



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

JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO

Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e
representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro
(1871-1929)

Belém-PA

2014

JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO

Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e
representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro
(1871-1929)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Amazônia da Universidade Federal do Pará
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em História.

Orientador: Aldrin Moura de Figueiredo

Belém-PA

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA, Belém-PA)

Silva Neto, João Augusto da

Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro (1871-1929) / João Augusto da Silva Neto. - 2014.

Orientador(a): Aldrin Moura de Figueiredo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2014.

1. Cerâmica - Marajó, Ilha do (PA). 2. Índios da América do Sul - Cerâmica. 3. Arte indígena - Marajó, Ilha do (PA). 4. Intelectuais - Pará. 5. Artistas - Pará. I. Título.

CDD - 22. ed. 738.098115

JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO

Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e
representação pictórica do índio no trânsito Belém - Rio de Janeiro
(1871-1929)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Amazônia da Universidade Federal do Pará
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em História.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Orientador)
Universidade Federal do Pará

Prof^a. Dr^a. Marisa de Oliveira Mokarzel
Universidade da Amazônia

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias Costa
Universidade Federal do Pará

Belém-PA

2014

À minha avó, Maria de Nazaré Januário Pereira (*in memoriam*),
por acreditar que esse dia chegaria.

Aos meus pais, João Wilson Silva e Acyrleide Pereira Silva,
pela certeza de tê-los sempre ao meu lado

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são primeiramente para a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de pesquisa que viabilizou o desenvolvimento desta dissertação. À Universidade Federal do Pará e ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, pela disponibilização de recursos para financiar viagens a congressos e seminários em Fortaleza, Natal e São Luís. Em particular ao professor Rafael Chambouleyron, pelo incentivo e determinação dispensados na concretização dessas viagens, e a secretária da Pós-Graduação em História, LÍlian Lopes, sempre disposta a tirar dúvidas sobre a burocracia do mundo acadêmico.

Agradeço a meu orientador Aldrin Figueiredo por indicar fontes e leituras preciosas. Pelas orientações e conversas elucidativas. Em várias ocasiões ajudou-me a enfrentar os típicos imbróglios da pesquisa. Estendo o agradecimento a Márcio Couto Henrique, que muito contribuiu com suas sugestões sempre instigantes. Sou grato aos professores Flávio Leonel Silveira e Konstantin Richter pelos comentários valiosos quando do exame de qualificação. Agradeço ainda a Karl Arenz e Agenor Sarraf Pacheco, que durante as aulas ministradas no mestrado discutiram pontos fundamentais de minha pesquisa. À Marisa Mokarzel e Maurício Costa pela presença na banca de defesa e por suas observações e questionamentos.

Sou imensamente grato às equipes da Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Digital do Museu Nacional e da Revista 19&20 por terem me permitido o acesso a uma vasta documentação periódica fluminense sem, contudo, sair de Belém. Ao professor Arthur Valle, por colocar à disposição a reprodução do quadro “Marajoaras” de Manoel Santiago.

Agradeço ao professor William Gaia pelo apoio gentilmente concedido desde o momento em que tudo isso não passava de um projeto. Nesse sentido, não posso deixar de mencionar o inestimável incentivo dos queridos Rui Martins Junior, José Luiz Franco e Aline Viana quando eu estava dividido entre leituras e elaboração do projeto de pesquisa. Aqui deixo meu muito obrigado.

Recebi igualmente palavras de estímulo da querida Rosangela Modesto, amiga estimada das aulas no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Meu muito obrigado também à Adriana Coimbra e Milton Miranda pela torcida e amizade.

Meu especial agradecimento à Jerusa Miranda e Ana Cravo pelos momentos em que a angústia da pesquisa bateu à porta e nós a recebemos com boas risadas, mostrando que tínhamos certeza de que ela estava ali de breve passagem. À Jerusa sou grato ainda pela amizade sincera que nos trouxe até aqui e vai nos levar para mais longe. À Ana sou igualmente agradecido pela amizade e pelas conversas, além é claro pela ajuda com os detalhes de última hora.

Com os grandes amigos Alexsandro Araújo, Edemir Matos, Pamela Nascimento, Jaciara Alves, Andreza Quadros, Rafael Soares e Beatriz Brito, a tarefa árdua da pesquisa e da escrita da dissertação mostrou-se amena. Sou muito grato por tê-los em minha vida, meus amigos irmãos.

Às amigas Claudia Santos, Rafaela Vieira e Natália Silva, pelo carinho e incansável encorajamento. É sempre uma grande emoção saber que posso contar com o apoio de vocês. Do mesmo modo, não posso esquecer os amigos Marcos e Rosi que me hospedaram em seu lar no momento de finalização desta dissertação. Sou grato também pelos momentos partilhados em minha nova vivência em Parauapebas.

Agradeço a Linda Amorim e Roberto Amorim por todas as palavras sinceras de incentivo. À Victória Amorim devo a ajuda na elaboração do “abstract”. Muito obrigado, prima!

Para terminar, deixo aqui registrado meus agradecimentos à minha mãe Acyrleide e meu pai João Wilson pelo apoio incondicional não só durante o mestrado, mas ao longo de toda a minha vida. A meu irmão Wilson Silva e meu tio Acyr Pereira, que no convívio cotidiano souberam compreender minha ausência por estar envolvido com a escrita da dissertação. A Gabriel Silva, meu irmãozinho, que com paciência e carinho aguardou ansioso o findar de um capítulo e outro para então brincarmos juntos. Saibam que sou profundamente grato a vocês, querida e amada família.

Belém do Pará, dezembro de 2014.

“A arte é uma fada que transmuta e transfigura o mau destino”
Manoel Bandeira

RESUMO

Nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a cerâmica marajoara foi utilizada de maneira a atender diferentes e específicos propósitos. De objeto científico à inspiração para a arte brasileira, passando pela arte decorativa aplicada até a bela arte, intelectuais e artistas construíram uma gama de (re) significações do legado cerâmico dos antigos índios de Marajó. Em vista disso, o presente trabalho percorre os caminhos da apropriação da cerâmica marajoara, levando em consideração os estudos de Orville Derby, João Barbosa Rodrigues, Domingos Soares Ferreira Penna, Ladislau de Souza Mello Netto e Charles Frederick Hartt, bem como a trajetória dos pintores Theodoro Braga e Manoel Santiago. Ademais, o trabalho discute, também, a produção da imagem pictórica indígena feita por esses artistas.

Palavras-chave: Arte Nacional. Arte Marajoara. Cerâmica Marajoara. Intelectuais Oitocentistas. Manoel Santiago. Theodoro Braga

ABSTRACT

In the last decades of the 19th century and the first decades of the 20th century, Marajoara pottery was used in order to meet different and specific purposes. From scientific object to the inspiration for Brazilian art, through the decorative applied art, to the Fine Arts, intellectuals and artists built a range of ceramic legacy's meanings of the ancient Marajo Indians. In view of this, the present work on the trails of the appropriation of marajoara ceramics, taking into account the studies of Orville Derby, João Barbosa Rodrigues, Domingos Soares Ferreira Penna, Ladislau de Souza Mello Netto and Charles Frederick Hartt, as well as the trajectory of painters Theodoro Braga and Manoel Santiago. Further, the work also discusses the production of indigenous pictorial image made by these artists.

Keywords: National Art. Marajoara Art. Marajoara pottery. Nineteenth-century intellectuals. Manoel Santiago. Theodoro Braga

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 e Figura 2: Estampas desenhadas a partir da cerâmica encontrada no vale amazônico.....	27
Figura 3 e Figura 4: Reproduções de urnas funerárias marajoaras.	34
Figura 5: Reprodução de uma urna marajoara encontrada na Ilha do Pacoval.	36
Figura 6: Detalhe ampliado da urna funerária representada na Figura 5.	36
Figura 7: Estampa IX reproduzindo cabeças de ídolos cerâmicos encontrados em Marajó.....	39
Figura 8: Estampa III reproduzindo cabeças de ídolos cerâmicos encontrados em Marajó.....	39
Figura 9: Estampa III reproduzindo uma tanga recolhida na lha de Pacoval com dimensões de 108 mm de altura, 140 mm de largura e 030 mm de espessura.	42
Figura 10: Fragmentos de tangas reunidas em uma estampa (IV) de forma a permitir a comparação entre as mesmas.....	42
Figura 11: Figuras descrevendo o processo de evolução da grega, segundo a teoria desenvolvida por Charles Hartt.	48
Figura 12: Figuras descrevendo o processo de “evolução” da representação de um rosto humano na cerâmica marajoara	49
Figura 13 e Figura 14: Reproduções de artefatos cerâmicos marajoaras ornamentados.	50
Figura 15 e Figura 16: Reprodução de urnas funerárias marajoaras.....	52
Figura 17 e Figura 18: Alguidar e urna funerária marajoaras, respectivamente	52
Figura 19: Estampa I reproduzindo caracteres marajoaras em comparação com caracteres do México, China, Egito e Índia.....	53
Figura 20: Fotografia da seção de arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi, c. 1908.....	57

Figura 21 e Figura 22: Desenho da <i>Coffea arabica</i> e sua aplicação decorativa reproduzida em “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação” de Theodoro Braga.....	63
Figura 23 e Figura 24: Desenho da <i>Herveya brasiliensis</i> e sua aplicação decorativa reproduzida em “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação” de Theodoro Braga.....	63
Figura 25: Motivos geométricos extraídos da cerâmica marajoara.....	66
Figura 26 e Figura 27: Aplicações decorativas inspirados em motivos cerâmicos marajoaras.....	66
Figura 28: Theodoro Braga. “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908.....	81
Figura 29: Detalhe da moldura, no alto, ao centro da tela “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908, de Theodoro Braga.	85
Figura 30: Detalhe do canto superior esquerdo ao espectador da tela “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908, de Theodoro Braga.	85
Figura 31: Detalhe do campo inferior direito ao espectador da tela “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908, de Theodoro Braga.	86
Figura 32: Candido Portinari. “Retrato de Manoel Santiago”, 1923. Óleo sobre tela, 46x38cm.	103
Figura 33: Manoel Santiago. “Noturno de Chopin”, c. 1925. Técnica e dimensões desconhecidas.	105
Figura 34: Manoel Santiago. “Flor de Igarapé”, c. 1925. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.	105
Figura 35: Manoel Santiago. “Marajoaras”, 1927. Óleo sobre tela, 137 x 223,7 cm.	112
Figura 36: Detalhe da parte centro-direita da tela “Marajoaras”, 1927, de Manoel Santiago.	113
Figura 37: Manoel Santiago. “Marajoara”, 1923. Óleo sobre tela, 66x82cm.....	117
Figura 38: Detalhe do canto centro-esquerdo da tela “Marajoara”, 1923, de Manoel Santiago.	118

Figura 39: Detalhe da cerâmica representada na tela “Marajoaras”, 1927, de Manoel Santiago.	118
Figura 40: Manoel Santiago. “Tatuagem”, 1929. Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm.	124
Figura 41: Detalhe dos vasos marajoaras representados na tela “Tatuagem”, 1929, de Manoel Santiago.	126
Figura 42: Detalhe da tanga marajoara representada na tela “Tatuagem”, 1929, de Manoel Santiago.	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo 1 - Uma ilha e seus tesouros indígenas: intelectuais oitocentistas descobrem a cerâmica e a arte dos antigos índios de Marajó.....	19
1.1. O Marajó descoberto pelos homens da ciência.....	19
1.2. Os filhos de Odin e o último Aruã.....	24
1.3. Tesouros soterrados e revelados.....	33
1.4. “A folha da videira das antigas Evas do Marajó”.....	41
1.5 Um estudo da arte decorativa marajoara.....	45
Capítulo II - Percursos e percalços de uma arte nacional: Theodoro Braga entre o ensino da arte, a estilização da flora, da fauna e da arte marajoara.....	56
2.1 A questão ornamental: A obra “A Planta Brasileira” e a exposição dos motivos “genuinamente brasileiros”.....	58
2.2 Na seara da História e das ciências naturais.....	72
2.3 Índios tupinambá da França Antártica na Fundação de Belém.....	80
2.4 O ensino artístico e a arte brasílica marajoara como inspiração.....	89
Capítulo III – Manoel Santiago e a cerâmica marajoara na bela arte.....	99
3.1 Um amazonense no mundo das artes do Rio de Janeiro.....	101
3.2 “Marajoaras”: a premiação de uma tela, a consagração de um artista e uma inspiração para a bela arte.....	108
3.3 “Tatuagem”: uma índia branca de tanga marajoara em Paris.....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
FONTES.....	131
REFERÊNCIAS.....	139

INTRODUÇÃO

A cerâmica indígena foi considerada como um dos únicos testemunhos históricos capazes de ultrapassar os milênios e mostrar os diferentes estilos pelos quais os índios expressaram determinada linguagem estética. Por vezes, a cerâmica decorada chamou a atenção por sua beleza e despertou o fascínio pela criatividade indígena de fabricar peças que poderiam ser verdadeiros “objetos artísticos”.

Segundo Darcy Ribeiro, determinadas criações feitas pelos índios são conformadas a partir de padrões prescritos, que em geral designam um uso prático e uma perfeição a ser alcançada. A fabricação de objetos atende a uma demanda de utilidade e a sua decoração corresponde a essa utilização. Para o antropólogo, todos esses objetos são, por definição, artísticos, pois a sua função efetiva é serem belos, haja vista o “modo generalizado de fazer todas as coisas com uma preocupação primordialmente estética”. Em consequência, as “qualidades do que é artístico estão de tal forma dispersas no que eles [índios] fazem, que teríamos, talvez, de encarar como arte criações dos gêneros mais variados”¹.

O dito “artista indígena” não se identifica como tal, muito menos a comunidade na qual ele faz parte. Os índios reconhecem a destreza daqueles que são responsáveis pela feitura dos objetos que expressam o “padrão tradicionalmente prescrito”, mas “o criador indígena é tão somente um homem igual aos outros, obrigado, como todos, às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade”². O artista indígena é, portanto, uma invenção categórica para designar o responsável pela feitura do objeto decorado.

No universo indígena, a noção de objeto artístico não existe. Os objetos decorados são usados como todos os outros, o que não exclui o fato deles possuírem uma conotação simbólica. A ideia de que existe uma “coisa artística” destinada ao colecionismo em detrimento de outros objetos criados para uso corrente é uma concepção do não índio. Quando se fala em arte indígena ou, no dizer de Ribeiro, arte índia, é na verdade uma aplicação de uma concepção de arte estranha ao índio, mas que tenta, ao mesmo tempo, traduzir o “rigor formal e de beleza” empregado na fabricação

¹ RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: RIBEIRO, Berta (coord.); RIBEIRO, Darcy (Editor.). *Suma Etnológica Brasileira*, v. 3 - Arte Índia. Petrópolis: Vozes/FINEP/Darcy Ribeiro, 1986, p. 29-30.

² Ibidem.

de certos objetos. Em outras palavras, a decoração de objetos adquire, para o “homem civilizado”, um valor artístico devido a sua expressão estética³.

Através do olhar alheio, o objeto decorado é valorizado por seus padrões estéticos. Assim, diante de uma peça cerâmica decorada, qual a atitude de um sujeito fora do mundo indígena? Aqui cabe um exercício de interpretação entre o valor dado a peça ou coleção e o outro (sujeito não índio). Proponho ao leitor realizar esse exercício interpretativo a partir da cerâmica/arte marajoara e a produção de intelectuais e artistas para mostrar como a admiração de alguns homens por objetos cerâmicos decorados revelaram diferentes sensibilidades. Trata-se de desvendar, de forma bastante específica, a apropriação da arte cerâmica marajoara pela ciência, pela arte decorativa aplicada e pela bela arte brasileiras.

Feito o convite, adianto o roteiro do percurso. No Capítulo I, apresento os primeiros “descobridores” da cerâmica marajoara no século XIX. Os intelectuais Orville Derby, João Barbosa Rodrigues, Domingos Soares Ferreira Penna, Ladislau de Souza Mello Netto e Charles Frederick Hartt foram os primeiros a buscar uma compreensão científica da arte marajoara e dos índios que habitavam a região de Marajó em tempos remotos. Os artefatos cerâmicos ganharam as páginas dos Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, dos Ensaio de Ciência e da “The American Naturalist”, bem como um lugar privilegiado nos acervos arqueológicos de diversas instituições internacionais e nacionais, entre as quais cito o Museu Nacional do Rio de Janeiro e o Museu Paraense Emílio Goeldi de Belém do Pará.

A partir dos estudos daqueles homens, a cerâmica marajoara foi considerada de grande sofisticação artística e, por isso, ficou no epicentro das discussões em torno da existência de uma grande civilização na Ilha de Marajó. Desse debate surgiram várias teorias sobre a origem e o desenvolvimento do povo marajoara. Enfatizo aquelas desenvolvidas por Barbosa Rodrigues e Ferreira Penna, que, embora diferentes, tiveram em comum a crença de que os índios marajoaras sofreram uma espécie de degeneração.

Paralelo à discussão sobre os antigos índios marajoaras, o interesse recaiu sobre os usos práticos dos objetos cerâmicos e as significações dos padrões artísticos empregados na ornamentação das peças. Os estudos foram conduzidos principalmente por Hartt, Ladislau Netto e, em certa medida, por Barbosa Rodrigues. Assim, “tesouros indígenas” soterrados foram revelados, notadamente urnas funerárias (igaçabas) e

³ Ibidem.

tangas. Na tentativa de decifrá-los, seus ornamentos foram estudados à luz da ciência oitocentista, com o intuito de identificar aspectos socioculturais do povo marajoara, além descrever similitudes entre a arte marajoara e a arte de outros povos ao redor do mundo. Novamente a tarefa foi levada a cabo por Hartt e Ladislau Netto, além de uma sucinta contribuição de Derby. A comparação permitiu a descrição dos principais motivos decorativos existentes nas cerâmicas marajoaras e o possível entendimento dos seus significados.

O resguardo de peças cerâmicas em instituições especializadas em Belém e no Rio de Janeiro tornou possível a visita e conhecimento da cerâmica marajoara por parte de um público mais geral. Entre os visitantes dos museus que detinham peças marajoaras, destaco um em especial: o artista Theodoro Braga. Este paraense conduzirá o próximo capítulo.

No Capítulo II, mostro como a arte marajoara começa a adentrar na pauta de interesses do pintor Theodoro Braga, demarcando expressivamente a mudança de percepção da arte/cerâmica marajoara de objeto científico para inspiração artística. A partir da obra “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação”, de autoria de Braga, destaco a clara preocupação do pintor em encontrar “valores nacionais” para as artes. Nesse sentido, o artista paraense utilizou a flora, a fauna e a arte decorativa marajoara para desenhar um programa nacionalista para as artes aplicadas.

Essa empreitada guarda um aprendizado obtido através de estudos sobre a história do Pará, os aspectos naturais e geográficos da Amazônia, além de estudos sobre índios. Tal aprendizado lhe rendeu, entre outras coisas, a feitura de várias obras, entre escritas e pintadas, inclusive aquela considerada como sua obra prima, a tela “Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém” de 1908, cuja narrativa visual trouxe à tona, além de uma construção pictórica do passado da capital do Pará, uma peculiar representação da flora amazônica e do índio à época da chegada de Francisco Caldeira Castelo Branco na Amazônia.

