sambaquis, casqueiros, concheiros, berbigueiras ou sernambis, e bem assim dos sítios, inscrições e objetos enumerados nas alíneas b, c e d [onde se inclui a cerâmica encontrada em sítios arqueológicos] do artigo anterior, antes de serem devidamente pesquisados, respeitadas as concessões anteriores e não caducas”. Para mais detalhes, ver: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L3924.htm Acessado em 16/06/2014.

⁸⁸ Os objetos podem ser encontrados em: <http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=marajoara>. Acessado em 04/12/2014.

A tanga marajoara, à venda no referido site, por exemplo, foi estimada entre 4 a 5 mil euros; a urna, descrita como antropo-zoomorfa de tradição policromada, estava à venda pelo valor estimado de 15 a 18 mil euros. Nota-se que os objetos, de fato, tornaram-se valiosos no comércio ilegal.

Esses objetos que foram expostos à venda na internet faziam parte da coleção composta pelo suíço Jean-Paul Barbier-Mueller. A maioria das peças de sua antiga coleção, formada a partir de leilões de arte, já foi revendida (TROUFFLARD, 2010).

Essa coleção foi exposta por um período num museu em Barcelona, situado no palau Nadal, no bairro Gótico, que se destinava exclusivamente à objetos pré-colombianos (TROUFFLARD, 2010). Entretanto, esse museu foi fechado e não se sabe ao certo os motivos do encerramento das atividades. O que se sabe com certeza é que parte dessa coleção encontra-se à venda na internet, conforme confirmam as imagens anteriores. Vale ressaltar que o comércio de bens arqueológicos é muito lucrativo fora do país⁸⁹.

É justamente por ser lucrativo e por terem sido integrados no rol de objetos de arte que eles ultrapassaram as barreiras do território nacional. Segundo Troufflard, o colecionador Jean-Paul Barbier-Mueller era um apaixonado por essas peças. Em entrevista, o colecionador afirmou que:

[a]s divindades astecas associadas, na nossa memória, a templos cem vezes mais fotografados, às cerâmicas peruanas tantas vezes mostradas, são essas paisagens que nos confortam. Esta é a razão pela qual as excludo do meu discurso, apontando antes para o que é surpreendente, incomum, desconcertante, (a meu ver) maravilhoso: a cerâmica amazônica! (TROUFFLARD, 2010).

De modo semelhante aos outros discursos construídos desde o oitocentos, o suíço apaixonou-se pelos objetos e decidiu colecioná-los, mesmo sabendo da existência de peças que tinham mais fama que as produzidas pelos índios Marajoara. De acordo com a Interpol, organização internacional de polícia criminal, os objetos arqueológicos são considerados os mais cobiçados no mercado de antiguidade. No Brasil, eles só ficam atrás dos objetos de arte sacra. O gosto por essas peças transformam as peças em “semióforos da riqueza”, ou seja, em bens de interesse privado (BEZERRA & NAJJAR, 2009).

⁸⁹ Para mais detalhes sobre esse comércio, ver BRODIE, 2011.

Nesse caso, diferentemente do que ocorreu com o processo de espetacularização do simbolismo no Brasil, a posse não requer mais a procura de um símbolo de pertencimento de identidade, mas apenas de mercado. Ou seja, o objeto é espoliado (BEZERRA & NAJJAR, 2009).

Existe toda uma problemática que envolve esse comércio e que é preciso ser discutida e avaliada de forma apurada. Segundo Bezerra & Najjar (2009) é preciso haver diálogo entre as comunidades locais e os órgãos competentes com a fiscalização e projetos de educação patrimonial, haja vista que muitas vezes as comunidades do Marajó estão envolvidas nessa venda ilegal.

Para Bezerra & Najjar (2009), é importante mapear os colecionadores e os “subsistence diggers”, termo que diz respeito à população em estado de vulnerabilidade que pratica o furto e o saque para garantir sua sobrevivência, pois muitos que praticam a retirada de objeto arqueológico para venda, enquanto moradores da ilha, fazem parte de uma população economicamente desfavorecida e por isso pensam em se beneficiar do comércio ilegal.

O mercado desses bens arqueológicos é mais uma prova do valor que esses objetos passaram a ter mediante toda a construção de valor simbólico que os envolveu. A representação desses índios ultrapassou as barreiras nacionais. As peças passaram a ser expostas em museus de arte e etnográficos e vendidas em leilões virtuais e reais por preços exorbitantes. Enquanto isso, os museus de ciência arqueológica brasileiros perderam e continuam perdendo um pouco mais de sua memória e de sua história pela falta de seu patrimônio, que estão obviamente atrelados à história indígena.

Civilizado, nobilitado, o índio Marajoara foi utilizado pelo Estado brasileiro como símbolo maior da identidade que se pretendia para o país. Retirado simbolicamente de sua geografia, ele passou a representar não apenas a Amazônia, mas o Brasil inteiro. O Marajoara que sai da Amazônia desde a segunda metade do século XIX não é o mesmo que volta para sua região de origem na década de 1970, aportando no distrito de Icoaraci. Quando se instala no bairro do Paracuri e passa a se auto reproduzir enquanto imagem, ele não mais nos pertence. É um cidadão brasileiro, em diálogo com o mundo.

Todo esse processo foi naturalizado ao ponto de, nos dias de hoje, não haver mais memória clara das múltiplas operações que elevaram os índios da ilha do Marajó ao patamar maior de representantes de nossa identidade cultural. Foi isso que objetivei

apresentar ao longo dessa tese: o longo processo de invenção de uma identidade cultural que chegou ao ponto em que, ser brasileiro era, de alguma forma, ser Marajoara.

Se a partir de minha pesquisa de mestrado fui ampliando minha leitura desse processo em que a cerâmica do Marajó foi transformada de caco em espetáculo, concluo minha tese de doutorado lamentando o processo reverso que conduz a memória dos Marajoara da condição de espetáculo a caco, tanto no que diz respeito à condição de objetos com valor de mercado em que foram inseridos, quanto no pouco valor dado ao patrimônio da federação pelo poder público.

Bastante sintomático disso é a condição atual do Museu do Marajó⁹⁰, minha porta de entrada nessa temática e que atualmente está em péssima situação de conservação de seu patrimônio, com risco de roubo e transformação em cacos dessa importante expressão da cultura indígena brasileira. Se manter os indícios da experiência histórica Marajoara vivos como espetáculo não é satisfatório, transformá-los em cacos nos afastará ainda mais deles.

⁹⁰ No artigo *O Museu do Marajó pede socorro!* denunciei as péssimas condições desse museu (LINHARES, 2010). Conferir http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23434.

Referências

Fontes manuscritas citadas

BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. Manuscrito com introdução de Manoel Campello. Belém, 1905.