Ao defender um projeto nacional para a arte brasileira, Braga estabeleceu uma discussão entre o ensino de arte aplicada nos cursos profissionais e a necessidade de um repertório motivacional baseado em elementos nacionais. Esta relação serviu para reafirmar que, entre os motivos a serem utilizados, os padrões decorativos marajoaras eram uma das grandes inspirações para uma arte nacional. Nessa perspectiva, Theodoro Braga defendia que nos trabalhos de arte aplicada deveriam ser utilizadas adaptações da

arte cerâmica marajoara. O leitor poderá acompanhar essa militância de Braga em prol de uma arte nacional no trânsito entre Belém e Rio Janeiro, entre conferências e exposições artísticas.

Da arte aplicada para a bela arte, no capítulo III explico como a cerâmica marajoara foi transportada para a pintura de cavalete através dos pincéis do artista amazonense Manoel Santiago. Este pintor tomou gosto pelos artefatos cerâmicos dos antigos índios de Marajó por intermédio de Theodoro Braga em Belém. Ao mudar para o Rio de Janeiro em 1919, Santiago buscou se inserir no circuito artístico fluminense pintando telas inspiradas em aspectos indígenas e da natureza amazônica. Entre as inúmeras obras expostas nos salões artísticos promovidos pela Escola Nacional de Belas Artes, resalto alguns quadros em que o artista associou artefatos cerâmicos marajoaras e figuras indígenas idealizadas idilicamente. Dessa forma, a análise das telas “Marajoaras” de 1927 e “Marajoara” de 1923 subsidiará a compreensão de uma dupla intenção do artista amazonense: valorizar a cerâmica marajoara como inspiração para a bela arte e conseguir reconhecimento e legitimação artística entre os pintores que transitavam no mundo das artes do Rio de Janeiro nos anos de 1920.

A finalização do percurso trará uma tela de Santiago pintada em Paris, “Tatuagem” de 1929, como síntese das principais inspirações que deram motivos as telas por ele pintadas nos salões do Rio de Janeiro, principalmente as telas de 1923 e de 1927 supracitadas. Assim, discutirei a representação de uma índia de pele clara, usando uma tanga marajoara, sendo pintada por um índio. A cena é idealizada, ambientada na floresta e remete, assim como as outras postas a análise, a uma série de significados sobre os costumes indígenas.

Dito essas primeiras palavras, espero ter convencido o leitor a folhear as próximas páginas e conhecer os detalhes das histórias desses intelectuais e artistas na seara das cousas indígenas.

Capítulo 1 - Uma ilha e seus tesouros indígenas: intelectuais oitocentistas descobrem a cerâmica e a arte dos antigos índios de Marajó

O indiferente passa, o curioso examina-os, mas despreza-os, o vulgo lança-os ao rio, porque não lhes acha préstimo, admirando-se, entretanto todos, de ver alguém com cuidado, com ânimo e paciência colher, um por um, todos esses fragmentos e guardá-los como se fora um tesouro. É que para esse, para o arqueólogo, o fragmento mais pequeno é uma preciosidade, às vezes, chave para uma descoberta importante.

João Barbosa Rodrigues⁴

1.1. O Marajó descoberto pelos homens da ciência

Em meados do século XIX, uma grande ilha ao norte da então província do Grão-Pará, localizada na foz do Rio Amazonas, começou a ganhar notoriedade nas páginas dos periódicos nacionais e internacionais. Um dos assuntos que mais chamou a atenção da comunidade científica da época foi a descoberta, na Ilha de Marajó, de montes artificiais ou tesos⁵ com diversos materiais cerâmicos. Orville Derby (1851-1915), geógrafo e geólogo de origem norte-americana e um dos estrangeiros que se ocupou no estudo desses tesos, afirmou que a maioria das peças cerâmicas encontradas exibiam belas formas ornamentais feitas por um antigo habitante da ilha que se destacou na arte da olaria e na decoração desta, mostrando nuances de que uma grande civilização teria existido em Marajó⁶.

A questão levantada por Derby sobre a existência de uma possível civilização avançada em Marajó estava relacionada, sobretudo, a questão da arte empregada na cerâmica descoberta. Ao mesmo tempo, especulou-se sobre a possível origem do povo que a produziu, tendo como pano de fundo a discussão sobre a origem do homem americano⁷.

Derby era familiarizado com as questões referentes ao Marajó por conhecer os trabalhos de João Barbosa Rodrigues (1842-1909), Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888), Ladislau de Souza Mello Netto (1838-1894) e Charles Frederick Hartt

⁴ BARBOSA RODRIGUES, João. *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica. Ensaios de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 2, 1876, p. 3.

⁵ Segundo Denise Schaan e Wagner da Silva, teso é uma denominação local para monte, que na região citada coincide com áreas não inundáveis. Seu equivalente em inglês é *mound*, assim adotada pela literatura científica estrangeira na época. Cf. SCHAAN, Denise; SILVA, Wagner da. O povo das águas e sua expansão territorial: uma abordagem regional de sociedades pré-coloniais na Ilha de Marajó. *Revista de Arqueologia*, (Belém) São Paulo, v.17, 2004, p. 14.

⁶ Cf. DERBY, Orville. The artificial mounds of the Island of Marajo. *The American Naturalist*. Filadelfia, v. 13, 1879, p. 227.

⁷ *Ibidem*.

(1840-1878). Fora através destes intelectuais que tomou conhecimento dos ornamentos das urnas funerárias, dos ídolos e dos vários utensílios produzidos pelos índios marajoaras⁸.

Entre aqueles intelectuais, Ferreira Penna era grande conhecedor da região de Marajó. Publicou em 1876 um relatório encomendado pelo governo provincial do Grão-Pará, descrevendo a geografia, a hidrografia, os costumes culturais e religiosos da ilha⁹, que serviu de bibliografia básica para Derby e Hartt quando de suas expedições entre os anos de 1870 e 1875 na Ilha¹⁰. Mais tarde Penna integrou a Comissão Geológica do Império, trabalhando com Derby, Francisco José de Freitas (?-?) e Hebert Smith (1851-?)¹¹. Em seus estudos arqueológicos, Penna publicou nos Arquivos do Museu Nacional artigos sobre as cerâmicas que encontrou na região do Pacoval, no Marajó. Entre os artefatos encontrados estavam urnas em “barro grosso, escuro e sem outros ornatos além de alguns traços quase extintos de tinta branca, e de formas angulares”. No mesmo local encontrou um cachimbo que apesar de ser “muito grosseiro, não deixa[va] de ter interesse”¹².

O sítio do Pacoval, no lago Arari, localizado na Ilha de Marajó, era considerado um importante local para as pesquisas arqueológicas. Esta região foi visitada por Charles Hartt e mais tarde por seu assistente W. Barnard entre 1870 e 1871. Na ocasião os arqueólogos, com o auxílio das informações dadas por Ferreira Penna, coletaram diversos objetos cerâmicos para pesquisa¹³.

Em artigo publicado nos Arquivos do Museu Nacional, com peças coletadas por Derby, Hartt descreveu que “em diversos pontos na escarpa, e em diversas alturas foram encontrados pedaços de louças de várias qualidades”, onde eram abundantes urnas funerárias¹⁴. Hartt ainda tomou nota sobre o que Derby observara na ocasião da extração dos artefatos indígenas do solo. Vale a citação:

⁸ Cf. DERBY, Orville. Os povos antigos do Amazonas. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro, 1882, p. 129.

⁹ FERREIRA PENNA, Domingos Soares. *A ilha de Marajó. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Francisco Maria Corrêa da Sá e Benevides*. Belém: Tipografia do Diário Grão-Pará, 1876.

¹⁰ Cf. SANJAD, Nelson. *A Coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Tese (Doutorado em História das Ciências) - Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005, p. 278.

¹¹ *Ibidem*.

¹² FERREIRA PENNA, Domingos Soares. Apontamentos sobre os Cerâmios do Pará. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, 1877, p. 52.

¹³ SANJAD, loc. cit.

¹⁴ HARTT, Charles Frederick. Contribuições para a Etnologia do Vale do Amazonas. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 20-21.

Os objetos mais perfeitos são as igaçabas, que foram enterradas com especial cuidado [...] às vezes uma igaçaba bem ornamentada se acha colocada dentro de outra simples maior. Todas pareciam ter sido cobertas com uma tampa; mas esta geralmente é quebrada, caindo os fragmentos dentro da igaçaba, junto com terra¹⁵.

Derby foi enviado a mando de Hartt para o Pacoval, pois este estava ocupado em outra excursão¹⁶. É interessante ressaltar a preocupação em descrever não apenas qual tipo de objeto fora achado, mas também como se encontravam no momento da descoberta. Por outro lado, igualmente interessante é notar a criação de uma rede de colaboração entre aqueles intelectuais que tinham como objeto de estudo o Marajó e sua cerâmica.

Nelson Sanjad descreveu a relação de forte amizade entre Ferreira Penna e Hartt¹⁷. Se Derby colaborava com Hartt e esses também faziam uso de estudos e materiais coletados por Penna, podemos pressupor que havia, pelo menos entre estes, uma relação cordial no que diz respeito ao estudo das cerâmicas marajoaras. O fato de eles terem artigos publicados nos Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro evidencia que esta instituição servia como um espaço de diálogo e de divulgação das pesquisas referentes à arqueologia e ao Marajó. À época, é preciso ressaltar, o Museu Nacional se configurava como um reduto científico que prezava pela criação de coleções, preservação do material etnográfico, estudo e interpretação dos objetos coletados. Seu diretor era o cientista Ladislau Netto¹⁸.

A frente do Museu Nacional, Ladislau Netto deu forte incentivo às pesquisas arqueológicas na região de Marajó. Ferreira Penna, depois de ter fundado o Museu Paraense de História Natural e Etnografia e deixado Belém do Pará na década de 1860, foi o grande beneficiado com os incentivos de Ladislau Netto. Assumindo o cargo de viajante-naturalista entre 1872 e 1884, Penna rendeu ao Museu Nacional grandes remessas de coleções arqueológicas da Amazônia para o Rio de Janeiro¹⁹. No entanto, o Museu Nacional, na figura de seu diretor, defendia uma posição centralizadora em relação ao “patrimônio arqueológico” amazônico, defendendo a permanência do mesmo

¹⁵ Ibidem, p. 23.

¹⁶ Ibidem, p.18.

¹⁷ SANJAD, op. cit., p. 277-280.

¹⁸ Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão nacional no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 67-69.

¹⁹ SANJAD, Nelson. Ciência de potes quebrados: nação e região na arqueologia brasileira do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 19, n. 1, p.133-164, 2011.

no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, com objetivos de tornar o Museu referência no assunto²⁰.

O Museu Paraense, por seu turno, mostrou-se preocupado tanto com as remessas para outros países quanto para outras províncias do Império. Ferreira Penna, que optara por deixar o Museu Nacional e voltar para Belém para então assumir a chefia do Museu Paraense em fins da década de 1880, iniciou uma política de manutenção dos objetos cerâmicos de Marajó na província do Pará. Essa política, por vezes, entrou em conflito com os interesses de Ladislau Netto²¹.

As remessas de material cerâmico marajoara para o exterior também causavam preocupações em João Barbosa Rodrigues. Barbosa Rodrigues manifestou sua indignação com a situação que encontrou em Marajó quando visitou a região nos primeiros anos da década de 1870. Segundo ele,

a falta de explorações especiais, faz com que não conheçamos nossas antiguidades, que vão desaparecendo; umas levadas para a Europa, por amadores e naturalistas, outras destruídas pelos indiferentes e ignorantes, e a maior parte desprezadas pelos sertanejos que as encontram²².

Ao longo de sua vida, Barbosa Rodrigues se esforçou em consolidar uma carreira de naturalista e botânico. Considerado um cientista “polêmico, ambicioso e astuto”, desenvolveu estudos no campo da etnografia, da linguística, da arqueologia, da botânica, da química e da farmácia²³. Por ser autodidata, era considerado por muitos, inclusive Ladislau Netto, como amador, embora tenha tido certo reconhecimento no Brasil e no exterior²⁴.

Em 1876, o naturalista fundou com Guilherme de Capanema e Batista Nogueira a revista *Ensaio de Ciência*, espaço dedicado, segundo os próprios

²⁰ Ibidem, p. 140.

²¹ Para Sanjad, os interesses de Ladislau Netto em remeter coleções arqueológicas da Amazônia para o Museu Nacional do Rio de Janeiro tinham por objetivos “abarcar a pluralidade de etnias indígenas” e, ao mesmo tempo, firmar o “poder imperial sobre o território”. Desse modo, as ações de Netto visavam “sobrepôr o nacional ao regional”, situação que teve seu auge no confisco do acervo etnográfico e arqueológico do Museu Paraense pelo Museu Nacional, quando do fim da Exposição Antropológica de 1882. Outras instituições semelhantes na Bahia, em Alagoas e no Paraná enfrentaram problemas semelhantes nas devoluções de suas coleções após a exposição. A prática do confisco de materiais configurou na principal ação centralizadora do Museu Nacional em detrimento às autonomias regionais. Vide SANJAD, op. cit. p. 151-156.

²² BARBOSA RODRIGUES, João. *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra. Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 1, 1876, p. 93.

²³ SÁ, Magali Romero. O botânico e o mecenas: João Barbosa Rodrigues e a ciência no Brasil na segunda metade do século XIX. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 8 (suplemento), 2001, p. 900.

²⁴ Ibidem, p. 903-905.

fundadores, para que os “amadores” pudessem divulgar suas pesquisas²⁵. O periódico teve vida curta, somente três números. Em seu primeiro número, Barbosa Rodrigues relatou sua viagem ao Marajó. Primeiramente falou que foi para observar aspectos da flora local, mas não pôde deixar de tomar nota de algum objeto que “do seio da terra extraia”²⁶.

As notas eram sobre os tesos artificiais, os objetos cerâmicos e os possíveis índios que os fabricaram. Em suas pesquisas no local se deparou com objetos que revelaram a vivência de um “estado de civilização mais adiantado do que habitam hoje” o Marajó²⁷. Igualmente emblemáticos eram os tesos, dos quais se extraíam muitos fragmentos de urnas, algumas inteiras²⁸. Barbosa Rodrigues se impressionou ainda com o grau de sofisticação da louça encontrada. Para o naturalista, a descoberta dessa cerâmica evidenciava indícios de uma grande civilização na arte do fabrico de louças e desenhos de gravuras²⁹.

Barbosa Rodrigues, então, chamou a atenção para os mesmos elementos que causavam curiosidade em Hartt, Derby e Ferreira Penna. No entanto, não foi apenas a curiosidade, embora esta também tenha servido para que esses homens da ciência pudessem empreender seus estudos, o principal motivo para as pesquisas na região de Marajó. Estavam à procura de respostas. Primeiramente se questionaram sobre o povo que produziu tal cerâmica, sobre seu uso e sua arte decorativa e, em seguida, se ocuparam em construir uma análise daquelas a luz dos paradigmas científicos oitocentistas³⁰. Suas pesquisas e escavações visavam, nesse sentido, uma forma de compreensão das vivências dos índios que habitavam a região de Marajó em tempos remotos.

Levando em consideração que o “ato de recolher objetos materiais diversos pode ser compreendido como uma necessidade de classificação do mundo exterior”³¹, podemos inferir que a atuação daqueles homens visavam, entre outras coisas, submeter

²⁵ BARBOSA RODRIGUES, João. “Os que lerem”. In: *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra. Ensaios de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 1, 1876.

²⁶ *Ibidem*, p. 94.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*. *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica*, p. 3.

³⁰ É importante ressaltar que o cenário científico brasileiro oitocentista possuía fortes influências de teorias como o Darwinismo social, o evolucionismo e o positivismo. Tais teorias encontraram grande receptividade em instituições brasileiras como o Museu Nacional. Vide SCHWARCZ, *O Espetáculo das Raças*, p. 43-66.

³¹ RIBEIRO, Berta; VELTHEM, Lúcia Hussak Van. Coleções Etnográficas: Documentos Materiais para a História Indígena e a Etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1992, p. 103.

as recentes descobertas em Marajó ao julgo de uma classificação cientificamente aceita. A descoberta de considerável material cerâmico ornamentado em Marajó serviu para desenvolver não apenas a arqueologia brasileira³², mas também alimentar disputas intelectuais em torno da “pré-história do Brasil” e do povoamento da América do Sul, questões nas quais Ferreira Penna e Barbosa Rodrigues se viram envolvidos³³.

Ao que tudo indica, era consenso entre os estudiosos oitocentistas que os artefatos indígenas encontrados indicavam a existência de uma “grande civilização” na Amazônia. A Ilha de Marajó assim emergia como o possível local de um “povo avançado” e com “grande sofisticação artística”. Gerou-se, assim, uma grande expectativa de investigação sobre quem seriam os índios que fabricaram e ornamentaram aquela cerâmica. Não sem sentido que, no momento das descobertas, muito se especulou sobre a origem dos índios que outrora habitavam o Marajó. Entre os que construíram interpretações sobre tais origens estão João Barbosa Rodrigues e Ferreira Penna. Suas hipóteses serão analisadas de perto a seguir.

1.2. Os filhos de Odin e o último Aruã

Em artigo publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1876, Antonio Manoel Tocantins exprime bem a grande preocupação que vigorava entre meio científico brasileiro sobre a região de Marajó. Quem é esse povo que revelou ser “bastante adiantado” na indústria cerâmica? Tocantins esboça uma resposta. Para ele, “não era os *Marajoaras* da mesma raça dos *tupinambás*; nem tinham precisamente os mesmo hábitos e costumes; nem falavam a mesma língua. Tanto assim os *tupinambás* os designavam pela denominação de *nheengaíbas*”³⁴. Ainda segundo Tocantins, os *nheengaíbas* descendiam de “alguma tribo peruana descida pelo Amazonas no tempo dos Incas”³⁵. Porém, a resposta a esse pergunta gerava grande controvérsia no meio intelectual, criando divergências quanto ao possível ponto de origem dos índios marajoaras.

³² Eduardo Neves considera que a arqueologia brasileira praticamente nasceu na Amazônia na segunda metade do século XIX quando o Marajó foi posto na pauta de discussões da intelectualidade brasileira, principalmente pela descoberta de material cerâmico. Sobre esta questão ver. NEVES, Eduardo Góes. O velho e o novo na arqueologia Amazônica. *Revista USP*, São Paulo, EDUSP, n. 44, 1999/2000, p. 88.

³³ SANJAD, *A Coruja de Minerva*, p. 312.

³⁴ Segundo Tocantins, *Nheengaíbas* significa em tupi “povo que fala mal, ou que fala língua desconhecida ou confusa”, sendo contemporâneos aos tupis quando da conquista colonial europeia na Amazônia. O termo seria utilizado para designar os povos que não falam a língua tupi. Cf. TOCANTINS, Antonio Manoel Gonçalves. Relíquias de Uma Grande Tribo Extinta. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo 39, Parte 2ª, 1876, p. 57. (grifo do autor).

³⁵ *Ibidem*, p. 62.

No mesmo ano que Tocantins publicou seu artigo, Barbosa Rodrigues também apresentou sua teoria sobre a origem dos antigos habitantes de Marajó na revista *Ensaio de Ciência*. Ao se deparar com a cerâmica ornamentada de Marajó, o naturalista estava convencido de que “o contato de um povo mais artista e industrioso levou os primitivos habitantes de nossas matas a um grau de adiantamento superior ao que tem hoje”³⁶. Nesse sentido, estava claro que correntes migratórias advindas de outras regiões conformaram as raízes identitárias dos índios marajoaras e que determinados fatores levaram os índios marajoaras a “degeneração”³⁷. Com efeito, exigiam-se respostas mais precisas e convincentes, com rigor científico, as quais Barbosa Rodrigues não tardou em elaborar.

Para o naturalista mineiro, era pouco provável que os povos antigos de Marajó tenham descendido das regiões andinas. A existência de sucessivas migrações originárias da região do Peru era dada como certa, entretanto “nenhumas delas, fez o povo expatriar-se para o lado do Brasil, pelo contrário aparecem no Peru imigrações partidas do Amazonas”³⁸. Ainda segundo Barbosa Rodrigues, era bem mais provável que os antigos habitantes de Marajó, chamados então de *nheengaiabas*, tivessem tido contato com os povos normandos. Assim defendia o naturalista:

Os *nhangaybas* [sic] não descendem dos peruanos e se formos a procurar a sua origem, com as relíquias que nos legaram, forçosamente somos levados a buscá-la entre as tribos que descendem ou estiveram em contato com os normandos. Estarei talvez em erro, mas com os fatos.³⁹

A ausência de peças em ouro e de grandes monumentos arquitetônicos em Marajó servia de argumento para fragilizar a teoria de migração andina para a região, visto que os povos andinos eram conhecidos por essas características e reproduziriam aqueles elementos onde se fixassem⁴⁰. Por outro lado, a presença de certos costumes como a construção de *tesos* artificiais próximos ao rio, o enterramento de mortos em urnas funerárias, chamadas de *igaçabas*, a louça, as inscrições em cavernas e os motivos ornamentais inspirados em animais, aliados às correntes migratórias vindas da região escandinava, explicaria a origem normanda dos índios marajoaras⁴¹. Mas como os povos escandinavos chegaram até a região do Marajó? Barbosa Rodrigues explicou que

³⁶ BARBOSA RODRIGUES, *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra*, p. 94.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Idem*, *Antiguidades do Amazonas - Aterros sepulcrais. Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 3, 1880, p. 13.

³⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁴¹ *Ibidem*.

povos de descendência normanda fixaram-se no norte da América e, por “uma causa qualquer”, emigraram para o sul, chegando a Amazônia talvez “por terra ou pelo oceano”⁴².

O indicativo da existência desse contato podia ser observado nas “armas e utensílios artisticamente trabalhos, tão iguais, ou apenas com pequenas modificações, aos dos companheiros de Odin”⁴³. Com efeito, o grau de sofisticação da arte empregada na cerâmica causava a admiração de Barbosa Rodrigues, servindo de argumento para sua teoria. Os elaborados padrões artísticos das cerâmicas eram observados tanto nos antigos artefatos quanto nas peças produzidas por índios do presente.

Esta louça é ornamentada por gravuras e por pinturas. Quer num ou no outro processo nota-se que os desenhos são quase sempre compostos de linhas mais ou menos retas e curvas ou quebradas que pela combinação apresentam desenhos não só trabalhosos, como filhos de uma inteligência criadora e esclarecida.⁴⁴

Chamava a atenção de Barbosa Rodrigues o motivo que se assemelhava as formas ornamentais gregas (**Figura 1 e Figura 2**) cuja presença parece ser “ainda uma prova de que um povo em contato com o outro europeu emigrou para o Amazonas”, havendo grande possibilidade de serem os normandos “o povo instrutor da civilização amazônica”⁴⁵. Para o naturalista, o “povo que se extinguiu” demonstrou um “estado progressivo” e “com elementos para ilustrar uma época”⁴⁶. A semelhança encontrada indicava tanto o grau de sofisticação da arte oleira quanto à constatação de que “nossos autóctones se relacionaram com os filhos de Odin”⁴⁷.

Ao mesmo tempo em que se exaltava o grau de sofisticação da cerâmica, o naturalista destacava a “pálida imagem de sua indústria nos [seus] descendentes”⁴⁸. Contudo, antes de tratar do motivo que, segundo Barbosa Rodrigues, levou a “degeneração” dos descendentes dos índios marajoaras, convém dizer que a teoria sobre a presença escandinava não era fruto exclusivamente de uma interpretação sua, alimentada por indícios e semelhanças encontradas na região de Marajó, mas sim uma inquietação maior que começou a surgir no cenário intelectual brasileiro em meados do século XIX.

⁴² Ibidem, p. 7.

⁴³ Cf. Idem, *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra*, p. 99. Na mitologia nórdica, Odin é o deus da sabedoria, da magia, da guerra e da morte.

⁴⁴ Idem, *Antiguidades do Amazonas. Arte cerâmica*, 1876, p. 10.

⁴⁵ Ibidem, p. 22-23.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Idem, *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra*, p. 125.

⁴⁸ Idem, *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica*, p. 22.

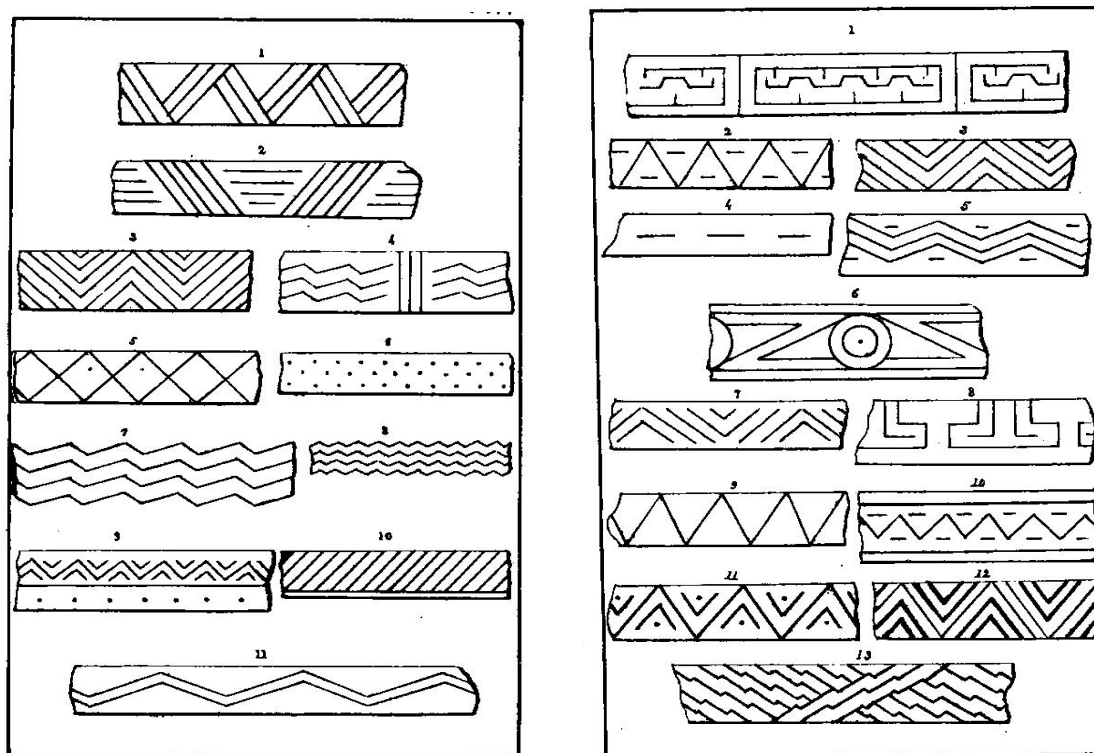


Figura 1 (direita) e Figura 2 (esquerda): Estampas desenhadas a partir da cerâmica encontrada no vale amazônico.

Fonte: BARBOSA RODRIGUES, João. *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica. Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 2, 1876.

A teoria da presença escandinava em tempos remotos⁴⁹, antes mesmo da chegada de Colombo ao continente americano, era discutida dentro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em conjunto com a Sociedade Real dos Antiquários do Norte da Dinamarca. Ambos estabeleceram, conforme afirma Holten e Guimarães, um canal de comunicação, com correspondências e publicações traduzidas no Rio de Janeiro e Copenhagen, para tratar da possível presença dos vikings/escandinavos no Brasil. Diante disso, surge a figura do naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801-1880) como o principal interlocutor dessa teoria nas duas instituições⁵⁰. Lund era adepto da hipótese de Carl Christian Rafn (1795-1864) sobre a descoberta da América no século X pelos dinamarqueses. Rafn teve sua obra “*Antiquitatis Americanae - Memoire sur la découverte de l’Amérique au dixième siècle*” doada por Lund ao IHGB e traduzida e publicada na revista do instituto

⁴⁹ Para uma leitura sobre a experiência escandinava na América antes da chegada de Colombo, ver CROSBY, Alfred. Os escandinavos e os cruzados. In: *Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa, 900-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 47-70.

⁵⁰ Cf. HOLTEN, Birgitte; GUIMARÃES, Lucia. Desfazendo as ilusões: o Dr. Lund e a suposta presença escandinava na terra de Santa Cruz. *Locus, Juiz de Fora*, v. 3, n. 1, 1997, p. 33-35.

brasileiro. A obra causou impacto entre os membros do IHGB, possibilitando a busca de uma origem escandinava para a nação brasileira⁵¹.

Pesquisas se concentraram na Bahia com pretensões de encontrar uma região que teria sido habitada por uma população de origem nórdica⁵². Barbosa Rodrigues era leitor assíduo das obras de Lund e Rafn. Acompanhava as pesquisas de ambos pelas publicações do IHGB e, por isso, viu que, à medida que foram frustradas as pesquisas na Bahia, a teoria da presença escandinava no Brasil foi perdendo força⁵³. Por outro lado, não deixou de acreditar que “se o povo escandinavo não desceu da América Setentrional para a Meridional, seus descendentes o fizeram e foram estes com seus costumes, que se dispersaram pelo Brasil, muito antes de aportar às nossas plagas P. A. Cabral”⁵⁴.

Barbosa Rodrigues baseou-se naquela teoria para explicar a origem dos índios de Marajó, dando-lhes status de um povo com certo grau de civilização. Em contrapartida, considerou que a situação de decadência dos índios atuais fora resultado do processo de colonização portuguesa e da atuação dos religiosos. Dizia o naturalista que “a comparação, quer do emprego de certa qualidade de argila, quer da gravura, ou da pintura da louça de então, com a fabricada hoje, nos dá uma ideia triste, não só da inteligência, como do estado decadente do infeliz tapuio”⁵⁵. Em que pese à atuação da Igreja, considerou que o “evangelho derramado a luz pelas selvas, as águas do batismo remindo os pecados, faziam cristãos, mas em vez de progresso, traziam para eles a opressão, o cativo, a tirania e a desmoralização”⁵⁶.

É interessante perceber que, se houve uma civilização na Amazônia, esta entrou em processo de decadência devido à conquista portuguesa. Ao mesmo tempo, Barbosa Rodrigues achou espaço para criticar a catequese e atuação religiosa em relação aos índios. Para ele a degradação do índio se deu em função do desânimo decorrente da escravidão e do abandono de seus costumes, frutos de uma educação de “princípios viciosos”⁵⁷.

⁵¹ Ibidem, p. 36.

⁵² Ibidem.

⁵³ BARBOSA RODRIGUES, *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra*, p. 100.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Idem. *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica*, p. 5.

⁵⁶ Idem. *Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra*, p. 95.

⁵⁷ Idem. *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica*, p. 5-7. A atuação religiosa na Amazônia no período colonial era duramente criticada no momento em que Barbosa Rodrigues desenvolveu suas pesquisas. Os membros da Companhia de Jesus, por exemplo, eram acusados de estarem mais preocupados em enriquecer sua ordem do que ensinar os preceitos religiosos propriamente ditos. Cf. MAUÉS, Raymundo Heraldo. A categoria “jesuíta” nos embates entre liberais e católicos ultramontanos no Pará do século

Ferreira Penna, por sua vez, acreditava também na decadência indígena. Ao se deparar com o material arqueológico do Marajó, construiu uma teoria sobre a origem e decadência daquele povo, divergindo daquela pensada por Barbosa Rodrigues. Em relação ao possível retrocesso vivido pelos índios marajoaras, Ferreira Penna escreveu

que as três camadas de vasos tão distintos entre si, por seus ornados, representam outras tantas fases de uma *civilização decrescente*. [...] Houve em Marajó um povo que, chegado a um importante grau de civilização, achou-se inoperante em circunstâncias tão difíceis, que não só foi constringido a parar no caminho do progresso, mas retroceder gradual e talvez rapidamente até recair nos domínios da barbaria⁵⁸.

Ferreira Penna não deixa claro quais seriam essas “circunstâncias tão difíceis” encontradas, mas se apressou em determinar a origem desse povo. Penna tinha convicção de que os índios habitantes de Marajó eram os “caribas”, de origem local no planalto central brasileiro, na região de Minas Gerais, que conquistaram a costa oceânica do Brasil, ocupando o Marajó, o Baixo Amazonas e seguindo para o extremo norte em direção às Antilhas e ao sul dos Estados Unidos. Desse modo, por não acreditar nas migrações europeias ou asiáticas para a América, Penna diverge daquela teoria proposta por Barbosa Rodrigues sobre a origem dos índios marajoaras. Em consequência, Ferreira Penna dialogava com uma literatura científica que defendia a tese de que grandes civilizações americanas tiveram origens na própria América, apoiando-se em estudos de antropólogos, linguistas e geógrafos como J. W. Foster (1836-1917), Ephraim George Squier (1821-1888), Charles-Etienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874) e François-Xavier Garneau (1809-1866), bem como João Batista de Lacerda (1846-1915), José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898), Batista Caetano de Almeida Nogueira (1797-1839), entre outros⁵⁹.

Os “caribas”, como denominou Penna, e seus descendentes produziram as cerâmicas encontradas nas camadas de terra. Os primeiros com peças em grau mais sofisticado e os últimos com qualidade inferior. Os caribas seriam de épocas remotas e os portugueses conheceram apenas seus descendentes⁶⁰. Para Penna,

[os caribas] tinham sem dúvida habitado em Marajó, à estes deve ser atribuído o fabrico dos mais ricos exemplares da louça, ídolos, vasos e urnas que formam a camada inferior daquele ceramio. [...] os seus descendentes

XIX. *Páginas de História*, Belém, v. 1, p. 1-13, 1997. Por essas críticas, a atividade catequética no século XIX se estruturaria de forma distinta daquela pensada nos séculos XVII e XVIII. Vide. HENRIQUE, Márcio Couto. “Sem Vieira, nem Pombal: memória jesuítica e as missões religiosas na Amazônia do século XIX”. *Asas da Palavra* (UNAMA), Belém, v. 10, p. 209-233, 2007.

⁵⁸ FERREIRA PENNA, Domingos Soares. Apontamentos sobre os Cerâmios do Pará, p. 53. (grifo do autor).

⁵⁹ SANJAD, Nelson. *A Coruja de Minerva*, p. 313.

⁶⁰ FERREIRA PENNA, op. cit. p. 65.

imediatos foram provavelmente os continuadores [...], cabendo aos aruans [sic], últimos representantes dessa raça, a seção superior cujos artefatos são já bastante grosseiros⁶¹.

Dos caribas só restavam os restos cerâmicos, porém dos Aruã restava “um único representante vivo” que falava algumas palavras do vocabulário da língua dos Aruã. Tratava-se de um velho de nome Anselmo José, morador de Afuá, no Marajó. Ferreira Penna se prontificou a entrevistá-lo com o intuito de conhecer mais de perto aquele que talvez fosse o último homem que falasse a antiga língua Aruã⁶².

Os Aruã e outras “sub-tribos formavam o povo que os portugueses chamavam indiscriminadamente *nheengáibas*, por usar cada uma delas, dizem, um dialeto particular”⁶³. De seus descendentes havia apenas aqueles que viviam no “seio da civilização” como trabalhadores, vaqueiros, seringueiros, sem ao menos conhecerem a língua que falavam seus antepassados⁶⁴. Dada essa circunstância, Penna foi com entusiasmo ao encontro de Anselmo.

Conversamos [Ferreira Penna e Anselmo] um pouco; depois começamos a nossa tarefa para a qual mostrava ele [Anselmo] a melhor disposição.

Por uma lista de palavras de antemão escolhidas e registradas em uma caderneta, fazia-lhe eu as perguntas em português e escrevia em seguida suas respostas em aruan [sic].

Anselmo respondia, ora prontamente, ora com mais ou menos demora; muitas vezes, porém, depois de um vivo esforço, em que sua boa vontade de acertar com a palavra entrava em luta com a fraqueza de sua memória, exclamava: “Hê!... Já esqueci!...”⁶⁵

O encontro fora decepcionante para Ferreira Penna. Anselmo era um sujeito com bastante idade, beirando os 75 anos, casado e com filhos, não sabia ler nem escrever e sua “capacidade intelectual” era “muito limitada”⁶⁶ e não falava a língua Aruã há muito. Apesar de tudo isso, Penna conseguiu montar, a partir da conversa com

⁶¹ Ibidem, p. 66. Segundo o zoólogo e naturalista Emílio Goeldi, Ferreira Penna “lavrou toda a vida no erro de tomá-los [os Aruã] como tribo pertencente aos karaibas [sic]”. Goeldi atribuiu esse erro a precocidade das pesquisas de Penna, feitas quando principiaram as escavações em Marajó em 1870. Cf. GOELDI, Emílio. O estado atual dos conhecimentos sobre os índios do Brasil, especialmente sobre os índios da foz do Amazonas no passado e no presente. *Boletim do Museu Paraense de Historia Natural e Etnografia*, tomo II, fascículo 4, 1898, p. 414. Publicado em 1981, o Mapa etno-histórico de Curt Nimuendajú, que descrevia a filiação linguística da maioria dos grupos indígenas do Brasil, extintos ou não, revelou que os Aruã pertenciam ao tronco linguístico Aruak e não a família linguística Karib. Sobre essa questão ver PORRO, Antonio. Os povos da Amazônia à chegada dos europeus. In: *O Povo das Águas: ensaios de etno-história amazônica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995, p. 24-27.

⁶² Cf. Idem. Algumas palavras da língua dos Aruã. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, 1881, p. 15.

⁶³ Os principais grupos indígenas que, segundo Ferreira Penna, existiam em Marajó no tempo da conquista e colonização eram os Aruans [sic], Mapuás [sic], Anajás [sic], Guajarás [sic]. Cf. Idem. Índios de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, 1885, p. 109. (grifo do autor).

⁶⁴ Ibidem, p. 111.

⁶⁵ Idem. Algumas palavras da língua dos Aruã, p. 15-16.

⁶⁶ Ibidem, p. 17.