Carta de Wildi para Dilermando, 15/01/1958. Acervo Pessoal Maria Beatriz Wildi Mendes.

Carta de Napoleão Figueiredo à Wildi, 1964. Acervo Pessoal Maria Beatriz Wildi Mendes

Diário de Campo de Tom Wildi. Acervo Pessoal Maria Beatriz Wildi Mendes.

Fontes:

Jornais:

A **CASA** de Portugal homenageará os srs. Antônio Ferro e Lourival Fontes. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 03.12.1941. p.12.

A **OBRA** patriótica da Casa do Estudante: uma ide'a generosa que se vae transformando numa esplendida realidade. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 10.05.1933. p.3.

A **SEMANA** da pátria: o Clube Ginástico Português realizará um baile de gala, comemorando o 7 de setembro. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 06.09.1940. p.8.

A **VISITA** do general Justo ao Brasil. *A Noite*. Rio de Janeiro. 10.09.1933. p. 1.

AINDA o estilo marajoara. *Careta*. Rio de Janeiro. 06.06.1936. p.20.

ARTE INDAYÁ. IN **ANDRADE**, Mário. *Diário Nacional*. São Paulo. 21.01.1928, p.2.

ARTE marajoara em exposição em Paris. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro. dez., 1937, p.60.

ARS brasílica. *Correio Paulistano*. São Paulo. 05.01.1937. p.9.

AS GRANDES festas do centenário Farroupinha. *A Federação*. Porto Alegre. 28.09.1935. p.3.

BRILHANTISMO o Baile de Gala no Teatro Municipal: as fantasias premiadas no grande concurso. *A Noite*. São Paulo. 18.02.1942. p. 7.

CARNAVAL: a festa do povo que empolga a cidade – quem fala de nós tem paixão. Enredo: O paiz das pedras verdes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro. 11.02.1934. p.4.

CARNAVAL a festa do povo que empolga a cidade. Deslumbrante, Majestoso e patriótico préstito de verdadeira arte brasileira” Com o qual prestamos sincera

homenagem! Ao culto povo carioca! Aos ilustres touristes! *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 13.02.1934. p.7.

CARNAVAL de rua iniciou ontem com corda toda. *A Província do Pará*, Belém. 20.01.1975. p.5.

CARNAVAL não tem o confete e a serpentina. *A Província do Pará*. Belém. 25.02.1974. p.7.

CASA em Botafogo. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro. 04.03.1950. p.11.

CASA Marajoara de Theodoro Braga. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro. jun.1937. p.29.

CERAMICA PRE HISTORICA de Marajó: o desvirtuamento da arte dos primitivos habitantes de Pacoval IN **PASTANA**, Manoel. *Careta*. Rio de Janeiro. 31.07.1937. p.51.

CIVILIZAÇÃO. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 27.12.1939. p. 6.

CLUB tenentes do diabo. O **CLUB TENENTES DO DIABO**, vem patentear a seu esforço no sentido de melhor agradar AO POVO desta incomparável cidade – a capital de Momo – apresentando um pretexto que deslumbrará a quem o vir e surpreenderá seus próprios adversários! *Diário carioca*. Rio de Janeiro. 11.12.1934. p. 6.

COMO falaram na Bahia, o Presidente Getúlio Vargas e o Governador Juracy Magalhães – As significativas orações trocadas na solenidade de inauguração do Instituto de Cacau. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 21.11.1936. p.1.

CONFERENCIAS. *Diário Carioca*. São Paulo. 21.05.1936. p.12.

CONSTRUTORA e imobiliária Marajoara. *A Noite*. Rio de Janeiro. 17.03. 1952. p.10.

CONTRIBUIÇÕES artísticas aos Centenários de Portugal: oferecimentos dos primeiros discos gravados por allumnas do Instituto de Educação. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 16.06.1940. p. 13.

DANÇAS ao ar livre, mas sem o contato das multidões: O “Recanto das Maravilhas” no High-Life, é luxuoso, confortável e discreto. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 15.02.1939. p.6.

DECLARAÇÕES do presidente da República. *A Noite*. Rio de Janeiro. 10.11.1938. p.1.

DE LETRA. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 28.09.1975. p.11.

DESAPARECE uma das figuras de grande destaque dos nosso meios artístico. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 20.11.1935. p.1.

DESAPARECEU um grande artista. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 20.11.1935. p. 5.

DESENHOS em estilo marajoara: aprovados os projetos de calçadas em estilo marajoara. *A Noite*. Rio de Janeiro. 24.05.1944. p. 3.

DESPACHOS - Offícios - exposição anthropologica. *O Liberal do Pará*. Belém. 03.03.1882. Não paginado.

EDGAR P. Vianna. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 03.09.1932. p. 4.

EDIFÍCIO Marajoara. *A Noite*. Rio de Janeiro. 07.06.1944. p.6.

ELEGÂNCIA. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 12.04.1956. p. 3.

EMBAIXADA Paraense. *A Federação*. Porto Alegre. 26.09.1935. p. 2.

ENSINO e educação. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 29.04.1936. p.9.

ENTRAM hoje em circulação as moedas commemorativas do primeiro centenario do nascimento de Tobias Barreto. *Correio Paulistano*. São Paulo. 14.10.1939.p.1.

ENTRE a pintura moderna o primitivismo marajoara. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 07.04.1935. p.14.

ENREDO. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 11.07.1975. p. 4.

ESCOLA HADLERIANA IN ANDRADE, Mário. *Diário Nacional*. São Paulo. 22.01.1932, p.1.

ESTYLISAÇÃO NACIONAL de arte decorativa aplicada IN **BRAGA**, Theodoro. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro. 25.12 1921. n. 16. Ano IX.

EUROPA. PORTUGAL. A exposição de produtos cerâmicos. *Diário de Belém*. Belém. 1882. Não paginado.

EXCURSIONISMO. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 23.05.1947. p.15.

ÊXITO de pintores. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 28.06.1942. p. 7.

EXPEDIENTE do governo – portarias. *O Liberal do Pará*. Belém. 21.07.1882. Não paginado.

EXPOSIÇÃO Anthropologica. *O Liberal do Pará*. Belém. 09.02.1882. Não paginado.

EXPOSIÇÃO Anthropologica. *Diário de Belém*. Belém. 09.02.1882. Não paginado.

EXPOSIÇÃO de Manoel Pastana. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 02.09.1933. p.3.

EXPOSIÇÃO José Tanaka. *Correio Paulistano*. São Paulo. 13.06.1935. p.2.