Anselmo, uma lista de 224 palavras e frases com a pronúncia de algumas delas. Em relação ao velho Aruã, o mesmo fora visto como uma espécie de esqueleto vivo⁶⁷, observado com um olhar atento para as suas características físicas, seus costumes e sua decrepitude.

O aspecto vulgar do velho Anselmo e seu caráter moral não condizem com a figura imponente e orgulhosa altivez do antigo Cariba [...]; mas esta diferença nada significa, pois que - além de não ser possível julgar de um povo ou nação por um só dos seus membros; - principalmente quando este se aproxima à decrepitude, - ninguém ignora as profundas modificações porque têm passado os povos americanos desde que se acharam em contato forçado com os conquistadores europeus, que nada mais e nada menos fizeram do que enxertar-lhes os vícios que traziam de sobejo, em troca da liberdade de que os privaram [...]⁶⁸

A figura de Anselmo transparece bem a impressão que Ferreira Penna tinha em relação ao “índio degenerado”. Ademais, se o resultado de sua pesquisa não fora como ele esperava, teve um “merecimento relativo, sobretudo se nos recordarmos que *não existe* vocabulário algum nem bom nem mau, da língua dos aruans [sic]”⁶⁹.

Mas qual seria, afinal, a origem dos índios marajoaras? Eram eles filhos de odin? Ou eram originários dos caribas cujo último resquício eram os Aruã? A verdade é que por muito tempo esta questão esteve em aberto, prevalecendo a tese de que populações avançadas cultural e socialmente teriam migrado para a região de Marajó e sofrido uma degeneração nesse lugar. Barbosa Rodrigues e Ferreira Penna tinham convicção nessa teoria e ambos buscaram explicar, cada um ao seu modo, como isso ocorrera. Contudo, essa ideia atravessou os oitocentos e chegaria ao século XX com uma nova roupagem.

Sob os estudos de Betty Meggers e Clifford Evans, datados da década de 1950, a “degeneração” dos índios marajoaras foi explicada por fatores ambientais. Para eles, o povo que trouxera para o Marajó uma “cultura desenvolvida” teria vindo da região noroeste da América do Sul e que, chegando em Marajó, entrou em rápido declínio por não encontrar formas de se adaptar a umidade, ao solo e outras circunstâncias relacionadas ao meio tropical amazônico⁷⁰.

⁶⁷ Cf. SANJAD, op. cit. p. 314.

⁶⁸ FERREIRA PENNA, op. cit., p. 17.

⁶⁹ Ibidem, p. 16. (grifo do autor).

⁷⁰ Cf. MEGGERS, Betty; EVANS, Clifford. Uma interpretação das culturas da ilha de Marajó. *Revista do Instituto da Antropologia e etnologia do Pará*, Belém, nº 7, 1954. A ideia de uma Amazônia como espaço alheio ao homem nutriu o pensamento de intelectuais brasileiros da virada do século XIX para o século XX. Euclides da Cunha (1866-1909), por exemplo, nutriu uma visão de época que via o homem como um ser subjulgado no ambiente amazônico. Cf. CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido*: reunião de ensaios amazônicos. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. Para uma leitura da visão euclidiana sobre a Amazônia, vide SANTANA, José Carlos Barreto de. Euclides da Cunha e a Amazônia:

É bem verdade que muitas das proposições de Penna, Barbosa Rodrigues e mesmo de Meggers e Evans sobre a origem e desenvolvimento do povo marajoara foram contestados por estudos arqueológicos mais atuais. Denise Schaan e Anna Roosevelt já encontraram evidências de que a cultura marajoara pode ter se desenvolvido localmente e que na Amazônia existiu uma complexa e prolongada ocupação que, em certos casos, teve consideráveis inovações tecnológicas e influências para outras áreas. O fator ambiental, contudo, já não é considerado determinante para explicar as mudanças culturais dos índios marajoaras. Agora, antes de tudo, considera-se a própria dinâmica do mundo indígena, com suas disputas políticas, relações sociais e econômicas entre si e com outros povos⁷¹.

Assim, as discussões que levaram a suposição de que os índios marajoaras tinham suas origens em regiões remotas e sofreram uma degeneração podem ser compreendidas como produto de uma interpretação que não levou em conta os processos de mudança cultural, política e social do universo indígena em Marajó. O que Ferreira Penna, Barbosa Rodrigues e, de certa forma, Meggers e Evans entenderam como indícios de degeneração do povo marajoara era na verdade a própria dinâmica histórica desses povos.

É necessário enfatizar que não é pretensão provar, através de estudos atuais, que Pena e Rodrigues estavam errados em suas conjecturas, mas sim sublinhar a principal base de suas teorias: a migração de um povo avançado vindo de regiões longínquas para trazer a civilização, mas encontrou situações que o levaram a regredir. Ambos não se entenderam sobre qual seria a origem dos índios marajoaras. Qualquer que seja, merece ser destacado que tanto Ferreira Penna quanto Barbosa Rodrigues acreditavam que um processo difusionista e evolutivo explicaria a origem e desenvolvimento dos índios marajoaras, embora no Marajó tenha se constatado um desenvolvimento às avessas, isto é, uma degeneração. Por outro lado, ambos também não atentaram para uma possível origem local dos índios marajoaras. Talvez estivessem preocupados em achar uma “origem nobre”, uma origem que pudesse condizer com a “sofisticada arte” e a cerâmica encontradas em Marajó. Nesse sentido, o estudo das

visão mediada pela ciência. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. VI (Suplemento), p. 901-917, setembro de 2000.

⁷¹ Cf. ROOSEVELT, Anna Curenus. Arqueologia Amazônica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos Índios No Brasil*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992. p. 53-87; SCHAAN, Denise. Evidências para a Permanência da Cultura Marajoara à Época do Contato Europeu. *Revista de Arqueologia*, São Paulo-SAB, n.12/13, 2000, p.23 - 42. Sobre este assunto ver também NEVES, Eduardo Góes. O velho e o novo na arqueologia Amazônica. *Revista USP*, São Paulo, EDUSP, n. 44, p. 86-111, 1999/2000.

origens constituiu, portanto, como o princípio fundamental para explicar como aquela cerâmica elaborada podia ser encontrada na Ilha de Marajó. Transitando na seara da história, Penna e Barbosa Rodrigues encontraram a obsessão das origens ou o “ídolo das origens”, como denominou Marc Bloch⁷².

1.3. Tesouros soterrados e revelados

Nos primeiros anos da década de 1870, o Marajó recebeu a visita de ilustres pesquisadores nacionais e estrangeiros, como Ferreira Penna, João Barbosa Rodrigues, Ladislau Netto, Orville Derby, Charles Hartt, em virtude das descobertas de materiais cerâmicos. Entre os artefatos encontrados na região estavam armas, instrumentos e ídolos de pedra, louça, urnas funerárias (igaçabas), inscrições e desenhos⁷³. Em vista disso, a viagem à região servia, em muitos casos, para coletar aquelas peças, enviar para os museus e, em seguida, eram estudados, analisados e descritos⁷⁴. Vejamos como esses homens da ciência descreveram e analisaram alguns dos artefatos encontrados.

Em geral, segundo afirma Hartt, os objetos mais abundantes eram as urnas funerárias, “como ficou provado com os seus fragmentos e pelos buracos de onde tinham sido extraídas”⁷⁵. Em artigo publicado na revista *The American Naturalist* em 1871, Hartt descreveu e analisou duas urnas funerárias encontradas em Marajó. Suas observações se concentraram, fundamentalmente, nas medidas das peças, precisando a altura, o perímetro da base e as técnicas utilizadas na fabricação⁷⁶. Mais adiante, a descrição veio acompanhada de algumas considerações sobre os ornamentos e a arte empregada nas urnas. Uma urna (**Figura 3**) tinha a ornamentação considerada única cujas linhas eram profundamente gravadas na peça. Hartt comparou os desenhos gravados na urna com uma cadeira (“chair-like”), com linhas e decoração em argila vermelha⁷⁷. A outra urna (**Figura 4**) era um pouco maior e mais leve que a anterior, porém com padrões similares. A superfície e o acabamento tinham semelhanças, mas a camada de

⁷² Segundo o historiador francês, no decorrer do desenvolvimento do pensamento histórico prevaleceu a “explicação do mais próximo pelo mais distante”, por vezes como uma “hipnose”. Cf. BLOCH, Marc. *Apologia da história* ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 56.

⁷³ BARBOSA RODRIGUES, Antiquidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra, p. 101.

⁷⁴ Escavações realizadas no lago Arari e no monte Camutins em Marajó, por exemplo, eram feitas com o intuito de montar coleções cerâmicas que mais tarde seriam depositadas no Museu Nacional do Rio de Janeiro e outras enviadas para o Museu Peabody, em Cambridge nos Estados Unidos, por Orville Derby. Cf. HARTT, Charles. Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 18.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁶ Cf. HARTT, Charles Frederick. The Ancient Indian Pottery of Marajo, Brazil. *The American Naturalist*. Salem, v. 5, 1871, p. 261-262.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 262.

argila em cor creme (cream-colored) era um pouco mais clara que a empregada na urna anterior⁷⁸. Estas eram as peças mais completas que Hartt dispunha naquele momento. Ambas estavam fragmentadas em suas superfícies e Hartt deduziu que suas bordas poderiam ter sido ornamentadas com representações de cabeças de animais ou de homens⁷⁹.

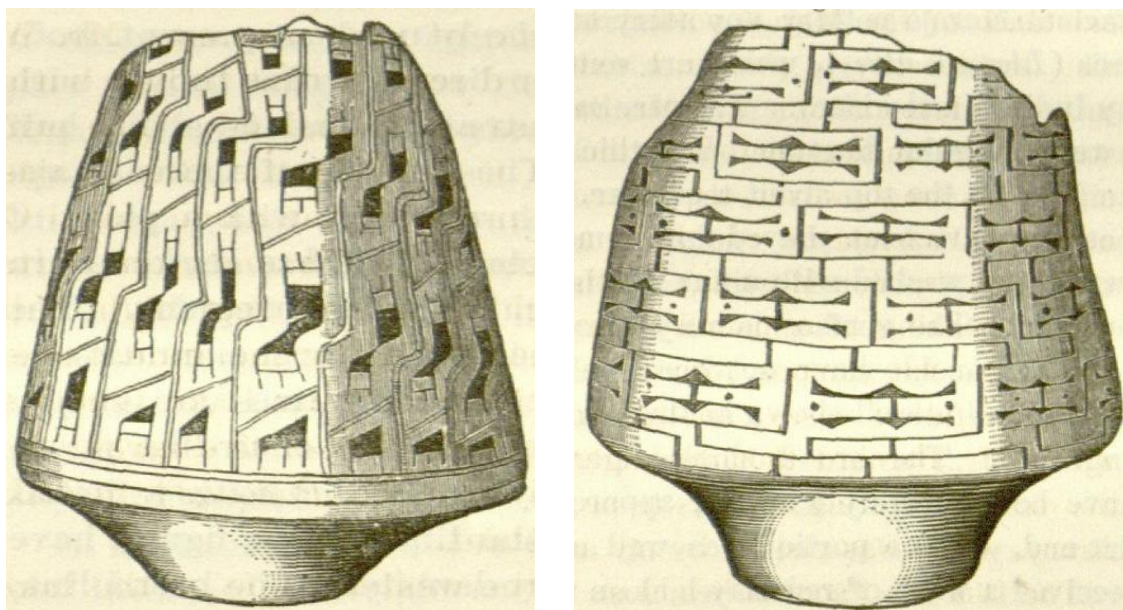


Figura 3(direita) e Figura 4 (esquerda): Reproduções de urnas funerárias marajoaras.

Fonte: HARTT, Charles Frederick. *The Ancient Indian Pottery of Marajo, Brazil. The American Naturalist*. Salem, v. 5, 1871, p. 261.

A suposição de Hartt em relação às bordas daquelas urnas não foi feita de forma leviana. Antes de tudo tinha como base observações e comparações com outras peças do mesmo gênero. Mais tarde, ele próprio constatou, a partir de notas da visita de Derby ao Marajó em 1876, que “figuras em relevo, representando vários animais, inclusive o homem, são comuns nos bordos e asas das vasilhas”⁸⁰.

Nesta mesma viagem de Derby ficou claro que vários tipos de objetos cerâmicos poderiam ser encontrados em Marajó. Os artefatos encontrados por ele consistiam em bacias, ídolos representando a figura humana e as urnas funerárias (igaçabas), “quase todos são ornamentados com gesto admirável, com figuras pintadas ou gravadas, sendo os desenhos pela maior parte decorativos, raras vezes representando objetos naturais”⁸¹. Na ocasião, Derby descreve o descobrimento de uma urna funerária:

[...] As vezes uma igaçaba bem ornamentada se acha colocada dentro de outra simples maior. Todas pareciam ter sido cobertas com uma tampa; mas esta

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem, p. 263.

⁸⁰ HARTT, Charles. Contribuições para a etnografia do Vale do Amazonas, p. 22.

⁸¹ Ibidem.

geralmente é quebrada, caindo fragmentos dentro da içaçaba, junto com a terra. Os ossos encontrados dentro das içaçabas são muito mal conservados, caindo em pó quando expostos ao ar, e em alguns casos parecem ter desaparecido. Em diversos casos pude reconhecer pelos ossos que o esqueleto inteiro tinha sido enterrado, posto que as bocas das içaçabas que pude observar não sejam bastante largas para admitir um corpo humano coberto com as carnes, nem a içaçaba pudesse contê-lo. Parece portanto que o esqueleto foi somente enterrado depois da decomposição das carnes. [...] ⁸².

É interessante perceber como Derby especula sobre o processo de sepultamento realizado pelos antigos povos de Marajó, descrevendo as possíveis etapas adotadas. A interpretação obtida através da observação da forma da urna funerária pressupõe que os ossos foram depositados a posteriori ⁸³. Talvez por esta razão que Derby tenha considerado as urnas como “os mais notáveis objetos encontrados nos montes de Marajó” ⁸⁴.

Uma urna funerária (**Figura 5**) encontrada por Ladislau Netto na casa de um pescador na ilha do Pacoval seria, segundo ele pressupõe, a representação de “um grande chefe”, possuindo as “mãos tridigitadas, abertas sobre o ventre, separadas uma da outra como que para deixar a descoberto uma espécie de escapulário de forma circular” ⁸⁵. O artefato tinha “forma quase esférica, representada unicamente, por meio das pinturas de cor vermelha e de quase negro em fundo branco”, e possuía “regularíssimas fileiras de caras” (**Figura 6**) acima e abaixo dos espaços dos braços, das mãos e do escapulário que, em sua interpretação, representavam ou a “genealogia do indivíduo” ou a “população da tribo de que ele era o chefe” ⁸⁶. Ladislau Netto, assim, estava convicto de que as urnas funerárias representavam, entre muitas outras coisas, qualidades dos falecidos e/ou das famílias do morto cujos adornos gráficos remetiam a uma espécie de “história necrológica” ⁸⁷.

⁸² Ibidem, p. 23.

⁸³ O ritual funerário dos índios marajoaras, segundo Denise Schaan, era realizado quando se extraía os ossos do corpo já em estado de putrefação e, em seguida, depositados nas içaçabas decoradoras. Ocasionalmente podiam ser acompanhadas de oferendas como tangas, pratos, banco de cerâmica e tigelas com alimentos. Cf. SCHAAN, Denise. De Tesos e Içaçabas, de índios e portugueses: Arqueologia e História da Ilha de Marajó. *Texto para a exposição de cerâmica Marajoara do Museu do Forte do Castelo*. Belém, 2002, p. 6.

⁸⁴ DERBY, Os povos antigos do Amazonas, p. 129.

⁸⁵ MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 327-328.

⁸⁶ Ibidem, p. 329.

⁸⁷ Ibidem.



Figura 5: Reprodução de uma urna marajoara encontrada na Ilha do Pacoval.
Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 328.

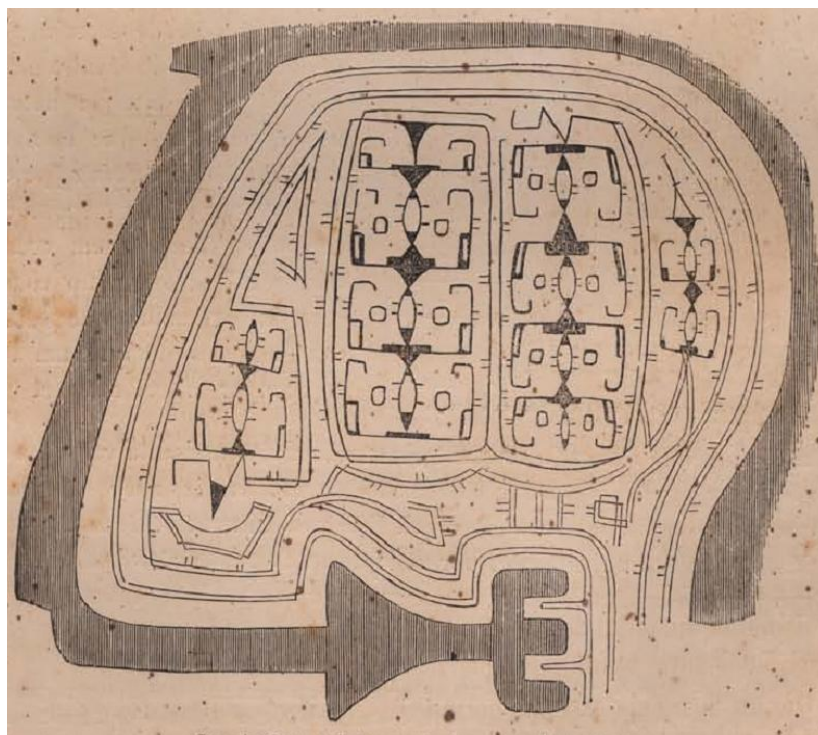


Figura 6: Detalhe ampliado da urna funerária representada na Figura 5.
Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 328.

Mais adiante, a descoberta de estatuetas, chamadas de ídolos, apontava para a existência de “alguma forma de religião” entre os povos marajoaras⁸⁸. Ferreira Penna, Derby e o próprio Ladislau Netto extraíram alguns ídolos do solo de Marajó. Consideradas “preciosidades” de onde se sobressaem “algumas figuras da terra cota”, alguns ídolos foram enviados ao Museu Nacional e estudados por Ladislau Netto. Netto afirmou que os “ídolos” marajoaras eram “os deuses penates⁸⁹ dos construtores dos *mounds* daquela Ilha” cujas imagens representavam homens e mulheres ou uma “monstruosidade qualquer”, com “deformação da cabeça e da face”, com alguma “supressão dos braços e pernas” ou ainda com “protuberâncias dorsais e torácicas próprias dos corcundas”⁹⁰.