- EXPOSIÇÃO** do Centenário. *A Federação*. Porto Alegre. 05.08.1935. p.5.
- EXPOSIÇÃO** Maria Margarida. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 22.10. 1938. p.12.
- EXPOSIÇÃO** de Paris. *Fon Fon*. Rio de Janeiro. 25.12.1937. p. 67.
- EXPOSIÇÃO** de arte marajoara. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro 01.06.1939. p.11.
- EXPOSIÇÃO** de Camilla no Palace Hotel. *Fon Fon*. Rio de Janeiro. 29.07.1939. Não paginado.
- FACHADA** do grande edifício do Instituto: o Instituto de Cacau da Bahia. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 22.11.1936. p.5.
- FAQUEIRO** de estilo marajoara Prata Vix 90. *Careta*. Rio de Janeiro. 18.01.1936. p.41.
- FAQUEIROS**, baixelas e serviço de chá marajoara. *Correio Paulistano*. São Paulo. 24.12.1935. p. 7.
- FEIRA** industrial. *Correio Paulistano*. São Paulo. 07.09.1937. p.9.
- GRANDE** sorteio do “Correio Paulista” para seus assignantes e leitores “municípios de S. Paulo”. *Correio Paulistano*. São Paulo. 31.05.1936. p.21.
- GRANDEZA** e decadência. *Careta*. Rio de Janeiro. 26.07.1947. p. 36.
- HALL** de exposição do Instituto Cacau decorado em estilo marajoara. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 27.11, 1936, p. 1.
- HOMENAGEADO** o prefeito Mendes de Moraes pela Confederação Brasileira de Desportos. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro. 26.07.1950. p. 3.
- INAUGURAÇÃO** da manufatura de tapetes St. Helena. (Inaugurada uma filial de manufatura de tapetes Sta. Helena Ltda. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 30.07.1939. p.5.
- INAUGURAÇÃO** dos cursos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil. *A Noite*. Rio de Janeiro. 21.04.1945. p.3.
- INDÚSTRIA AMADOR & Cia Ltda**. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro. s/d. 1940.
- ITACURUSSÁ** ligada à estrada Rio S. Paulo. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 27.12.1944. p.5.
- JOSÉ** Tanaka. *Correio de São Paulo*. São Paulo. 11.06.1935. p.2.
- LEILÕES** públicos no Distrito Federal. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 08.10.1946. p.12.

MANUFATURAS de Tapetes Sta. Helena. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 08.08.1939. p. 4.

MARAJOARA Club. *Careta*. Rio de Janeiro. 13.07.1935. p.25.

MARAJOARA: em pau marfim brilhante. 11 válvulas, 5 faixas de onda e toca discos automático com 3 velocidades. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 15.12.1957. p.3.

MEIOS artísticos. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 20.11.1935. Não Paginado.

MEU Brasil: a interessante decoração desse pequeno teatrinho. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 16.08.1934. p.8.

MORREU Corrêa Dias. *Correio de São Paulo*. São Paulo 20.11.1935. p.1.

MOTIVOS brasileiros na arquitetura europeia. *A Noite*. Rio de Janeiro. 04.12.1937. p.8.

MÓVEIS brasileiros. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 06.08.1933. p. 20

NÃO É SÓ TOMBAR e deixar abandonado senão vai acabar caindo aos pedaços. *A Tarde*. Salvador. 24.06.2001. p. 2.

[nota avulsa] *Correio Paulistano*. São Paulo. 24.12.1935. p.5.

[nota avulsa] *Careta*. Rio de Janeiro. 30.05.1936. p.9.

[nota avulsa] *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 11.11.1937. p.7.

[nota avulsa] *Fon Fon*. Rio de Janeiro. 17.01.1942. p. 12.

[nota avulsa] *Folha Carioca*. Rio de Janeiro. 05.10.1944. Não paginado.

[nota avulsa] *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 02.12.1945. p.6.

[nota avulsa] *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 01.12.1946. p. 8.

[nota avulsa] *A Noite*. Rio de Janeiro. 02.01.1947. p. 3.

[nota avulsa] *A Província do Pará*. Belém. 06.10. 196(?). Não paginado.

NOTAS de arte: exposição Antonio Paim. *Correio Paulistano*. São Paulo. 06.12.1938. p.8.

NOTICIARIO. *O Liberal do Pará*. Belém. 22.01.1882. p.1.

NOTÍCIAS do interior do Estado: Rio Pardo – Santa Teresinha, Grupo de Bolão, Bodas de prata, danças de caridades, carnaval, outras notas. *A Federação*. Porto Alegre. 22.02.1937. p.7.

NONO prêmio: um vaqueiro de prata Vix 90. *Correio Paulista*. São Paulo. 31.05.1936. p. 17.

NOVA emissão de sellos de Educação e Saúde. *Correio Paulistano*. São Paulo. 17.12.1939. p.26.

NOVAS moedas de 2\$000 e \$5000 serão postas em circulação: emissão comemorativa dos centenários de Floriano Peixoto e Machado de Assis. *Correio Paulistano*. São Paulo. 10.11.1939. p.8.

NOVOS artistas para Meu Brasil. *Diário carioca*. Rio de Janeiro. 05.08.1934. p.10.

NOVOS symbolos nacionaes: o tucano, o Gavião-rei e a flor de Maracuja' uma das novas "preciosidades" nacionaes. *Correio de São Paulo*. São Paulo. 02.01.1935. p.1.

O BRASIL na exposição mundial de Nova York, de 1938. *Correio Paulistano*. São Paulo. 09.12.1937. p.5.

O C.R Flamengo ganhou o bronze oferecido por JK. *A Noite*. Rio de Janeiro. 01.07.1957. p.8.

O CARNAVAL que passou: visitas á nossa redacção – os bailes nas agremiações recreativas e carnavalescas – o desfile dos ranchos na segunda-feira "gorda" - o prestito dos grandes cinco clubs, applaudidos freneticamente, pelos foliões cariocas – Afinal o bebé terá conseguido mamar, apesar de pedir insistentemente?" *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 11.12.1937. p.10.

O NOVO tostão. *A Noite*. Rio de Janeiro. 10.11.1938. p.1.

O SEGUNDO aniversario da installação do Instituto Brasileiro de Geographia e Estatística. *Diário carioca*. Rio de Janeiro. 29.05.1938. p.3.

O SR. BENEDITO MUSSOLINI visitou os nossos pavilhões na feira de Bari. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 22.09.1934. p.8.

OS GRANDES préstitos carnavalescos Carro "Sinfonia Marajoara". *A Noite*. Rio de Janeiro. 10.02.1937. Não paginado.

OS MONTES ARTIFICIAES da ilha do Marajó IN **DERBY**, Orville. *O Liberal do Pará*. Belém. n. 44, 22.02.1878.

OS PAINEIS de Clotilde Cavalcante. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 11.06.1939. Não paginado.

OS PREPARATIVOS para a recepção do general Justo. *A Federação*. Porto Alegre. 23.09.1933. p.1.

O PAVILHÃO do Brasil na Exposição de Belém: o interesse despertado, nesse importante certame, pelo "Stand" do Departamento Nacional do Café. *Correio Paulistano*. São Paulo. 06.08.1940. p. 1.

OFFÍCIOS. *O Liberal do Pará.* Belém. 11.11.1881. Não paginada.

ONDE SÃO USADOS os talheres Vix 90. *O Careta.* Rio de Janeiro. s/d. 1936.

ORNAMENTAÇÃO da avenida para os festejos carnavalescos: um projeto entregue ontem ao prefeito. *Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro. 01.02.1939. p. 4.

PELA reabilitação dos desportos no Brasil. *A Noite.* Rio de Janeiro. 21.04.1945. p.3.

PELOS Clubes: O Clube Ginástico Português realizará um baile de gala comemorando o 7 de setembro. *A Noite.* Rio de Janeiro. 06.09.1940, p.7.

POR uma arte brasileira. *O Estado de São Paulo.* São Paulo. 28.06.1927. pp.1-2.

PORTELA tem esperanças no “Homem do Pacoval”. *Diário de Notícias.* Rio de Janeiro. 17.01.1976. p. 10.

PRÉDIOS em exposição. *Correio Paulistano.* São Paulo. 31.06.1936. p. 8.

PRÊMIO do Grande Sorteio do Correio Paulistano para seus assignantes e leitores Municipios de S.Paulo. *Correio Paulista.* São Paulo. 14.11.1940.p.11.

PRÊMIOS magníficos para o mundial de basquetebol. *Diário de Notícias.* Rio de Janeiro. 16.10.1954. p. 8.

PROJECTO DE SOALHO de Theodoro Braga. *Ilustração Brasileira.* Rio de Janeiro. 1929. Não paginado.

PROMETE ser brilhante a exposição. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro. 24.02.1935. p. 10.

REMEMORANDO uma jornada de civismo. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro. 05.10.1933. p.22.

REVISTA DA EUROPA: correspondencia para “O Liberal do Pará”. *O Liberal do Pará.* Belém. 14.04.1887. pp.2-3.

SEGUNDA semana ruralista. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro. 04.09.1934. p.8.

SUGESTÃO para o Natal de 1946. *A Noite.* Rio de Janeiro. 05.12.1946. p.4.

SALVE a Tv Marajoara. *A Província do Pará.* Belém. 30.09.1961. p.7.

SAUDADE à beira mar. *Diário da Noite.* Rio de Janeiro. 23.03.1960. p.13.

TENENTES do diabo. *Jornal das Moças.* Rio de Janeiro. 15.12.1934. p.23.

TIROLES. ÍNDIA MARAJOARA. *Fon Fon.* Rio de Janeiro. 30.01.1953. p.24.

TOALHA para chá marajoara. *Fon Fon*. Rio de Janeiro. 23.09.1944. p. 16.

UM GRANDE pintor Amazonense. *A União*. Rio de Janeiro. 07.08.1949. p.7.

UMA SEMANA ruralista. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro. 05.07.1934. p.6.

UMA TARDE entre artistas. *Correio Paulistano*. São Paulo. 18.10.1938. Não paginado.

VAI SER INAUGURADA a Rádio Marajoara. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro 02.02.1954. p.3.

VEM ahi carnaval: sera' no dia 16 do corrente o grande baile carnavalesco do club central de Nictheroy. *Diário carioca*. Rio de Janeiro. 15.02.1939. p.4.

VENDA especial de aniversário na Camisaria Progresso (cobertor marajoara). *A Noite*. Rio de Janeiro. 03.07.1950. p.4.

VENDEM-SE em Ipanema. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 26.03.1950. p.8.

V FEIRA do levante em Bari. *A Noite*. Rio de Janeiro. 07.09.1934. p.1.

Fontes (livros, artigos...):

ADALBERTO, Príncipe da Prússia. *Brasil Amazônia Xingu*. Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 8ª edição, São Paulo, Ática, 1984 [1874].

_____. *O Guarani*. 25ª edição, São Paulo, Ática, 2000 [1857].

_____. *Iracema*. 31ª edição, Ática, 2000 [1862].

ÁVILA, José Bastos de. *No Pacoval do Carimbé*. Rio de Janeiro, Calvino, 1933.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no Rio Amazonas*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, Coleção Reconquista do Brasil, 1979.

BRAGA, Theodoro. “Arte brasílica através da cerâmica da ilha do Marajó” IN *Anuario de Belém: em comemoração do seu Tricentenário (1616-1916)*. *Historico, Litterario e Commercial*. Belém, Imprensa Oficial, 1915.

_____. *O ensino de desenho nos cursos profissionais*. Officinas Graphics do “O Globo”, Rio de Janeiro, 1925.

COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. *O Selvagem*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940 [1876].

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies e a seleção natural*. Porto. Lello & Irmãos Editora. vol. 1, tradução de Mesquita Paul. 1859.

DENIS, Ferdinand. *Os Maxacalis*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979 [1824].

DERBY, Orville A. “A Ilha do Marajó e suas antiguidades” IN *Aurora Brasileira*, Ithaca, N.Y. Typ. Da Universidade de Cornell, n.3, 20 dez, 1873.

_____. “The artificial mounds of the Island of Marajo” IN *American Naturalist*. University of Chicago Press for The American Society of Naturalists, s/v, n.13, 1879.

_____. “Os povos antigos do Amazonas” IN *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro, Typographia de Pinheiro & Cia, 1882.

DETALHE DO TIMBRE MARAJOARA. Fundo Theodoro Braga IHGSP 376, Arquivo do Estado de São Paulo.

GOELDI, Emílio. “Observações e impressões durante a viagem costeira do Rio de Janeiro ao Pará pelo Dr. E. A. Goeldi” IN Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnographia. Belém, Typographia de Alfredo Silva & Cia, 1894.

GRASSET, Eugène. *Plants and their application to ornament*. San Francisco, Chronicle Books, edição de 2008 [1896].

GUIA DA EXPOSIÇÃO ANTHROPOLOGICA BRAZILEIRA, Rio de Janeiro, Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882.

LÉRY, Jean de. *História de uma viagem feita à terra do Brasil*. Série Brasil Antigo. São Paulo, Cia Editora Nacional, vol.2, 1926.

LEVASSEUR, E. *O Brasil por E. Levasseur*. Rio de Janeiro, Bom Texto, Letras & Expressões, 2001.

HARTT, Charles Frederick. “The Ancient Pottery of Marajo, Brazil” IN *American Naturalist*, vol.5, july, n.5, 1871.

_____. “Beginning of art, or evolution in ornament” IN *Proceedings of the University convocation, held at Albany*. Albany, NY: University of the State of New York, 1873.