Na observação dessas peças, Ladislau Netto encontrou alguns “personagens fantásticos”, muitos dos quais com “feições de quadrúpedes de longas orelhas recortadas ou felpudas” e, em outros casos, peças que reproduziam o “mais belo ortognatismo em faces veneradas de chefes idosos”⁹¹. Se por um lado as figuras representadas corresponderiam a algum “chefe” ou “sacerdote” de alta hierarquia⁹², por outro, restava saber o que aquelas diferentes feições empregadas nas cabeças dos ídolos poderiam dizer sobre o povo que as produziram. Ladislau Netto propôs a análise das cabeças de ídolos levando em consideração as fisionomias e a configuração do crânio, emprestando alguns conceitos da craneologia⁹³. Atendo para a variedade de feições nos rostos das peças, o estudo das cabeças de ídolos, então, se fez por meio de comparações entre as fisionomias existentes em tais peças. Seu intuito foi observar nos olhos, na boca, no nariz, nas orelhas, por exemplo, indícios que pudessem remeter a qualidades pessoais, a posição social do indivíduo representado, a família a qual pertenceu, enfim, a “autêntica parcela da história da sua raça”⁹⁴.

Para Ladislau Netto, a cabeça e a face humana constituíam na “tela em que esse povo matizou a representação ideográfica e não sei se também fonética da sua

⁸⁸ Cf. DERBY, Os povos antigos do Amazonas, p. 129.

⁸⁹ Penates, na mitologia romana, eram os deuses do lar, ligados ao bem estar e a prosperidade das famílias.

⁹⁰ MELLO NETTO, Investigações sobre a arqueologia brasileira, p. 316-317. (grifo do autor).

⁹¹ Ibidem, p. 317-318.

⁹² Ibidem.

⁹³ Segundo Lilia Schwarcz, a craneologia era uma das teorias que teve grande receptividade no Brasil no século XIX, especialmente no Museu Nacional. Essa teoria dialogava com preceitos das ciências biológicas para explicar, a partir do estudo da anatomia do crânio, a evolução da humanidade. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão nacional no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁹⁴ MELLO NETTO, op. cit, p. 271

tradição”. Daí residia, portanto, a importância dos estudos de suas fisionomias⁹⁵. Diante disso, não só as cabeças de ídolos, mas ainda as cabeças antropomorfas que adornavam os vasos serviram de material de estudo ao diretor do Museu Nacional.

Na análise de uma série de seis cabeças de ídolos (**Figura 7**), por exemplo, concluiu-se que, entre aquelas peças, apesar de algumas semelhanças na forma do nariz, do crânio, o que justificava a comparação entre elas, havia diferenças que perpassavam desde a “expressão comum” de alguns e a “fisionomia vulgar” e o “notável ortognatismo” de outros⁹⁶. Em relação às cabeças usadas como adornos de vasos (**Figura 8**), observou-se que havia uma peça que representava a fisionomia de um “quadrumano” cuja “linha convencional que representa a orelha confundiu-se na sua extremidade inferior com a linha da boca”. Havia ainda outra peça que tinha os olhos, a boca, o nariz e as orelhas representadas por “discos salientes com uma cavidade no centro, semelhantes às protuberâncias dos ouriços do mar”⁹⁷.

Por outro lado, a diversidade de tipos de face humana empregadas nas cabeças de ídolos e ainda nos adornos de vasos não permitiu que Ladislau Netto chegasse a “descobrir a fisionomia dominante” e o “tipo característico do povo que a pertenciam os artistas cerâmicos”. A conclusão a que ele chegou foi que “aqueles indivíduos possuíam tradicionalmente arquivados todos os tipos humanos do globo, como se houvessem [sic] estudado e copiado percorrendo o antigo e o novo continente”⁹⁸.

⁹⁵Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, p. 288.

⁹⁷ Ibidem, p. 276.

⁹⁸ Ibidem, p. 312.

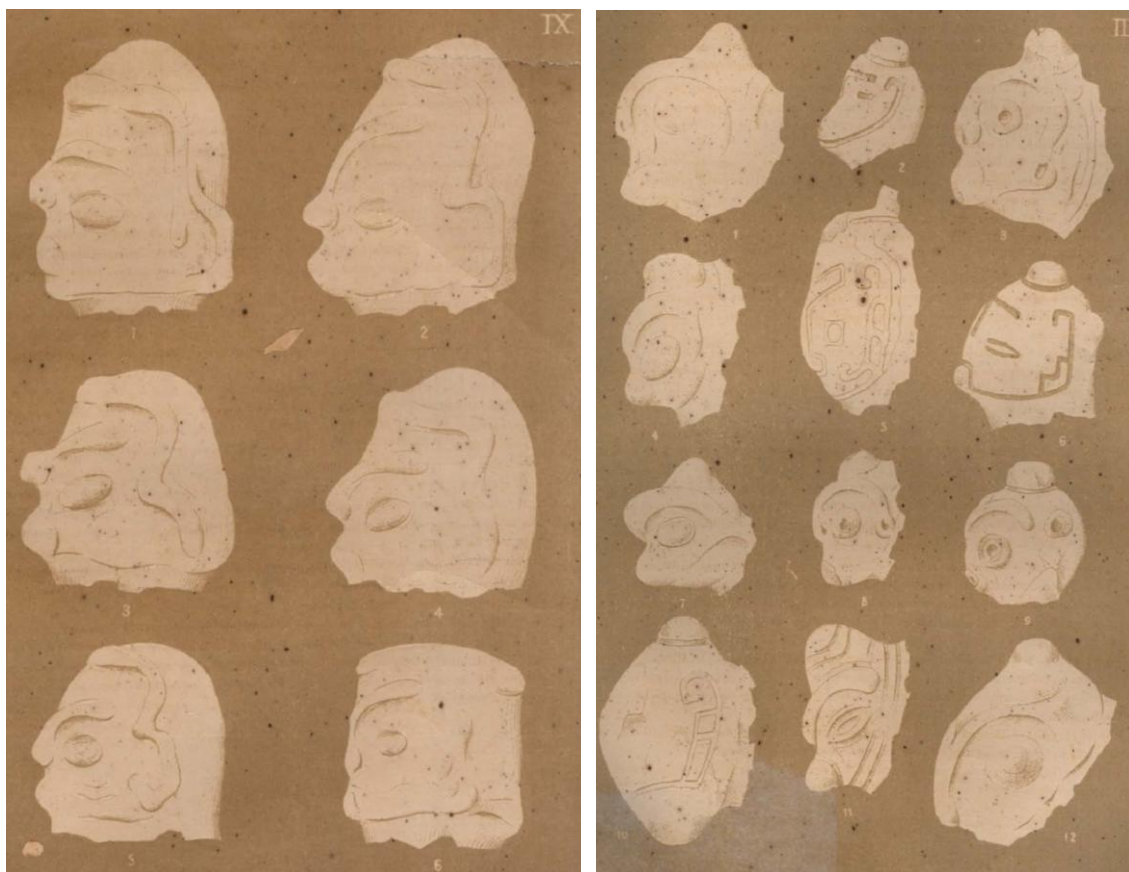


Figura 7 (esquerda): Estampa IX reproduzindo cabeças de ídolos cerâmicos encontrados em Marajó. Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 289.

Figura 8 (esquerda): Estampa III reproduzindo cabeças de ídolos cerâmicos encontrados em Marajó. Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 277.

Até aqui podemos observar que, de uma maneira geral, as urnas funerárias e as cabeças de ídolos foram alguns dos artefatos descobertos, descritos e analisados que suscitaram interpretações sobre o mundo social e cultural dos índios de Marajó. Hoje já se sabe que a cerâmica produzida por índios obedecem a expectativas culturais e tem uma função social importante⁹⁹. Em seus estudos sobre as igaçabas marajoaras, Denise Schaan percebeu que sua decoração estava relacionada a origem social da pessoa nela enterrada. As diferenças no motivo decorativo podem indicar diferenças sociais, étnicas, políticas e religiosas que existiram entre os índios daquela ilha¹⁰⁰. Nesse sentido, além dos ornados, os objetos encontrados junto as urnas poderiam ser compreendidos, no

⁹⁹ Cf. SCHAAN, Denise. De Tesos e Igaçabas, de índios e portugueses: Arqueologia e História da Ilha de Marajó. *Texto para a exposição de cerâmica Marajoara do Museu do Forte do Castelo*. Belém, 2002, p. 6.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

contexto do sepultamento, como parte do “mobiliário funerário”, demarcando também diferenças com relação ao status social, a idade e ao gênero do morto¹⁰¹.

Sem dúvida houve outros artefatos, como veremos mais adiante ao falar das tangas, que levantaram questões sobre as relações sociais entre os índios marajoaras. Contudo, o que cabe ponderar nesse momento é o procedimento adotado por Hartt, Derby e Ladislau Netto. Cada um, de um modo bem característico, estudou aquelas peças como veículos de comunicação social e cultural. Em outras palavras, os objetos cerâmicos foram pensados para além de um produto utilitário. Foram analisados como formas de expressões de elementos sociais e culturais compartilhados entre os índios marajoaras¹⁰².

Tanto nas leituras de Hartt, Derby e, principalmente, de Ladislau Netto podemos perceber o esforço de fazer aquelas peças falarem alguma coisa sobre o povo que as fabricaram. Os artefatos coletados foram tidos como “documentos que exprimem a realidade material de uma cultura”¹⁰³. Os questionamentos sobre o modo de sepultamento, os usos das urnas e a análise das cabeças de ídolos foram formas encontradas para se extrair daquelas peças informações sobre o modo de vida, os costumes e, no caso de Ladislau Netto, a fisionomia dos índios que habitaram a Ilha de Marajó. Assim, as peças cerâmicas e/ou seus fragmentos poderiam ser, como considerou Barbosa Rodrigues, uma “preciosidade” que talvez revelasse a “chave para uma importante descoberta”¹⁰⁴. Com efeito, as peças revelaram os “tesouros” feitos pelos índios marajoaras. Poderiam ser vistos ainda, tal qual Ferreira Penna os chamou, como “os principais monumentos dos povos indígenas”, os “mudos testemunhos de uma civilização extinta”¹⁰⁵.

¹⁰¹ SCHAAN; SILVA, O povo das águas e sua expansão territorial, p. 18.

¹⁰² Ibidem, p. 9.

¹⁰³ Sobre esse ponto de vista ver RIBEIRO, Berta; VELTHEM, Lúcia Hussak Van. Coleções Etnográficas: Documentos Materiais para a História Indígena e a Etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1992, p. 103-112.

¹⁰⁴ BARBOSA RODRIGUES, João. Antiquidades do Amazonas - Arte cerâmica. *Ensaio de Ciência por diversos amadores*. Rio de Janeiro, v. 2, 1876, p. 3.

¹⁰⁵ FERREIRA PENNA, Domingos Soares. Observações sobre as Duas urnas (Fig. 3ª e 4ª) discretas e figuradas pelo Sr. João Barbosa Rodrigues em seu artigo - Antiquidades do Amazonas, inserto na Revista - Ensaio de Ciência. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, 1877, p. 75

1.4. “A folha da videira das antigas Evas do Marajó”

A descoberta de um “curioso artefato” despertou o interesse de Charles Hartt. Eram as chamadas tangas¹⁰⁶, os “objetos mais bem feitos e ornamentados que se encontram nos montes de Marajó, quer nos refiramos à qualidade excepcional do barro e à execução mecânica da obra”¹⁰⁷. As mais completas amostras daquelas peças estavam no Museu Nacional do Rio de Janeiro e, tendo descrito e figurado muitas delas, Hartt começou construir hipóteses sobre seu uso a partir de características presentes nas próprias peças.

Os exemplares da peça tinham o formato triangular, com uma superfície convexa ornamentada e a outra côncava sem qualquer ornato cujas extremidades eram arredondadas¹⁰⁸. As interpretações foram feitas a partir de incisões e pelos ornamentos feitos nas peças. Segundo Hartt, nas três extremidades da tanga existiam orifícios que, supostamente, seriam destinados a passagem de um fio, sendo a direção do fio indicada pelas próprias incisões¹⁰⁹. De acordo com isso e a existência de uma “ornamentação delicada” na superfície convexa, além do tamanho e a forma das peças, não haveria outra constatação senão serem “tangas de mulher”, a “folha da videira das antigas evas do Marajó”¹¹⁰, usadas na parte frontal para esconder o órgão genital¹¹¹.

Deduzido o uso do objeto e classificado como um dos “ornatos pessoais” das índias¹¹², Hartt descreveu algumas peças e suas características gerais, como o material usado na fabricação, as cores que foram empregadas e os motivos ornamentais utilizados. Em geral, segundo afirmou o intelectual, o material utilizado para a confecção daquelas peças era a argila e suas superfícies eram cuidadosamente alisadas para depois receber uma “espécie de esmalte de argila branca, avermelhada ou cor de nata, a qual depois de cosida oferece uma superfície polida e muito dura”¹¹³. A

¹⁰⁶ Hartt diz que o verbete “tanga” deriva de “ntanga”, nome dado a uma moeda asiática, e foi adotado nas possessões portuguesas da África e da Ásia e no Brasil para indicar o pedaço de tecido com o qual os indígenas cobriam “suas partes pudendas”. Cf. HARTT, Charles Frederick. Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 1, 1876, p. 21. Ferreira Penna acreditava que o nome tanga poderia ser facilmente substituído pela palavra “babal”, nome de origem Aruã que exprime a ideia de “avental” Cf. FERREIRA PENNA, Apontamentos sobre os Cerâmios do Pará, p. 52, especificamente a nota 1.

¹⁰⁷ HARTT, Contribuições para a etnografia do vale do Amazonas, p. 53.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ HARTT, Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó, p. 21-22.

¹¹¹ Cf. HARTT, Contribuições para a etnografia do Vale do Amazonas, p. 53-54.

¹¹² Ibidem, p. 52.

¹¹³ HARTT, Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó, p. 22.

superfície exterior ou convexa era a parte da peça mais trabalhada em termos de preparo, pois é nesta parte que se empregavam os “adornos ordinariamente muito delicados” cujas figuras eram compostas de linhas retas de cor “pardo escuro” ou, em certos casos, vermelho¹¹⁴.

Na tanga representada a seguir (**Figura 9**), encontrada na região do Pacoval, Hartt identificou algumas características estilísticas que, por sua vez, serviram de parâmetro de comparação com caracteres existentes em outras tangas, fragmentadas e/ou inteiras (**Figura 10**).



Figura 9 (esquerda): Estampa III reproduzindo uma tanga recolhida na Iha de Pacoval com dimensões de 108 mm de altura, 140 mm de largura e 030 mm de espessura.

Fonte: HARTT, Charles Frederick. Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 1, 1876.

Figura 10 (direita): Fragmentos de tangas reunidas em uma estampa (IV) de forma a permitir a comparação entre as mesmas.

Fonte: HARTT, Charles Frederick. Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 1, 1876.

Os triângulos desenhados na borda superior das peças, dispostos geralmente de forma simétrica à linha do eixo da peça, eram umas das similaridades estilísticas

¹¹⁴ Ibidem, p. 23.

encontradas entre as tangas, apesar de ocasionalmente sofrerem variações¹¹⁵. Conforme o próprio Hartt afirmou:

Às vezes os triângulos estão separados por meio de linhas retas. Abaixo desta borda acha-se de ordinário uma cinta formada de duas linhas paralelas entre as quais há uma série de zig-zags, ou de adornos com a forma de um X e contendo entre si outros labores suplementares.

A superfície que fica abaixo desta cinta, apresenta-se quase sempre ornada com figuras extremamente delicadas, achando-se estas figuras dispostas de um e de outro lado da linha média¹¹⁶.

Nesse sentido, Hartt tentou reconhecer, através do estudo da ornamentação aplicada, certo padrão de ornatos nas tangas. Contudo, sua observação se limitava a identificar formas geométricas, sem lançar alguma interpretação sobre o possível significado daquelas formas. Não sem sentido que ele acreditava que muitas das figuras desenhadas não passavam de “meros ornamentos estéticos, sem significação alguma”¹¹⁷, abrindo mão de levantar hipóteses como, por exemplo, considerar aqueles ornamentos como formas de diferenciação entre as mulheres¹¹⁸.

Ladislau Netto, por seu turno, estudou a coleção de tangas do Museu Nacional e observou que os desenhos representados naquelas peças tinham cerca de seis ou oito padrões gerais, “tão diversos ou tal esforço se empregou em diferenciá-los nos labores secundários, que não há dois perfeitamente idênticos”¹¹⁹. A pintura da tanga era feita, segundo afirmou, depois da peça inteiramente seca a sombra e os ornamentos empregados eram os “mais delicados [que] se exhibe na pintura cerâmica aborígene de Marajó” e representavam, em sua superfície, “delicadíssimas miniaturadas, todas as decorações da louça mais perfeita da ilha”¹²⁰.

A especulação sobre o uso da tanga foi uma questão que também despertou o interesse do diretor do Museu Nacional. Tal qual Hartt, Ladislau Netto acreditava que a tanga era usada por mulheres como o “único objeto com que as morenas insulares procuravam velar sua nudez”¹²¹. Não obstante, acreditava ainda que os ornamentos

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Para Denise Schaan, as diferenças nos motivos decorativos das tangas podem significar, entre outras coisas, distinção de status social entre as mulheres que usavam tais peças. Cf. SCHAAN, Denise. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. *Revista de Arqueologia*. (Belém) São Paulo, v. 16, p. 31-45, 2003.

¹¹⁹ MELLO NETTO, Investigações sobre a arqueologia brasileira, p. 432.

¹²⁰ Ibidem, 436. Vale a pena mencionar que Charles Hartt considerou que os padrões da ornamentação existentes nas tangas poderiam ser adaptações de alguma outra “vasilha de forma redonda”, logo seriam cópias menores de outros padrões, “miniaturas”, como sugeriu. Cf. HARTT, Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó, p. 23.

¹²¹ MELLO NETTO, Investigações sobre a arqueologia brasileira, p. 434.

existentes nas tangas fossem indicativos de que estas possuísem alguma significação em determinado rito.

Quanto à utilidade destes enfeites, bem possível é que os trouxessem as mulheres de Marajó durante a menstruação, e neste caso não fora muito de admirar que subsistissem nesta prática a prescrição de um rito e a um tempo a necessidade de certas cautelas numa região infestada de dípteros tão importunos quão numerosos¹²².

Embora não fosse sua intenção desenvolver essa temática, mesmo porque não dispunha de material suficiente para desenvolver uma teoria¹²³, Ladislau Netto atribuiu à tanga um caráter ritualístico em função da forma triangular da peça, estabelecendo analogia com os princípios do hinduísmo. A tanga seria uma representação semelhante a um triângulo hindu, o Yoni, princípio do Lingam¹²⁴, um culto que “parece haver sido adorado por todos os povos do antigo continente, imiscuindo-se em todas as religiões” e que poderia ter existido em Marajó¹²⁵.

É digno de nota, porém, que apesar de conhecerem as circunstâncias nas quais as tangas eram encontradas, Ladislau Netto e Charles Hartt não fizeram, por exemplo, qualquer tipo de relação entre as tangas e outros objetos cerâmicos encontrados junto a elas. Em 1876, Derby noticiou, e Hartt tomara nota, sobre a descoberta de tangas dentro de igaçabas¹²⁶. Não longe disso, Ladislau Netto descreveu o descobrimento de tangas em situação semelhante:

[...] todas as urnas [funerárias] em que se guardaram ossos de mulher, hão sempre apresentado, de permeio com os fragmentos quase pulverizado dos mesmos ossos ou com a terra que os envolve, aquela singular espécie de *Folium vitis*, a que anteriormente me referi e que, sob o nome de tanga ou *babal*, é vulgarmente conhecida hoje na arqueologia brasileira¹²⁷.

Estudos recentes mostram que as tangas ainda podem ser encontradas na região de Marajó dentro de urnas, bem como em antigas áreas de moradia, circulação e de produção cerâmica¹²⁸. Denise Schaan não descarta a hipótese de que as tangas e as

¹²² Ibidem, p. 435.

¹²³ Ibidem, p. 436-437.

¹²⁴ Lingam é uma palavra de origem sânscrita que designa o poder gerador. No hinduísmo é frequentemente associado ao Yoni, o poder gerador feminino. Segundo Venchi, o Lingam pode ser encontrado esculpido ou reproduzido na vagina, uma união considerada tão profunda que apenas poderia ser representada por símbolos. Cf. VENCHI, Mariane. Cavalgada ao centro da Terra: rotas para uma erótica árabe e indiana. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 38, p. 281-308, 2012, especialmente nota 7.

¹²⁵ MELLO NETTO, op. cit. p. 438.

¹²⁶ Na ocasião da escavação na Ilha do Pacoval por volta de 1876, Orville Derby relatou que encontrara tangas dentro de igaçabas. Cf. Cf. HARTT, Contribuições para a etnografia do vale do Amazonas, p. 23.

¹²⁷ MELLO NETTO, op. cit. p. 432. (grifo do autor).

¹²⁸ Vide SCHAAN, Denise. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. *Revista de Arqueologia*, (Belém) São Paulo, v. 16, p. 31-45, 2003.

urnas podem ser associadas como parte das práticas funerárias daquele povo¹²⁹. Por outro lado, seu uso ritualístico não foi rejeitado. Para a arqueóloga, possivelmente a tanga fazia parte de rituais de puberdade de meninas e eram usadas por mulheres em períodos festivos, conforme análise do tamanho das peças e a presença ou não de ornamentos¹³⁰. De acordo com Schaan,

[...] percebemos que são principalmente as tangas sem decoração que são encontradas dentro de urnas funerárias grandes e cuidadosamente decoradas; por isso, sugerimos que o que diferenciaria as usuárias de um e de outro tipo poderia ser a idade ou o ciclo de vida pela qual passavam. Nesse sentido, é possível que as tangas decoradas fossem usadas por meninas em rituais de iniciação, durante a puberdade (em razão de seu tamanho, em geral menor), ao passo que as não-decoradas seriam usadas por mulheres mais velhas, casadas¹³¹.

Schaan chama a atenção para a existência de tangas não decoradas cujo único trato era um polimento e um engobo vermelho¹³². Possivelmente estas e outras peças sem qualquer decoração também foram encontradas por Hartt, Ladislau Netto e outros, mas aquelas pintadas com algum motivo decorativo eram os alvos de suas atenções.

Até aqui observamos que, em seus textos, o destaque era para as peças decoradas e que, de uma maneira ou de outra, os motivos decorativos da cerâmica encontrada em Marajó ajudaram ou ainda complementaram as interpretações sobre os usos dos artefatos. Com efeito, fez-se necessário um estudo sobre a arte empregada nos artefatos. É justamente este ponto que vamos adentrar nesse momento.

1.5 Um estudo da arte decorativa marajoara

Acompanhando as indagações sobre a origem dos índios marajoaras e sobre os aspectos utilitários dos artefatos, os estudiosos oitocentistas desenvolveram teorias para interpretar a arte decorativa inscrita nas peças encontradas. Para Orville Derby, até então, em fins do século XIX, não se tinha notícia de nenhum povo brasileiro “tão adiantado na arte de oleiro e no gosto artístico como o de Marajó¹³³. Ele considerou os índios de Marajó grandes mestres na arte cerâmica, fabricando vasos que podem ser

¹²⁹ A partir de dados preliminares, Schaan sugere que mulheres eram enterradas em urnas decoradas com motivos geométricos e antropomorfos, acompanhadas, em certos casos, por uma tanga ou um pequeno pote em cerâmica. Cf. SCHAAN, op. cit.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Idem. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. *Habitus*, Goiânia, v.5, nº 1, 2007, p. 110-111.

¹³² Ibidem.

¹³³ DERBY, Os povos antigos do Amazonas, p.131.

comparados com os dos antigos gregos e etruscos, na simetria e na elegância da forma, bem como no relevo e no “alto grau” de suas decorações¹³⁴. Em suas palavras,

[...] This, together with the regularity and perfection of the lines of ornament, demonstrates the great experience and culture of the maker. The ornaments encountered are naturally divided into three classes - those in relief, engraved and painted. The first kind is found upon idols and trinkets [...]. They are made by the hand, of soft clay, and generally rudely represent the human figure or that of some animal.

The engraved and painted ornaments, however, very seldom represent natural objects, and when they do, it is in a very conventional way, rendering it difficult to interpret them. They are usually of a purely aesthetic character, and include the fret, the cross and other styles very well know in the art¹³⁵.

Considerando os diferentes tipos de ornamentos cerâmicos, Derby procurou identificar padrões decorativos que se assemelhavam com formas ou figuras conhecidas, tal qual a cruz, classificando-os como “formas primitivas” provenientes de linhas retas que, sofrendo modificações, resultaram nos padrões de figuras de animais e humanas existentes na cerâmica marajoara¹³⁶. A identificação dessa formas “very well know in the art” eram, no entendimento de Derby, evidências de que “we have there vestiges of a savage race that had entered upon the first rudiments of art, and advanced so little that it is possible now from their relics to trace each step in the early development of art”¹³⁷. Desse modo, os estudos desses padrões decorativos marajoaras poderiam revelar questões em torno da história desses povos e ao mesmo tempo sobre alguns pontos da história da arte. De fato este assunto era uma questão complexa que Derby não adentrou de forma mais profunda. Conforme ele próprio admitiu, foi Charles Hartt quem se ateu a este tema, desenvolvendo teorias sobre o desenvolvimento da técnica do ornamento¹³⁸.

Em “A origem da arte ou a evolução do ornamento”¹³⁹, publicado como subitem de “Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas” nos Arquivos do Museu Nacional em 1885, Hartt apresentou questões que poderiam explicar a origem da arte entre os povos do mundo, fazendo analogias entre as formas encontradas na arte decorativa marajoara¹⁴⁰. Assim como Derby, Hartt identificou na arte dos antigos índios de Marajó “formas gregas, espirais e outros ornamentos perfeitamente idênticos a

¹³⁴ Idem. The artificial mounds of the Island of Marajo, p. 227.

¹³⁵ Ibidem, p. 227-228.

¹³⁶ Ibidem, p. 228.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Uma versão resumida deste trabalho foi publicada na Revista da Exposição Antropológica em 1882. Cf. HARTT, Charles Frederick. A origem da arte ou evolução do ornamento. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro, 1882, p. 42-44.

¹⁴⁰ Cf. Idem. Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas, p. 95-108.

algumas formas clássicas da Grécia”¹⁴¹. A comparação entre as formas artísticas constituiu num dos pilares da teoria explicativa de Hartt.

Apliquei ao estudo dos ornatos da louça de Marajó o método científico, classifiquei e comprei-a em todas as suas modificações com os ornatos semelhantes de outros países. Estudei a função do ornato, examinei a estrutura do olho, o modo de ver, ou antes de examinar um ornato, e logo fiquei convencido de que, como a música depende de efeitos físicos produzidos sobre o aparelho auditivo, o ornato não se pode explicar senão sobre a base da estrutura do olho¹⁴².

O entendimento da arte marajoara perpassava pela submissão a um método científico rigoroso subsidiado por postulados das ciências naturais, da biologia para ser mais preciso. Isso mostra que Hartt não estava longe dos principais paradigmas cientificistas em voga no Brasil de meados do século XIX¹⁴³. A proposta era apresentar “uma teoria racional da origem e evolução da arte decorativa e mostrar o que é a função do ornato”¹⁴⁴. De forma sucinta, a teoria de Hartt considerava que a evolução da arte decorativa era ocasionada pela “tentativa contínua de dar prazer à vista”¹⁴⁵ e estava relacionada aos movimentos musculares dos olhos.

Para Charles Hartt, “uma linha reta não tem uma beleza inerente, é bela porque em primeiro lugar necessita, para a sua observação, de movimentos perfeitamente regulares”. Em contrapartida, para se apreciar as curvas “usamos de uma vez dois músculos adjacentes, dos quais um contrai mais rapidamente que o outro”, num movimento que é “capaz de causar mais prazer, porque o efeito da linha reta é monótona e cansa logo, enquanto que o do círculo é mais variado, devido à diferença da rapidez da contração dos músculos”¹⁴⁶. Com efeito, a arte decorativa vai se desenvolvendo, acomodando-se as “exigências dos olhos”, numa espécie de “darwinismo”, como o próprio Hartt definiu, onde “um ornato adaptado aos olhos é realmente belo, e conserva-se, e ao passo que as formas mal feitas e mal adaptadas morrem”¹⁴⁷.

No processo de descrição da origem e evolução da grega, um dos “mais belos ornatos estéticos conhecidos”, usados por diversos povos do mundo, incluindo os índios antigos de Marajó, Hartt exemplificou sua teoria. Para ele, a grega seria fruto de uma

¹⁴¹ Ibidem, p. 95.

¹⁴² Ibidem, p. 96.

¹⁴³ Sobre esta questão vide SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão nacional no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, especialmente o Capítulo 2 – Uma História de ‘Diferenças e Desigualdades’ – as doutrinas raciais do século XIX.

¹⁴⁴ HARTT, op. cit. p. 98.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 101.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 99.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 101.

série de modificações construída a partir de linhas retas paralelas que ao longo do tempo ganharam algumas linhas verticais, conservando alguns padrões, abandonando outros e assim tornando-a mais complexa e “agradável de ser ver” (**Figura 11**)¹⁴⁸.

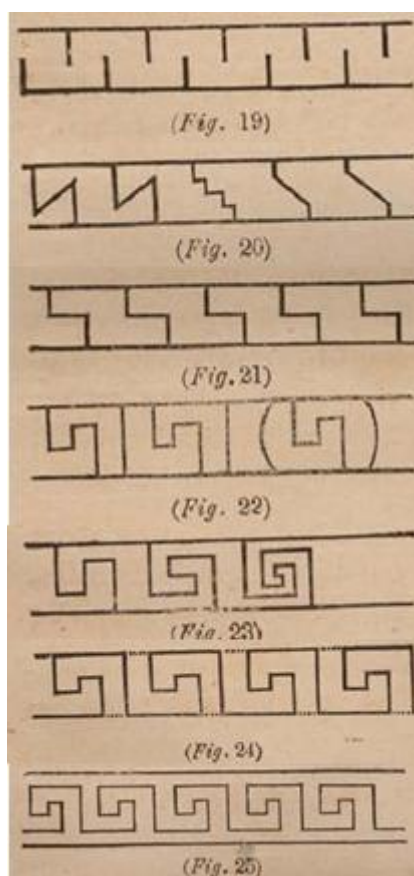


Figura 11: Figuras descrevendo o processo de evolução da grega, segundo a teoria desenvolvida por Charles Hartt.

Fonte: HARTT, Charles Frederick. Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, pp. 102-103.

A teoria apresentada por Hartt sobre a arte decorativa pode ser compreendida, portanto, como um esforço deliberado de mostrar um “desenvolvimento progressivo” na arte, evidenciando nuances de uma leitura evolucionista. Para Hartt,

Entre 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 ornamentam a louça, as armas ou outros objetos de forma simples, compostas por linhas retas; e outros há que não somente empregam estas formas simples, mas também círculos e espirais, ignorando porém o uso de curvas sutis. Pode-se classificar as tribos e as nações pelo estado de progresso em que se acha a sua arte ornamental. Os ornatos mais antigos da Europa são feitos de linhas retas, depois vêm outros, compostos de curvas circulares e de espirais, e a estes seguem formas que se tornam cada vez mais sutis na sua curvatura.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Ibidem, p. 102-103.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 96.

Foi no estudo da arte decorativa marajoara que Hartt buscou comprovar seus postulados. Através da análise dos rostos humanos representados em ídolos ou em asas de vasilhas, o norte americano constatou que o desenvolvimento da arte oleira em Marajó se deu tal qual em outras partes do mundo. Os desenhos foram feitos a princípio por linhas simples e, mais tarde, se tornaram desenhos mais elaborados, ganhando linhas curvas (**Figura 12**).

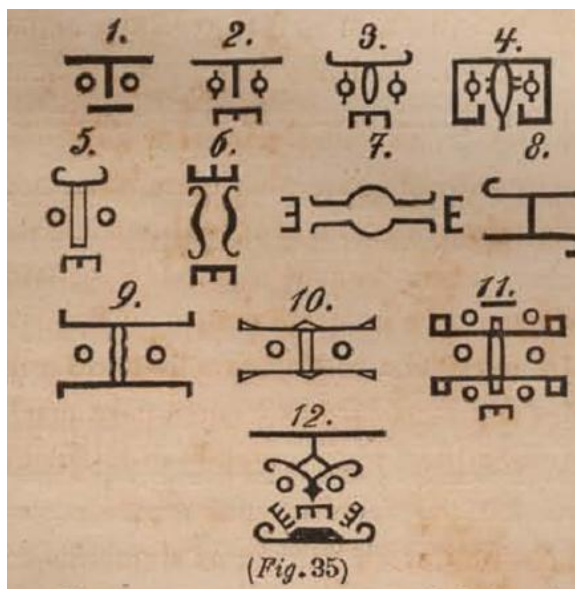


Figura 12: Figuras descrevendo o processo de “evolução” da representação de um rosto humano na cerâmica marajoara. Fonte: HARTT, Charles Frederick. Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 107.

Em artigo publicado na “The American Naturalist” em 1871, Hartt mostrou como as linhas curvas, sobretudo a forma “S”, aparecem recorrentemente nos desenhos cerâmicos marajoaras, geralmente desenhadas a partir de curvas regulares, formando ângulos que em alguns casos se assemelham com a grega (**Figura 13**)¹⁵⁰. Na ocasião ainda montou um quadro (**Figura 14**) reunindo vários fragmentos de cerâmicas marajoaras, objetivando mostrar como os padrões artísticos empregados eram resultados de modificações de formas, ora havendo curvas se unindo, ora havendo linhas duplas e/ou linhas perpendiculares, ora formando uma cruz do tipo cristã¹⁵¹.

¹⁵⁰ HARTT, The Ancient Indian Pottery of Marajo, Brazil, p. 269.

¹⁵¹ Ibidem.



Figura 13 (esquerda) e Figura 14 (direita): Reproduções de artefatos cerâmicos marajoaras ornamentados.

Fonte: HARTT, Charles Frederick. *The Ancient Indian Pottery of Marajo, Brazil. The American Naturalist*. Salem, vol. 5, n. 5, jul. 1871, p. 265; p. 269.

Charles Hartt se limitou basicamente em descrever os padrões ornamentais, se restringindo em desvendar as possíveis “origens” e formações daqueles padrões. É notório, nesse sentido, que tanto Derby quanto Hartt se esforçaram em mostrar que a arte decorativa marajoara estaria em uma determinada “fase” ou “estágio” evolutivo. Por outro lado, não houve preocupação efetiva em estudar, por exemplo, o que aqueles ornamentos poderiam significar. Este silêncio pode revelar que não interessava naquele momento para Hartt e Derby o estudo das significações da arte marajoara. A tentativa, porém, de “decifrar” os padrões iconográficos marajoaras foi levada a cabo por Ladislau Netto, através de estudos da coleção de cerâmica marajoara que o mesmo dispunha no Museu Nacional.

Na arte empregada na cerâmica marajoara se observa unidades de desenhos geométricos, que ora graficamente iguais ora combinando-se formando motivos decorativos diferentes e complexos, sugerem, conforme hipótese de Schaan, a existência de um “conteúdo semântico” e que pode estar relacionado, entre outras coisas, a algum repertório mítico do povo em questão¹⁵². Ainda segundo a arqueóloga, na arte marajoara podem ser identificadas formas que representam figuras antropomórficas e zoomórficas, estas últimas geralmente representadas por animais venenosos e temidos como o escorpião, a serpente e o jacarés¹⁵³.

¹⁵² SCHAAN, Denise. *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996, p. 150.

¹⁵³ Tomando para si as considerações de Lévi-Strauss sobre “os animais que povoam as histórias mitológicas”, Denise Schaan acredita que “os animais representados na iconografia marajoara são justamente aqueles mais provavelmente relacionados à história cultural do grupo cuja representação os

Ladislau Netto reconheceu alguns desenhos zoomorfos e antropomorfos, muitas vezes convivendo na mesma peça¹⁵⁴. Segundo ele,

Nuns [vasos], vemos, em gravura e em baixo relevo, cabeças humanas ou simulacros delas, como carrancas decorativas a elucidar provavelmente os caracteres representados ao redor, noutros, deparam-se-nos figuras de animais (ordinariamente batráquios e sáurios) esculpturadas em alto ou em baixo relevo e às vezes simplesmente gravadas [...]¹⁵⁵.

Foi precisamente em uma urna funerária (**Figura 15**) que Netto identificou, próximo ao gargalo, uma face humana “sem grande significação”, pois o destaque da peça seria uma representação de uma cabeça de abelha, que em seu ponto de vista, se assemelhava a um capitel jônico¹⁵⁶. Em outra peça (**Figura 16**), verificou a representação de um escorpião com suas quatro patas “bem visíveis”, os dois palpos maxilares “em forma de voluta” e a cauda “muito exígua, mas recurvada na base do abdômen”¹⁵⁷. Contudo, nem sempre era possível reconhecer o animal representado. Num alguidar (**Figura 17**), Ladislau Netto identificou um animal de duas cabeças, cada uma na extremidade do corpo que, embora difícil definir qual seria a parte superior e qual seria a parte inferior, possivelmente se tratava de um inseto himenóptero, da mesma ordem a qual pertence a abelha¹⁵⁸. Noutra urna funerária (**Figura 18**) foi possível identificar losangos de “cor escura quase negra”, inscritos com “símbolos cruciformes” e cuja representação poderia estar relacionada a “emblemas de cidade”, tais quais os “hieróglifos mexicanos”¹⁵⁹.

ajuda a memorizar e reviver essa história em ocasiões festivas e ritualísticas”. Cf. SCHAAN, A arte da cerâmica marajoara, p. 104.

¹⁵⁴ Sobre a recorrência de motivos antropozoomorfos na cerâmica marajoara vide SCHAAN, A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara, especialmente o capítulo III.

¹⁵⁵ MELLO NETTO, Investigações sobre a arqueologia brasileira, p. 349.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 341.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 344.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 342-343.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 341.



Figura 15 (esquerda) e Figura 16 (direita): Reprodução de urnas funerárias marajoaras.
 Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885.