_____. “Evolution in ornament” IN *Popular Science Monthly*. s/l, vol.6, january, 1875.

_____. “Sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha do Marajó” IN *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. I, 1876.

_____. “A origem da arte ou evolução da ornamentação” IN *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro, Typographia de Pinheiro & Cia, 1882.

_____. “Tanga de barro cosido (Marajó)” IN *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro, Typographia de Pinheiro & Cia, 1882.

_____. “A origem da arte ou a evolução da ornamentação”. *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas*” IN *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. VI, 1885.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. “Como se deve escrever a História do Brasil” IN *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro 6 (24), jan., 1845. pp.389 - 411

MATTOS, Anibal. *Das origens da arte brasileira*. Belo Horizonte, Biblioteca Mineira de Cultura, 1936.

MELLO, Moraes Filho. “Sepulturas, urnas e cerimoneas lustraes” IN *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro, Typographia de Pinheiro & Cia, 1882.

MONTEIRO, Vicente de Rego. *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone*. Editions Tolmer, Paris, 1923.

_____. *Quelques visages de Paris*. Imprimerie Juan Dura, Paris, 1925.

MORAES, Raimundo. *O homem do Pacoval*. São Paulo, Cia Melhoramentos de São Paulo, s/d.

_____. *Paiz das pedras verdes*. Manaus, Imprensa Pública, 1930.

NETTO, Ladislau. *Aperçu sur la théorie de l'évolution*. Rio de Janeiro, Messenger du Brésil, 1883.

_____. “Investigação sobre archeologia brasileira” IN *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. VI, 1885.

OWEN, Jones. *The grammar of ornament. Illustrated by examples from varios styles of ornament*. London, Published by Day and Son, 1856.

PAVILHÃO MARAJOARA NA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA. Fonte: IHGSP 414. Fundo Theodoro Braga. Arquivo do Estado de São Paulo.

PENNA, Domingos Soares. “Apontamentos sobre os cerâmios do Pará” IN *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. II, 1887.

RODRIGUES, João Barbosa. “Antiguidades do Amazonas I” IN *Ensaio de Sciencia*, vol. I, março, 1876a.

_____. João Barbosa. “Antiguidades do Amazonas II” IN *Ensaio de Sciencia*, vol. II, julho, 1876b.

_____. João Barbosa. “Antiguidades do Amazonas III” IN *Ensaio de Sciencia*, vol. III, julho, 1880.

SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820/ Spix e Martius*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

TIMBRE MARAJOARA USADO EM ANOTAÇÕES DE THEODORO BRAGA. Fundo Theodoro Braga. IHGSP 367. Arquivo do Estado de São Paulo.

TOCANTINS, Antônio Manoel Gonçalves. “Relíquias de uma grande tribo extinta” IN *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tomo 39, Parte 2, 1876. pp.53-64

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil: antes da sua separação e independência de Portugal*. São Paulo, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1962 [1854].

_____ & **SOUSA**, Gabriel Soares IN *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Harvard University, Ed. João Ignacio da Silva, 1879.

VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém, Coleção Amazônica, Série José Veríssimo, Universidade Federal do Pará. 1970.

Referências bibliográficas:

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. “A revista *Archivos* e a Biblioteca do Museu Nacional: espaços de circulação e conservação das ciências naturais no Brasil imperial” IN *Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 1, jan./jun. 2013. pp. 81-92.

ALENCAR, Aurélia Tâmisia. *Arquimedes Memória: o futuro ancorado no passado*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 2010.

ALMEIDA, Fernando Osório de. *O complexo Tupi da Amazônia Oriental*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2008.

AMOROSO, Marta Rosa & **SÁEZ** Oscar Calavia. “Filhos do Norte: o indianismo em Gonçalves Dias e Capistrano de Abreu” IN **SILVA**, Aracy Lopes da. & **GRUPIONI**, Luís Donisete Benzi (orgs.). *A temática indígena na escola*. Brasília, MEC/MARI/UNESCO, 1995.

ANDERMANN, Jens. “Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882” IN *Topoi - Revista de História*, Rio de Janeiro, v.5, 2004. pp.128-170.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.

ARESTIZABAL, Irma. “Eliseu Visconti e a Arte Decorativa” IN **ARESTIZABAL**, Irma (Org.). *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa..* Rio de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983.

ATIK, Maria Luiza Guarnieri. *Vicente do Rego Monteiro: um brasileiro da França*. São Paulo, Editora Mackenzie, 2004.

AZEVEDO, Silvia Maria. *Brasil em imagens: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. São Paulo, UNESP, 2010.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

BASSALO, Célia Coelho. *Art nouveau em Belém*. Brasília, DF, IPHAN/Programa Monumenta, 2008.

BEZERRA, Márcia & **NAJJAR**, Rosana. ““Semióforos da riqueza”: um ensaio sobre o tráfico de objetos arqueológicos” IN *Habitus*, Goiânia, vol.7, n.1/2, pp. 289-307. Jan/dez, 2009.

_____. “As Moedas dos Índios: um estudo de caso sobre os significados do patrimônio arqueológico para os moradores da Vila de Joanes, Marajó, Brasil” IN *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, vol. 6, p. 57-70, 2011.

_____. “Os Sentidos Contemporâneos das Coisas do Passado: reflexões a partir da Amazônia” IN *Revista Arqueologia Pública*, vol. 7, 2013. pp. 107-122

BITTENCOURT, José. “Fenícios, sambaquis e Marajó: os primórdios da arqueologia no Brasil e a formação do imaginário social” IN *Tempos Históricos*, M.C. Rondon, vol.3, n.1, pp.53-75, Ago/2001.

BORA, Leandro Augusto. “A folia de cocar: relações entre o “bom selvagem” do Romantismo brasileiro e o “anarquista canibal” dos cordões carnavalescos” IN *VI Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura: disciplina, cânone, continuidade e rupturas*, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp, Porto Alegre, RS, Zouk 2007.

BRECHERET, Maria Aparecida Silva e **FILHO**, Victor Brecheret (orgs.). *A arte indígena de Victor Brecheret*. Catálogo da exposição. IVB – Instituto Victor Brecheret, Brasília (2007), Curitiba (2008), Salvador (2009), Rio de Janeiro (2009), São Paulo (2009, 2010).

BRAGA, Edilson da Silveira Coelho. “A multiforme obra artística e intelectual de Theodoro Braga” IN *III Encontro de História da Arte (Anais) – IFCH, Unicamp*, São Paulo, 2007.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná: 1853-1953*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo, Humanitas, São Paulo, 2004.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela IN **CARNEIRO DA CUNHA**, Manuela (org.) “Política indigenista no século XIX”. *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp, 1992.