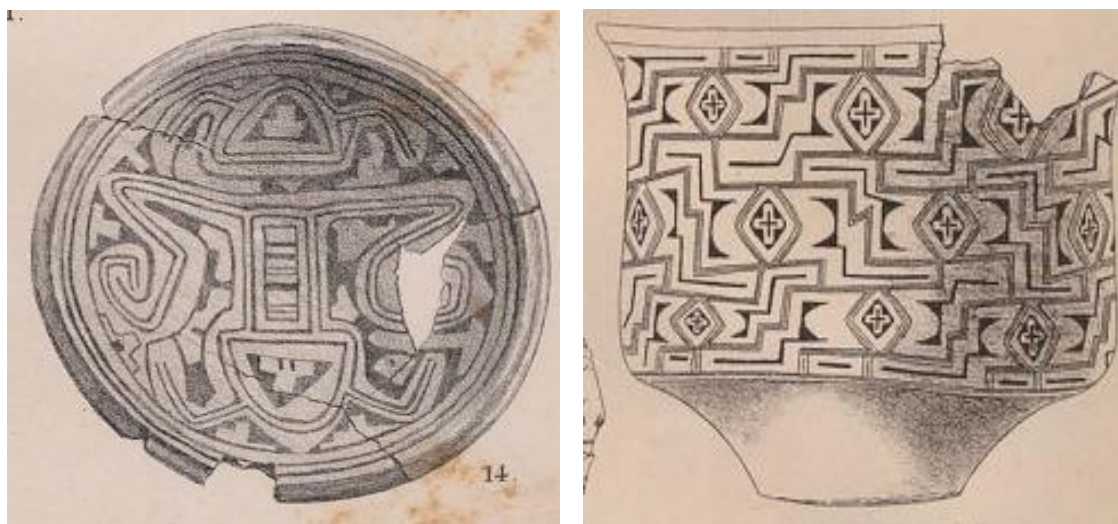


Figura 17 (esquerda) e Figura 18 (direita): Algalidar e urna funerária marajoaras, respectivamente.
 Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885.

Para Ladislau Netto, as linhas, as figuras e os “emblemas” que serviam de ornados para os vasos eram uma “escritura vagamente simbólica” produzida pelos índios marajoaras. Diversos adornos ou “caracteres simbólicos” foram reunidos por Netto com o intuito de conhecer o possível “desenvolvimento intelectual” do povo de Marajó.

Uma seleção de todos os caracteres simbólicos ou emblemáticos reproduzidos muitas vezes nos artefatos cerâmicos de Marajó, não pode deixar de ser um repertório curiosíssimo para o estudo do desenvolvimento intelectual do povo que foi ali deixar em tão numerosos monumentos os vestígios da sua elevada e culta mentalidade¹⁶⁰

¹⁶⁰ Ibidem, p. 451.

A análise dos caracteres marajoaras foi feita a partir de comparações com outros “caracteres similares” encontrados em povos do mundo. Ladislau Netto montou seis quadros com oitenta e dois “caracteres simbólicos” extraídos de artefatos marajoaras e os associou com desenhos de “escrituras” mexicanas, chinesas, egípcias e indianas conhecidas¹⁶¹. Na estampa I (**Figura 19**), por exemplo, é apresentada a primeira série de quinze ornatos e seus equivalentes nos referidos povos.



Figura 19: Estampa I reproduzindo caracteres marajoaras em comparação com caracteres do México, China, Egito e Índia.

Fonte: MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885.

As indicações analógicas sugeridas por Netto permitiram não somente a constatação de similitudes entre os desenhos, mas também criou possibilidades de

¹⁶¹ Ibidem, p. 452.

leitura de alguns dos caracteres marajoaras. Assim, o adorno marajoara representado sob o número 1 na **Figura 19** foi compreendido à semelhança da cruz argolada egípcia, o símbolo de onipotência, grandeza, glorificação e vida eterna¹⁶².

Alguns caracteres, como os representados nos números 2 e 12, eram vistos como variantes de um mesmo símbolo, a figura de um olho, exprimindo a ideia de “vista simbólica” e de “perspicácia” dos símbolos mexicanos e egípcios, respectivamente¹⁶³. Havia caracteres que se assemelhavam, mas tinham significados distintos, a exemplo do caractere número 5 que, na percepção marajoara seria a representação de um túmulo e, enquanto que seu correspondente no Egito significava “senhor”, no México era invertido e simbolizava um “vaso”¹⁶⁴. Contudo, existiam aqueles caracteres que geravam dúvidas quanto ao seu simbolismo. Eram os casos do número 14, que não se sabia ao certo se representaria a figura de uma ampulheta, significando “tempo e duração” como na “escritura” chinesa e egípcia, ou se era um instrumento de cordas; e do número 11 que poderia ser um aracnídeo ou um “saureo” [sic], sendo este último, corresponderia a tartaruga, representando a ideia de “paciência” e “duração” no simbolismo chinês e de “pluralidade” no simbolismo egípcio¹⁶⁵.

As similitudes encontradas através da justaposição dos caracteres convenceram Ladislau Netto de que aos “marajoenses não faltavam nem elevada mentalidade nem afiliações evidentes com povos oriundos das mais antigas civilizações do globo”¹⁶⁶. Embora tais similitudes parecessem “testemunhos irrefragáveis em favor da comum origem que enlaça a grande família americana com as nações do Nilo e da Indo-China”¹⁶⁷, não se encontrou “prova eficiente e cabal” para de fato crer na possibilidade de “transfusão de elementos alienígenas na raça primitiva da América”¹⁶⁸. Assim, Netto preferiu acreditar na hipótese do “auto-desenvolvimento dos povos primitivos”, coadunando com o “curso evolutivo das lucubrações antropológicas” de então para explicar as semelhanças entre os símbolos¹⁶⁹.

Por outro lado, é necessário ressaltar a tentativa de Ladislau Netto no desenvolvimento de um método científico, em nível de probabilidade analógica, que permitiu conhecer o possível significado da arte empregada pelos índios marajoaras.

¹⁶² Ibidem, p. 454.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 466

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 477.

¹⁶⁹ Ibidem.

Um dos grandes problemas, segundo Ian Hodder¹⁷⁰, quando se propõe analisar a arte iconográfica de um povo é a falta de uma “base etnográfica”. Ladislau Netto não dispunha e nem poderia dispor do contato com os índios marajoaras. Procurou resolver o “problema” da falta de uma base etnográfica isolando os caracteres marajoaras e comparando-os com outros caracteres de diferentes povos do globo. Talvez estivesse elevando ou equalizando ou mesmo inserindo em uma escala evolutiva os caracteres marajoaras. De qualquer maneira, foi uma escolha metodológica baseada em teorias e metodologias conhecidas naquele momento¹⁷¹.

A maneira como se conduz o estudo da iconografia depende, entre outras coisas, do modo como esta é abordada teórica e metodologicamente¹⁷². Ladislau Netto estava envolvido, dentro dos muros do Museu Nacional, pelo cientificismo evolucionista que considerara o método comparativo como o “principal princípio orientador dos trabalhos científicos”¹⁷³ e, portanto, não poderia deixar de procurar nos modelos cientificistas uma forma de tornar os caracteres marajoaras inteligíveis. Assim, obedecendo a tais ditames científicos, criou analogias e propôs significações aos símbolos, com o objetivo de garantir aos olhos da comunidade científica a legitimação de suas presunções.

O rigor científico marcou notadamente, durante o século XIX, os estudos sobre a cerâmica encontrada em Marajó, bem como a arte nela empregada. As pesquisas de Ferreira Penna, Barbosa Rodrigues, Charles Harrt, Orville Derby e Ladislau Netto renderam teorias explicativas e comparações com outros povos do mundo. Submetida ao domínio da ciência oitocentista, a arte marajoara entrou nos noventa e nove como inspiração para a arte decorativa e para as belas artes. Foi, fundamentalmente, através do artista paraense Theodoro Braga (1872-1953) que a arte marajoara serviu como motivo para a construção de uma arte nacional. Os percursos dessa empreitada será o assunto nas próximas páginas.

¹⁷⁰ Apud SCHAAN, *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*, p. 39.

¹⁷¹ A esse respeito, ver SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão nacional no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁷² Cf. SCHAAN, loc. cit.

¹⁷³ Vide SCHWARCZ, op. cit., p. 58.

Capítulo II - Percursos e percalços de uma arte nacional: Theodoro Braga entre o ensino da arte, a estilização da flora, da fauna e da arte marajoara

Em publicação no Anuário de Belém de 1915, o pintor Theodoro Braga relatou sua grande satisfação em visitar os “ricos salões do Museu Goeldi, joia preciosíssima que possui a cidade de Belém do Grão Pará”¹⁷⁴. O lugar preferido era a sala da seção de arqueologia daquela instituição, cujo acervo continha grande quantidade de material cerâmico da Ilha de Marajó. Nas palavras de Braga:

Gosto de lá ir [Museu Goeldi] nos dias tranquilos que não são de visita pública. Naquela atmosfera silenciosa, envolvente eras longínquas e diferentes naqueles raros e curiosos espécimes expostos, eu deixo passar minha imaginação sobre cada objeto, produto da inteligência de uma não pequena parte da humanidade, tão afastado da luz intelectual, do progresso e da civilização. Prendem-me o espírito, sobretudo, aqueles fragmentos da cerâmica indígena encontrada na vasta Ilha de Marajó¹⁷⁵.

Museu Goeldi, cuja nomenclatura completa é Museu Paraense Emílio Goeldi, é a denominação atual do Museu Paraense de História Natural e Etnografia. Esta instituição foi rebatizada pelo então governador Paes de Carvalho no ano de 1900, em homenagem aos “relevantes serviços prestados pelo Dr. Emílio A. Goeldi, diretor do Museu Paraense, na organização deste importante estabelecimento”¹⁷⁶. O Museu Goeldi herdou o acervo do antigo museu paraense, inclusive a salvaguarda do material cerâmico marajoara descoberto nas últimas décadas do século XIX. De posse de um diversificado acervo arqueológico, que incluía além de artefatos marajoaras e peças cerâmicas de vários recantos da Amazônia, a nova instituição logo tratou de organizá-lo e apresentá-lo ao público da capital do Pará (**Figura 20**).

¹⁷⁴ BRAGA, Theodoro. A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó. In: Moura, Ignácio (org.). *Anuário de Belém em comemoração do seu tricentenário – 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p. 135.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ PARÁ. *Álbum do Estado do Pará mandado organizar por S. Exc. o Snr. Dr. Augusto Montenegro*. Paris: Imprimerie Chaponet, 1908, p. 273.

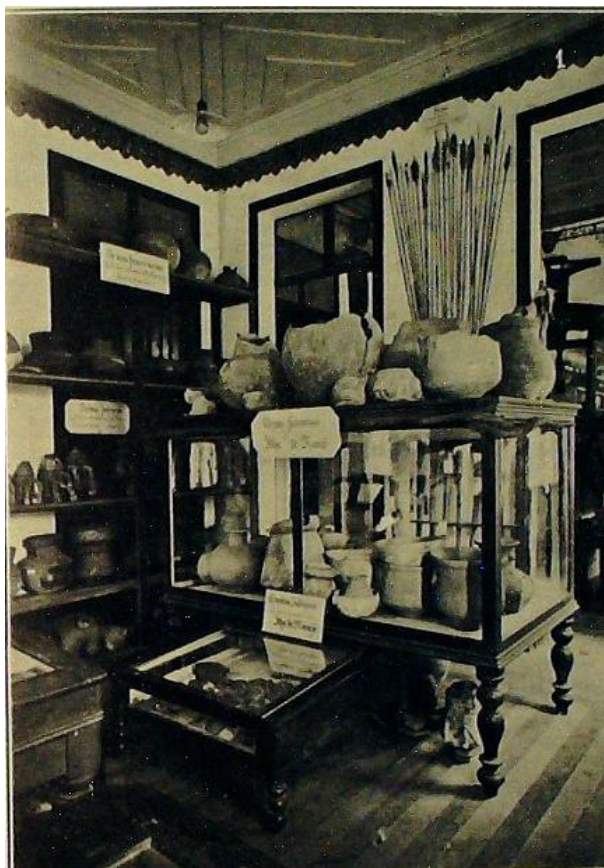


Figura 20: Fotografia da seção de arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi, c. 1908.
 Fonte: PARÁ. *Álbum do Estado do Pará mandado organizar por S. Exc. o Snr. Dr. Augusto Montenegro*. Paris: Imprimerie Chaponet, 1908, p. 271.

A exposição do acervo arqueológico em uma sala específica para visitação permitiu que o público apreciasse as peças cerâmicas ali depositadas. Theodoro Braga foi ávido visitante. Por outro lado, era enfático ao afirmar que seu interesse era os “fragmentos da cerâmica indígena encontrada na vasta Ilha de Marajó”¹⁷⁷. A preferência em visitar o Museu em dias restritos ao grande público mostra um interesse particular naquela coleção. Braga não era um visitante levado por simples curiosidade. Sozinho poderia estudar os objetos cerâmicos marajoaras com precisão. Seu interesse era observar meticulosamente os motivos decorativos existentes naquelas cerâmicas, admirando não apenas suas formas, mas também procurando inspiração artística. Nesse sentido, escreveu Raul Pederneiras, colunista d’O Imparcial:

O artista patricio [Theodoro Braga], que vitoriosamente abriu caminho para a nacionalização da arte aplicada decorativa, ainda foi mais longe, estilizando a curiosa e mal conhecida cerâmica dos indígenas de Marajó, onde há motivos geométricos de coloração característica, dando assim novos recursos para se

¹⁷⁷ BRAGA, loc. cit.

abolir o processo clássico dos risos gregos, mais do que copiados por gerações e gerações de artistas¹⁷⁸.

Os ornatos marajoaras constituíram numa das principais fontes de inspiração para a criação de uma arte nacional, lavada a cabo pelo artista paraense no início do século XX. Pederneiras sugere que Theodoro Braga suscitou um debate sobre a nacionalização da arte aplicada brasileira quando o artista buscou estilizar e aplicar os motivos decorativos marajoaras.

De fato, a questão do nacional nas artes era assunto caro a Theodoro Braga. Desde sua volta a Belém em 1905, quando chegara de seus estudos artísticos no Rio de Janeiro e na Europa, ele se dedicou, como assinalou Aldrin Figueiredo, “a costurar um novo momento nas artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate da nacionalidade, da história regional e da história da pátria”¹⁷⁹. Nessa tarefa, colocou a história, a natureza e a arte marajoara no centro das discussões sobre uma arte brasileira, apresentada sob a perspectiva da arte decorativa aplicada.

Vale ressaltar ao leitor que esses elementos atravessaram em diferentes momentos a produção artística e intelectual de Braga, tanto na capital paraense quanto no Rio de Janeiro. Diante disso, chega a hora de adentrar no complexo empreendimento de Theodoro Braga em conjugar arte marajoara, estilização da natureza e arte nacional. A análise dessa operação mostra-se crucial para desvendar como o artista paraense procurou (re)apresentar a arte dos antigos índios de Marajó.

2.1 A questão ornamental: A obra “A Planta Brasileira” e a exposição dos motivos “genuinamente brasileiros”

Em 1905, após percorrer os principais centros de ensino de arte do Brasil e passar uma temporada na Europa, o pintor Theodoro Braga retornara à sua terra natal. Meses antes de seu desembarque em Belém, expunha no Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro daquele ano. O evento fora um preparatório para o artista mostrar seu aprendizado artístico e apurar a recepção do público e da crítica de arte em relação aos seus trabalhos.

¹⁷⁸ PEDERNEIRAS, Raul. Arte decorativa nacional. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1922, p. 2.

¹⁷⁹ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001, p. 50.

Na ocasião, o então “mocinho magro, imberbe, com dois grandes olhos espantados pelo qual não se dará coisa nenhuma vendo-o na rua”¹⁸⁰, arrancou elogios de Gonzaga Duque. Na revista *Kosmos*, o crítico declarou que “o Sr. Theodoro Braga saiu-se bem, como bem destaca em outros quadros expostos”. Mais adiante, reiterou que o artista paraense “pelo seu temperamento, por tua tendência à simplificação e uma certa originalidade no combinar o assunto, no qual muito se descobre de paciência, daria um bom cultivador de artes aplicadas”¹⁸¹.

Através de uma análise acurada da personalidade de Theodoro Braga, Gonzaga Duque salientou certa inclinação do artista para as artes aplicadas. Curiosamente, naquele mesmo ano de 1905, Braga começara suas pesquisas sobre arte decorativa inspirada na flora, na fauna e nos motivos cerâmicos dos indígenas brasileiros¹⁸². Essas pesquisas renderam a feitura de uma obra que nunca saiu do prelo. Trata-se de “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação”, obra que suscita querelas que vão desde a sua proposta para a arte aplicada brasileira até o real período em que o livro foi concluído.

A “A planta brasileira” é considerada o “primeiro impulso tangível para a estruturação de uma militância em prol de uma arte genuinamente brasileira”¹⁸³. A obra é dividida em três seções, sendo a primeira dedicada à “Flora e aplicações”, a segunda referente à “Fauna e aplicações” e a terceira voltada aos “Motivos indígenas e aplicações”. Especula-se que a primeira parte desta obra tenha sido acabada em 1905, ou pelo menos iniciada neste ano, e as outras duas partes foram acrescentadas posteriormente. Esta tese é levantada por Patrícia Godoy, pesquisadora que se dedicou ao estudo da história da arte aplicada sob a influência de Theodoro Braga.

Segundo Godoy, o fato das últimas pranchas não obedecerem ao mesmo padrão estabelecido para as primeiras ajudam a levantar essa hipótese. A pesquisadora ainda ressalta que no prefácio de “A planta brasileira”, escrito por Manoel Campelo, “não há referências à estilização dos elementos da fauna ou da cerâmica indígena,

¹⁸⁰ EXPOSIÇÃO Theodoro Braga. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1905, p. 1.

¹⁸¹ DUQUE, Gonzaga. Salão de 1905. *Kósmos*, Rio de Janeiro, setembro de 1905, p. 36.

¹⁸² Cf. BRAGA, Theodoro. Obras do mesmo autor – inéditas. In: *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942, s/n.

¹⁸³ GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004, p. 38. Edilson Coelho também considera “A planta brasileira” como a obra em que Theodoro Braga representou a “gênese de seu processo produtor e gerador de um intento nacional sobre a arte decorativa”. Cf. COELHO, Edilson. *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. 2009. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2009, p. 153.

concentrando-se apenas nas questões relativas à flora brasileira”¹⁸⁴. O argumento é reforçado pela indicação do próprio Theodoro Braga em “Artistas Pintores no Brasil”, livro de sua autoria onde o pintor, entre outras coisas, lista suas produções escritas editadas e inéditas. Nas primeiras páginas desse trabalho, o artista menciona que, em uma “Obra de nacionalização da arte Brasileira” composta por quatro séries, a primeira série seria um conjunto de obras em arte decorativa inspiradas na flora, na fauna e nos motivos de cerâmica dos índios brasileiros cuja elaboração estaria circunscrita entre os anos de 1905 e 1914¹⁸⁵. Desse modo, a pesquisadora acredita que este conjunto provavelmente seja a obra “A planta brasileira”, estabelecendo o ano de 1914 como a data limite para a incorporação das páginas referentes à fauna e aos motivos indígenas¹⁸⁶. Embora Godoy tenha desenvolvido esta tese a partir da análise estrutural de “A planta brasileira”, bem como da indicação do pintor em “Artistas pintores no Brasil”, uma pesquisa mais minuciosa nos jornais da época mostra que ela não é ao todo improvável.