CARVALHO, José Murilo de. “O motivo edênico no imaginário social brasileiro” IN *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 13, n.38, São Paulo, Oct. 1998.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. “Paisagem, historicidade e ambiente: as várias naturezas da natureza” IN *CONFLUENZE. Revista de estudo iberoamericano*. Università di Bologna, vol. 1, n. 1, 2009.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto” IN *Cultura no plural*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1995.

CHIARADIA, Clóvis. *Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena*. São Paulo, Limiar, 2008.

CONDURU, Guilherme Frazão. *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília, FUNAG, 2013.

DALGLISH, Lalada. *Mestre Cardoso: a arte da cerâmica Amazônica*. Belém, Semec, 1996.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa & **SANTOS**, Nadja Paraense dos. “Quando um botânico se envolve com a Antropologia: reflexões sobre Ladislau Netto no Museu Nacional” IN *Livro de Anais do Congresso Scientiarum Historia IV*, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia-HCTE /Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza/CCMN, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

FARIAS, Edison da Silva. *Tela, chuva, canivete: a pintura de Belém no tempo do modernismo*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA, 2003.

FERREIRA, Lúcio Menezes. *Vestígios de civilização: a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, UNICAMP, 2002.

_____. *Território primitivo: a institucionalização da arqueologia no Brasil (1870-1917)*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Tese de doutorado, São Paulo, Unicamp, 2001.

_____. “O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedicto Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908” IN *I Fórum de Arte no Pará*, UFPa, Belém, 2002.

_____. “Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910” IN *CLIO*. Série História do Nordeste (UFPE), vol. 28, p. 71-93, 2010.

_____. “O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940) IN *Antíteses*, v.7, n.14, jul-dez, Londrina, 2014. pp.20-42.

FRADE, Isabela. *A ressonância Marajoara: a cerâmica ancestral e a comunicação do arcaico*. Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 2002.

_____. “O Neo-marajoara em comunicação” IN *Logos: comunicação e universidade*. Rio de Janeiro, UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2003. vol.1, n.1.

FRANCO, J. L. de A. & **DRUMMOND**, J. A. “Armando Magalhães Corrêa: gente e natureza de um sertão quase metropolitano” IN *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 12, n. 3, set.-dez. 2005. pp. 1033-59

FREITAS, Marcus Vinícius de. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de Dom Pedro II*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

FUNARI, Pedro Paulo A. “Desaparecimento e emergência dos grupos subordinados na arqueologia brasileira” IN *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 8, n.18, 2002. pp.131-153.

_____. “Arqueologia e poder” IN *Arqueologia*. São Paulo, Contexto, 2003.

FURUYA, Y. “Negotiating tradition and Modernity in Amazonian Pottery” IN *FIEALC XI Congress, National Of Ethnology & Osaka University*, Osaka, Japan. 2003.

GALLO, Giovanni. *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para artesanato de hoje*. Cachoeira do Arari, Pará, Museu do Marajó, 2005.

GARCIA CANCLÍNI, Nestor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2003.

GARFIELD, Seth. “As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Novo na era Vargas” IN *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000. pp. 15-42.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese de doutorado, São Paulo, Unicamp, 2004.

_____. “A arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica marajoara” IN *II Encontro de História da arte* (Anais) – IFCH, Unicamp, São Paulo, 2006.

_____. “A contribuição de Theodoro Braga para o ensino do desenho nos institutos profissionais” IN *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012: direções e sentidos da História da Arte*, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Autenticidades, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais” IN **ESTERCI**, Neide; **FRY**, Peter e **GOLDENBERG**, Mirian (orgs.) *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

GONÇALVES, Assis da Silva, **MAIO**, Marcos Chor, **SANTOS**, Ricardo Ventura. “Entre o laboratório de antropometria e a escola: a antropologia física de José Bastos de Ávila de 1920 e 1930” IN *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*. Belém, vol.7, n.3, set/dez, 2012. pp.671-686

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. *Evolucionismo no Brasil: ciência e educação nos museus- 1870-1915*. São Paulo, Editora Livraria da Física, 2008.

GUIA DE ARQUITETURA ART DÉCO NO RIO DE JANEIRO. Coleção Guias de arquitetura no Rio de Janeiro. Centro de arquitetura e urbanismo do Rio de Janeiro, Casa Palavra, 2000.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico e o Projeto de uma História Nacional” IN *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.1, pp.5-27, 1988.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

HENRIQUE, Márcio Couto. *O general e os tapuios: linguagem, raça e mestiçagem em Couto de Magalhães (1864-1876)*. Dissertação de mestrado, Belém, UFPA, 2003.

HOBSBAWM, Eric & **TERENCE**, Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

INGOLD, Tim. “Humanidade e animalidade” IN *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.10, n.28, São Paulo, jun.1995.

JORDÁN, Pilar Garcia. “La representación de los Guarayos em la “Esposizione D’arte Sacra e delle Missioni ed opere cattoliche” (Turín, 1898)” IN *Boletín Americanista*, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia Sección de Historia de América, Año LXII.2, Barcelona, 2012.

KERN, Daniela. “Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento” IN *VI EHA – Encontro de História da Arte*, Unicamp, 2010.

_____. “Tirando o pó das Brazilian Antiquities: Charles Frederick Hartt relido por Anna Roosevelt” IN *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 1, 2011. pp. 39-55.

KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro, Editora FIOCRUZ, São Paulo, EDUSP, 2009.

KRENAK, Ailton. Entrevista com Ailton Krenak. “Genocídio e resgate dos “Botocudo”” IN *Estudos Avançados*. 23 (65), 2009.

LANGER, Johnni. *Ruínas e mitos: a arqueologia no Brasil imperial*. Tese de doutorado. Curitiba, UFPR, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos” IN *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.

LIMA, Solange Ferraz de. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 2001.

LINHARES, Anna Maria Alves. *De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (ilha do Marajó, PA)*. Dissertação de Mestrado, Belém, UFPA, 2007.

_____. “Do Paracuri à Cachoeira do Arari: a disseminação do marajoara” IN *Humanitas* (UFPA), vol. 24, 2010. pp. 137-156.

_____ & HENRIQUE, Márcio Couto. “Museu do Marajó e educação patrimonial em Cachoeira do Arari, Pará” IN **COELHO**, Wilma de Nazaré Baía; **COELHO**, Mauro Cezar Coelho (Orgs.). *Trajetórias da diversidade na educação: formação, patrimônio e identidade*. 1ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2012, v. 1, p. 85-121.

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: DF: Ed. UNB, 2009.

MALTA, Marize. “Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoara *art déco*” IN *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2011.

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. “Manoel de Oliveira Pastana: em busca de uma arte verdadeiramente nacional” IN *Anais do 22º Encontro Nacional ANPAP (Ecosistemas estéticos)*, ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, Belém, 2013.

MIGLIEVICH RIBEIRO, Adelia Maria. “Uma mulher intelectual em tempos pioneiros: Heloísa Torres, nação e a formação das ciências sociais brasileiras” IN *Boletín Oitaken*. n. 10, nov. 2010.

MISSAGIA DE MATTOS, Izabel. *Civilização e Revolta: os Botocudos e a catequese na Província de Minas*. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2004.

MONTEIRO, John Manuel. “As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do Império” IN **MAIO**, Marcos Chor (org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro, Fio Cruz, CCBB, 1996.

_____. *Tupis, Tapuias e Historiadores: estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Tese apresentada para o concurso de livre docência, Campinas, Unicamp, 2001.

MORAGAS, Natalia. “Ecos del pasado, imágenes para el futuro. Lo prehispánico em los médios audiovisuales” IN *Boletín Americanista*, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia de America. Año LXIII. 1, Barcelona, 2013.

MOTA, Lúcio Tadeu. “O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e as propostas de integração das comunidades indígenas no Estado Nacional” IN *Diálogos - Revista do Departamento de História do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá*, v.2, Maringá, 1998, pp.149-176.

_____. “A Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e as populações indígenas no Brasil do II Reinado (1839-1889)” IN *Diálogos - Revista do Departamento de História do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá*, vol. 10, n.1, Maringá, 2006, pp.117-142.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2004.

NETO, João Augusto da Silva. “O curupira e a ninfa selvagem: pintura e identidade amazônica dos anos 20” IN *VIII EHA – Encontro de História da Arte, 2012*. Unicamp, São Paulo, 2012.

NEVES, Maryclea Carmona Maués. “Objetos de Pastana” IN *Anais do 22º Encontro Nacional ANPAP (Ecossistemas estéticos)*, ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, Belém, 2013.

NOELLI, Francisco Silva & **FERREIRA**, Lúcio Menezes. “A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira” IN *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* Rio de Janeiro, vol.14, n.4, set./dez. 2007. pp.1239-1264.

OLATE, Gabriela Urizar. “Estado y museos nacionales em Chile durante el siglo XIX. Representación de uma nación em construcción IN *Boletín Americanista* (Universidad de Barcelona) Facultad de Geografía e Historia Sección de Historia de América. Año LXII, Barcelona, 2012.

OLIVER, Ruben George. “Cultura e modernidade no Brasil” IN *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, Revista da Fundação SEAD, 2001.

PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro. *O tempo da dor e do trabalho. A conquista dos territórios indígenas nos Sertões do Leste*, Tese de doutorado, São Paulo, USP, 1998.

PASCOAL, Paola da Silva. “Investigação sobre a constituição de uma “cultura marajoara” nas artes visuais e na arquitetura por meio do Arquivo de Theodoro Braga” IN *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP*, Campinas, 2012.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. 1. ed. Rio de Janeiro, Dep. Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de editoração, Sec. Municipal de Cultura, 1994.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. “Imagem e representação do índio no século XIX” IN **GRUPIONI**, Luís Donizete Benzi (org.) *Índios no Brasil.*, São Paulo: Global, Brasília: MEC, 2000.

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2000.

PROUS, André. “A pintura em cerâmica Tupiguarani” IN *Ciência Hoje*, vol. 36, nº 213, 2005.

RAVAGNANI, Luis Ricardo. *O passado, a escola e o sítio: o patrimônio arqueológico na percepção de alunos e professores da Vila de Joanes, Ilha do Marajó*. Trabalho de Conclusão de Curso, Belém, UFPA, 2011.

REGINO, Aline. *Eduardo Kennese de Mello: do eclético ao moderno*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 2011.

RODRIGUES, João Paulo. “Tupifilia na Amazônia e em São Paulo” IN *Revista Estudos Amazônicos*. Belém, vol. V, n.1, 2010, pp. 145-172.

ROITER, Márcio Alves. “A influência marajoara no art déco brasileiro” IN *Revista UFG*, Goiânia, ano XII, n.8, julho, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

SANJAD, Nelson. “Charles Frederick Hartt e a institucionalização das Ciências Naturais no Brasil” IN *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 11(2), maio-ago. 2004, pp.449-55.

_____. *A coruja de minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2010.

_____. “Ciência de potes quebrados”: nação e região na arqueologia do século XIX IN *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol.19. n.1. Jan-jun. 2011. pp. 133-163.

SANTOS, Paulo Rodrigues dos. “A cerâmica de Santarém” IN *Tapaiulândia*. Santarém, Instituto Cultural Boanerges Sena, Associação Cultural Nhemboé, 1999.

SANTOS, Telma Saraiva dos. *A volta do tempo: as reminiscências de um projeto de identidade nacional na cerâmica “marajoara” de Icoaraci*. Dissertação de mestrado, Belém, UFPA, 2011.

SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara: um estudo da pré-história na ilha do Marajó (400-1300 AD)*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.

_____. “Cultura marajoara: história e iconografia” IN *Arte da terra: resgate da cultura material e iconográfica do Pará*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi (Org.), Edição SEBRAE, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

_____. *As barbas do imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia da Letras, 1999.

_____. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco” IN *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.225-242.

_____. “A “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX” IN **FIGUEIREDO**, Bethânia Gonçalves & **VIDAL**, Diana Gonçalves (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte, MG, Argumentum, Brasília, DF, CNPq, 2005.

SHWARTZ, Jorge. *Apresentação de Algumas visitas de Paris (Quelques visages de Paris)*. Edusp, São Paulo. 2005.

SILVEIRA, Éder. *Tupi or not Tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Tese de doutorado, Porto Alegre, UFRGS, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. “Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil” IN *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, São Paulo, n.45, set, 2007.

SOBRAL, Julieta. “J. Carlos, designer” IN **CARDOSO**, Rafael (ed.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1860-1960*, São Paulo, Cosac Naify, 2005.

SPOSITO, Fernanda. *Nem cidadãos, nem brasileiros: indígenas na formação do estado nacional brasileiro e conflitos na província de São Paulo (1822-1845)*. São Paulo, Alameda, 2012.

SQUEFF, Leticia. “Paris sob o olho selvagem: quelques visages de Paris (1925), de Vicente do Rego Monteiro” IN *CHAA – Revista do Centro de História da Arte e Arqueologia*. Unicamp, São Paulo, 2013.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. “Paim, um artista nacionalista” IN *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 29, 1988, pp 101-110.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitudes em relação às plantas e os animais (1500-1800)*. São Paulo. Cia das Letras. 2010.

TROUFFLARD, Joanna. *Testemunhos da ilha do Marajó no Museu Dr. Santos Rocha e no Museu de Etnologia - Interpretação arqueológica*. Dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

VALLE, Arthur. “Repertórios ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República” IN *XII Encontro de História da ANPH*, Rio de Janeiro, 2008.

VELTHEM, Lucia Hussak van & **RIBEIRO**, Berta G. “Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e a etnologia” IN **CARNEIRO DA CUNHA**, Manuela (org.). *História dos índios no Brasil.*, São Paulo, Cia das letras, Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp, 1992.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil – 1870-1914*. São Paulo, Cia das letras, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Cia das Letras, 2011.

XAVIER, Leandro Pinto. “Aqui a gente não vende cerâmica, a gente vende é cultura”: um estudo da tradição ceramista e as mudanças na produção em Icoaraci, Belém, Pará. Dissertação de mestrado, Belém, UFPA, 2006.

Fontes e mídias eletrônicas:

BRODIE, Neil “Congenial Bedfellows? The Academy and the Antiquities Trade” IN *Journal of Contemporary Criminal Justice*, 27(4) 408– 437, 2011 SAGE. IN <http://ccj.sagepub.com/content/27/4/408>. Acessado em 05/05/2014.

COIROLO, Alicia. Durán. *A cerâmica de Icoaraci, Pará, Brasil*. Belém, 2005. 1 CD-ROM. Projeto musical patrocinado pelo Ministério da Ciência e Tecnologia, MCT/CNPq.

CURI, Norma. *O sotaque francês dos marajoara* (2006) IN http://www.nordesteweb.com/not01_0306/ne_not_20060205b.htm. Acessado em 20/05/2014.

DIAS, Vera. *As histórias dos monumentos do Rio de Janeiro* IN <http://ashistoriasdosmonumentosdoriorio.blogspot.com.br/2014/01/a-arte-marajoara-de-fernando-correia.html>. Acessado em 13/05/2014.

GODOY, Patrícia Bueno. *O nacionalismo na arte decorativa brasileira: de Eliseu Visconti a Theodoro Braga* IN <http://fauufpa.org/2011/06/27/o-nacionalismo-na-arte-decorativa-brasileira-%E2%80%93-de-eliseu-visconti-a-theodoro-braga/>. 2011. Acessado em 24/04/2014.

_____. *Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira* IN www.anpap.org.br/anais/2012. Acessado em 24/04/2014.

HERKENHOFF, Paulo. *Brasil marajoara: a modernidade das artes decorativas* (1993) IN <http://www.frmaiorana.org.br/1993/c03.html>. Acessado em 06/05/2015.

MAGALHÃES, Marcos Pereira (2007). *A cultura marajoara* em <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/737106>. Acessado em 27/12/2012.

MENEZES, Maiá. *Livro e exposição revelam a obra de Fernando Correia Dias, marido de Cecília Meireles* IN <http://oglobo.globo.com/cultura/livro-exposicao-revelam-obra-de-fernando-correia-dias-marido-de-cecilia-meireles-9461759>. Acessado em 13/05/2014.

LINHARES, Anna Maria Alves. *O Museu do Marajó pede socorro!* IN http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23434. Acessado em 14/03/2014

NETO, João Augusto da Silva e **FIGUEIREDO**, Aldrin Moura de. “Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago” IN *19&20*, Rio de Janeiro, v.VII, n.1, jan./mar. 2012. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/ms_lendas.htm. Acessado em 19/05/2014.

PASCOAL, Paola da Silva. “Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira” IN *19&20*, Rio de Janeiro, v. VIII, n.1, jan/jun. 2013. Acessado em 19/05/2014

A arqueologia de um artista IN <http://oglobo.globo.com/cultura/a-arqueologia-de-um-artista-8164778>. Acessado em 13/05/2014.

Preservando as culturas pré-históricas em: <http://www.marajoara.com/patrimonio.html>. Acessado em 05/06/2013.

Quadrilhas saqueiam tesouros marajoara em: noticias.ambientebrasil.com.br/?p=14411&upm_export=doc. Acessado em 05/06/2013.

Recife recebe exposição do consagrado escultor Victor Brecheret, de São Paulo IN <http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110607111749>. Acessado em 19/05/2014.

Sítios desprotegidos significam história ameaçada em: <http://www.comciencia.br/reportagens/arqueologia/arq03.shtml>. Acessado em 05/06/2013.

http://www.academia.org.br/abl_e4w/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4530&sid=55. Acessado em 05/06/2013.

- <http://www.aeroartetattoo.com.br/tatuagens/> Acessado em 08/11/2014
- <http://biblio.etnolinguistica.org/autor:gabriel-soares-de-sousa>. Acessado em 10/02/2014
- <http://www.bcb.gov.br/?MOEDAFAM2>> Acessado em 14/05/2014
- [http://www.bcb.gov.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#\(1\)](http://www.bcb.gov.gov.br/htms/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#(1)). Acessado em 14/05/2014.
- <http://www.brasilmoedas.com.br/c-111-5-cruzeiros-serie-007.html>. Acessado em 10/02/2014.
- <http://colecoes.mercadolivre.com.br>. Acessado em 06/05/2015.
- <http://colecoes.mercadolivre.com.br/filatelia/rhm-bp-149-bilhete-postal-fantasia-marajoara-e-flores-1935>. Acessado em 06/05/2015.
- <http://colecoes.mercadolivre.com.br/filatelia/selo-fiscal-tesouro-nacional-1937%2F1939-500-reis>. Acessado em 06/05/2015
- <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/muspareg.htm> Acessado em 05/06/2013.
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10314/maria-francelina>. Acessado em 02/12/2014.
- http://www.felipex.com.br/moed_reis1889.htm. Acessado em 10/02/2014.
- <https://www.flickr.com/photos/micaeltattoo/2902546653/>. Acessado em 04/11/2014.
- <http://www.fotolog.com/marcustattoo/38982241/>. Acessado em 04/11/2014
- <http://www.jstor.org/action/showPublication?journalCode=amernatu>. Acessado em 05/06/2013.
- <http://www.naya.org.ar/articulos/marajop.htm>. Acessado em 12/07/2014.
- http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L3924.htm. Acessado em 16/06/2014.
- http://portuguese.ruvr.ru/radio_broadcast/77226473/112751522/. Acessado em 01/12/2014.
- <http://www.precolandia.com.br/>. Acessado em 06/05/2015.
- <http://www.precolombino.cl/coleccion/amazonas/>. Acessado em 30/01/2015.
- <http://www.press.uchicago.edu/ucp/journals/journal/an.html>. Acessado em 20/12/2013.
- <http://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=marajoara>. Acessado em 04/12/2014.

<http://www.tattoodonkey.com/marajoara-tattoo/6/> Acessado em 04/11/2014.

<http://tatuagemtribal.com/marajoara/> Acessado em 04/11/2014.

<http://vcyclopedia.vassar.edu/faculty/prominent-faculty/james-h-orton.html>.
Acessado em 27/12/2012.