Em 14 de agosto de 1925, Theodoro Braga partira para São Paulo onde realizou uma exposição de pintura, apresentando um “conjunto numeroso e apreciável” de painéis decorativos, retratos, paisagens, obras representando estilizações da flora, entre outros¹⁸⁷. O certame, aberto à Rua de São Bento, na Galeria Jorge, teve uma seção de arte decorativa anexa à exposição principal de uma “meia centena de telas a óleo”. Os trabalhos de arte decorativa aplicada expostos mostraram que a “tecelagem indígena forneceu ao prof. Braga motivos de singular beleza para a decoração de estofos, para a tapeçarias, até mesmo para o jogo de mosaicos e azulejos”. Em relação aos trabalhos inspirados na flora e na fauna, o artista paraense “mostrou a sua opulência nos inúmeros e variadíssimos modelos de arte decorativa, aplicadas aos mais diferentes misteres, desde o arabesco fino e caprichoso das rendas e dos bordados até a imponência solene das colunas e capitéis”¹⁸⁸. A coleção de obras em arte decorativa foi considerada “belíssima” e sua compra representaria “um modo de bem aproveitar os dinheiros

¹⁸⁴ GODOY, Patrícia Bueno. Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da Costa (Org.). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012, p. 1483.

¹⁸⁵ Theodoro Braga elenca um conjunto de obras inéditas que não tiveram, ao que se conhece, suas publicações efetivadas. O pintor divide a “Obra de nacionalização da arte Brasileira” em quatro séries, sendo: “1ª Série – Arte Decorativa”, “2ª Série – Lição de Cousas”, “3ª Série – Contos para Crianças – Ilustrados”, “4ª Série – A Cerâmica Decorada dos Indígenas”. Cf. BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

¹⁸⁶ GODOY, loc. cit.

¹⁸⁷ BELAS Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1925, p. 4.

¹⁸⁸ ARTES e artistas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 de agosto de 1925, p. 2.

públicos, fazendo-se ficar, nesta capital [São Paulo], os originais felizes de uma iniciativa que precisa ser amparada e acoroçada”¹⁸⁹.

Ao que tudo indica, a aquisição daqueles trabalhos fora concretizado. Em 25 de fevereiro de 1933, o jornal *Correio de São Paulo* noticiava que um primeiro álbum sobre arte decorativa, iniciado em 1905 e exposto naquela cidade em 1925, fora adquirido pela Câmara Municipal. Naquele momento, Braga anunciou a publicação de outro álbum de decoração artística inspirada nas “curiosas cerâmicas de nossos aborígenes, tribos extintas que habitaram a grande Ilha de Joanes ou Marajó”, cuja feitura se iniciou em 1907 com estudos de peças cerâmicas existentes no Museu Goeldi¹⁹⁰. Em “*Artistas Pintores no Brasil*”, Theodoro Braga confirmou que de fato a “Municipalidade de São Paulo” adquiriu um álbum de arte decorativa inspirada na flora, na fauna e em motivos cerâmicos indígenas cuja elaboração situa-se entre os anos de 1905 e 1914, correspondendo assim a 1ª série de sua inédita “*Obra de nacionalização da arte Brasileira*”. Diante disso, parece não restar dúvida de que o álbum adquirido pelo governo paulista em 1925 trata-se de “*A planta brasileira*”¹⁹¹.

À parte das discussões sobre a aquisição da obra, chega a hora de analisar seu conteúdo. Em 1911, José Simões Coelho esteve em Belém e visitou Theodoro Braga e sua esposa, Maria Hirsch Braga, no atelier do casal. Naquele momento, o articulista de *Ilustração Portuguesa* descreveu que na sala de estudo e biblioteca Maria Braga folheava um “trabalho original do marido: *A Planta aplicada à ornamentação*” cuja importância foi digna de nota. Em suas palavras: “é valiosíssimo este trabalho, onde conseguiu com as plantas nacionais e conhecidas, tirar motivos diversos para enriquecer toda e qualquer indústria com desenhos e formas novas. Torna-se, não só belo compendio de botânica, como também um excelente repositório de sugestão estética”¹⁹².

Coelho estava se referindo precisamente a primeira parte de “*A Planta brasileira*”. Nesta seção da obra, Braga apresenta estruturalmente como deveria ser o

¹⁸⁹ ARTE brasileira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 de setembro de 1925, p. 4.

¹⁹⁰ O PROF. TEODORO Braga nos fala sobre a próxima publicação de seu livro sobre a arte de nossos aborígenes. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 25 de fevereiro de 1933, p. 2. Possivelmente este álbum corresponde a 4ª série da “*Obra de nacionalização da arte Brasileira*” que Braga mencionou em seu livro “*Artistas pintores no Brasil*”. Esta série se intitula “*A cerâmica Decorada dos Indígenas – álbum de sugestões inspiradas nos motivos ornamentais, desenhados na cerâmica dos brasilíncolas que habitavam a foz do grande rio das Amazonas, em Marajó e no Cunani*”, cuja feitura se deu entre 1907 e 1942. Cf. BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

¹⁹¹ Um dado importante que ajuda a reforçar esta suposição é o fato de que hoje “*A planta brasileira*” se encontra resguardada na Biblioteca Mario de Andrade, instituição ligada à Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

¹⁹² COELHO, José Simões. Um grande pintor brasileiro. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 6 de março de 1911, n. 263, p. 303.

processo de criação do motivo decorativo. Primeiramente seria necessário um estudo detalhado da planta que serviria de inspiração e, posteriormente, mostra exemplificações de como aplicá-la em suportes e técnicas específicos, tal como na renda, no azulejo, na porcelana, em mosaico, na tapeçaria, entre outros¹⁹³.

A primeira planta apresentada para a ornamentação é cheia de simbolismo. Curiosamente, não era uma planta nativa do Brasil, mas naquele momento era como se fosse, dada sua importância econômica. Tratava-se da *Coffea arabica*, a emblemática espécie de café originária da Etiópia que aproximava o Pará e o Brasil. Foi essa variedade cafeeira que Francisco de Melo Palheta, a mando do governador do Pará, trouxe para o Brasil, quando estava em missão diplomática na cidade de Caiena em 1727. Segundo afirma Warren Dean, essa “brilhante façanha marcou o início de uma indústria agrícola que foi sustentáculo da economia brasileira durante um século e meio”¹⁹⁴.

Para propor a estilização da *Coffea arabica*, Braga traz, conforme dito, uma prancha com o estudo do desenho da planta (**Figura 21**) e outra com as suas aplicações (**Figura 22**). O desenho representa um ramo de café com seu fruto. Já em relação às aplicações, o artista sugere que a mesma pode ser feita em moldura ou em renda (lenço ou leque, por exemplo). Braga repete esse processo ao longo de toda a obra.

Outra planta cheia de significados estilizada por Theodoro Braga é a seringueira (*Hervea brasiliensis*) (**Figura 23**). O artista mostra como essa planta pode servir de motivo ornamental aplicado em frade de ferro forjado, em rendas (ponta e entremeio) e letramentos tipográficos (**Figura 24**).

¹⁹³ GODOY, Carlos Hadler, p. 41-42.

¹⁹⁴ DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. São Paulo: Nobel, 1989, p. 49.

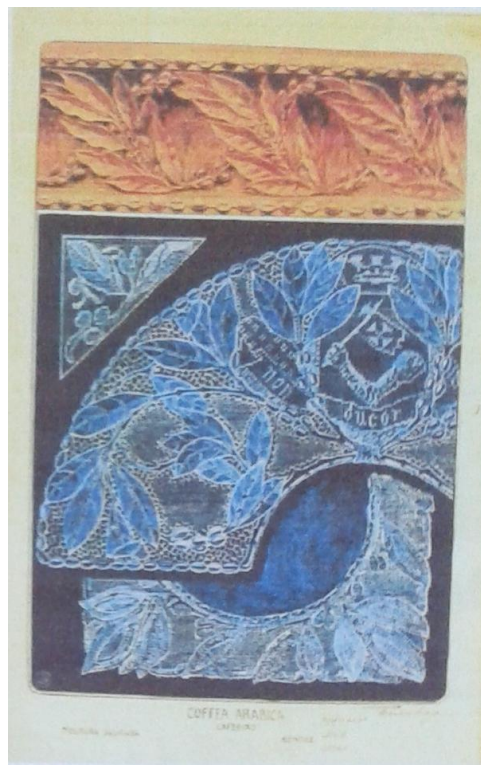


Figura 21(esquerda) e Figura 22 (direita): Desenho da *Coffea arabica* e sua aplicação decorativa reproduzida em “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação” de Theodoro Braga. Fonte: COELHO, Edilson. *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. 2009. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2009, p. 435.



Figura 23 (esquerda) e Figura 24 (direita): Desenho da *Hervea brasiliensis* e sua aplicação decorativa reproduzida em “A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação” de Theodoro Braga. Fonte: COELHO, Edilson. *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. 2009. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2009, p. 436.

Na medida em que vislumbramos as reproduções e aplicações de outros tipos de plantas, percebemos com mais clareza em que consistia a proposta de Braga para uma arte ornamental brasileira a partir da flora. Nas páginas seguintes encontramos espécies da flora amazônica, como a embaúba (*Cecropia peltata*) e a vitória-régia (*Victoria amazonica*), com aplicações em pavimentos, bancos, capitel de coluna e frisa. Outras não eram de origem brasileira, a exemplo da fruta-pão (*Artocarpus incisa*), embora tivessem algumas de origem sul-americana, como algodoeiro (*Gossypium barbadense*) e o cacaueteiro (*Theobroma cacao*), este último apresentado como motivo ornamental para a tapeçaria e friso em pedra¹⁹⁵. Entre estas e outras, a seção de flora e suas aplicações de “A planta brasileira” totaliza 18 pranchas com motivos reproduzidos a partir da observação do natural de plantas nativas do Brasil ou não, cujas composições ornamentais somam 74, distribuídos em outras 15 pranchas. Assim, o herbário ornamental de Theodoro Braga era na verdade não um conjunto de plantas exclusivamente brasileiras, mas incluía também aquelas espécies cuja “importância guarda estreita relação com a economia e a cultura do país”¹⁹⁶.

As observações para a elaboração daquelas pranchas foram realizadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, conforme disse Manoel Campelo no prefácio da obra¹⁹⁷. Possivelmente, para compor a seção decorativa baseada na cerâmica indígena, Braga visitou o acervo do Museu Goeldi, afinal era comum sua visita ao acervo de arqueologia desta instituição. Contudo, a seção de motivos indígenas e suas aplicações possui número menor de pranchas em relação às outras. Se compararmos a seção de motivos indígenas e a seção relativa à fauna, por exemplo, as pranchas indígenas somam quatro contra seis referentes à fauna. A primeira, entretanto, possui 16 composições ornamentais e a segunda um total de 11¹⁹⁸.

¹⁹⁵ BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém: [s.n], 1905, p. 8-32.

¹⁹⁶ GODOY, Carlos Hadler, p. 43. Estilizações semelhantes foram feitas pelo pintor Eliseu Visconti tendo como motivo ornamental a flor do maracujá, a samambaia e a flor do cajueiro. Para uma análise sobre a arte decorativa de Theodoro Braga e Eliseu Visconti, vide GODOY, Patrícia Bueno. O nacionalismo na arte decorativa brasileira - de Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: I Encontro de História da Arte IFCH-UNICAMP, 2005, Campinas. *Atas do I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*. Campinas: UNICAMP/IFCH, v. 3, p. 78-86. 2005.

¹⁹⁷ CAMPELO, Manoel. Prefácio. In: BRAGA, *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém: [s.n], 1905, p. XVIII-XIX.

¹⁹⁸ Cf. GODOY, Patrícia Bueno. Arte Decorativa Brasileira: Theodoro Braga e "A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v. 5, p. 99-108, 2005.

Os animais aos quais Braga extraiu as composições ornamentais foram igualmente de origem variada, tal como o “cuxiú” (*Pithecia satanas*) da Amazônia, os peixes “mangagá” (*scorpaena brasiliensis*) comum nos mares tropicais, inclusive no Brasil, o “quere-queré-enxada (*Chaetodon striatus*)”, além do “gavião real (*Thrasactus hapyia*)”,¹⁹⁹.

Nas pranchas que apresentam os padrões decorativos indígenas, Theodoro Braga trabalhou a aplicação em indumentárias em miçanga dos motivos decorativos existentes entre os índios do Rio Negro e do Rio Branco, como os “uapixaua” [uapixana?]²⁰⁰, os “macuchy” [makuxi?]²⁰¹ e os crichaná²⁰². Contudo, as aplicações se restringiram apenas a uma prancha enquanto que três pranchas foram destinadas a estilizar a “arte decorativa brasílica”, a saber, a cerâmica indígena da Ilha de Marajó²⁰³. Vejamos, então, mais de perto como o artista nos (re)apresenta os padrões cerâmicos marajoaras.

Na primeira prancha destacam-se quatro motivos geométricos. Theodoro Braga valoriza tanto linhas grossas quanto linhas finas, retas e curvas. A cor predominante é o vermelho, sendo utilizada a cor amarela no fundo de três motivos e o azul como fundo de outro motivo (**Figura 25**). No que se refere aos motivos antropomorfos ou zoomorfos, característicos da arte decorativa cerâmica marajoara, Braga priorizou as formas geométricas. Nas suas pranchas aparecem o losango, o retângulo e outras formas abstratas.

As aplicações ornamentais desses motivos se dariam na marchetaria, em madeira entalhada, friso, mosaicos e azulejos. Desse modo, Braga finaliza “A planta brasileira” com duas pranchas (**Figura 26 e Figura 27**) cuja sugestão ornamental era um mosaico, um tapete e um pente, estilizados a partir dos motivos decorativos marajoaras.

¹⁹⁹ BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, p. 33-38.

²⁰⁰ Grupo indígena de tronco linguístico Aruak que habita, principalmente, o leste do estado de Roraima.

²⁰¹ Grupo indígena de tronco linguístico Karib que se autodenominam de Pemon. Esse grupo habita regiões do Brasil (estado de Roraima), Venezuela e Guianas. Cf. Makuxi. In: INSTITUTO Socioambiental/Povos Indígenas no Brasil; SANTILLI, Paulo. *Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil*, dezembro, 2004.

²⁰² É um povo de filiação linguística Karib, também conhecido como Waimiri Atroari, Kinja, Kiña e Uaimiry. Atualmente habita regiões do estado do Amazonas. Cf. Waimiri Atroari. In: INSTITUTO Socioambiental/Povos Indígenas no Brasil; VALE, Maria Carmen R. Do. *Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil*, fevereiro 2002.

²⁰³ *Ibidem*, p. 39.

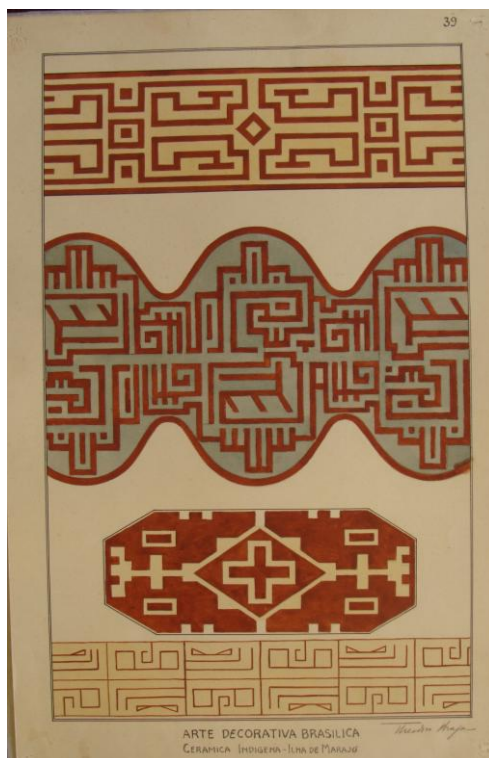


Figura 25: Motivos geométricos extraídos da cerâmica marajoara.

Fonte: BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém: [s.n.], 1905, p. 39. Foto: Aldrin Figueiredo, janeiro de 2012.



Figura 26 (direita) e Figura 27 (esquerda): Aplicações decorativas inspiradas em motivos cerâmicos marajoaras. Fonte: BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém: [s.n.], 1905, p. 40/42. Foto: Aldrin Figueiredo, janeiro de 2012.

De forma geral, a proposta ornamental de “A planta brasileira” para a arte decorativa aplicada é inspirada não somente por flores, plantas e animais, mas também por motivos cerâmicos indígenas, em especial os padrões artísticos marajoaras. Desse modo, o artista reelaborou formas naturais, dando-lhes novas conotações estilísticas, tudo ao gosto de uma arte decorativa brasileira. No caso da arte marajoara, esta deixou de decorar os antigos fragmentos cerâmicos existentes no acervo do Museu Goeldi. Os motivos geométricos marajoaras deixam as peças cerâmicas para figurarem no presente como motivo ornamental para indumentárias, móveis, entre outras coisas produzidas no país.

De qualquer modo, a forma estrutural da obra de Theodoro Braga não era nenhuma novidade. Outros álbuns de artistas europeus, datados do século XIX e início do século XX, já tinham sugerido, por exemplo, a estilização de plantas na arte decorativa. No prefácio de “A planta brasileira”, Manoel Campelo destaca que não “faltam obras congêneres e, para citarmos ao acaso, basta-nos a admirável coleção de desenhos de Ernest Guilloit e a obra de Eugène Grasset”²⁰⁴.

Possivelmente a citação das obras daqueles dois artistas não fora “ao acaso”. O francês Eugène Grasset (1845-1917) foi um dos grandes nomes da arte decorativa na França. Em 1905, ano que marca o início da feitura de “A planta brasileira”, Grasset publicou seu “Méthode de composition ornementale” em Paris. Naquela cidade também publicara, nove anos antes, a obra “La Plante et ses applications ornementales”. Ambas lançam propostas para a arte ornamental. A primeira possui um cunho mais teórico, com discussões e ensinamentos sobre elementos ornamentais, combinações de linhas e pontos, divisões de figuras, agrupamento de elementos, entre outras questões²⁰⁵. Já a segunda obra é dedicada exclusivamente a apresentação de trabalhos em arte aplicada. Tal qual “A planta brasileira” de Theodoro Braga, trata-se de um conjunto de pranchas entre as quais se apresentam estudos de plantas reproduzidas a partir da observação ao natural, seguidos por suas aplicações ornamentais²⁰⁶.

Esse dado pode aparentemente parecer irrelevante, mas nos sugere que Theodoro Braga não fizera sua “A planta brasileira” de forma casual. O artista pode ter tido a preocupação de obedecer às formas estruturais de obras semelhantes, possivelmente sob

²⁰⁴ CAMPELO, Manoel. Prefácio. In: BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém: [s.n.], 1905, p. XVIII.

²⁰⁵ Cf. GRASSET, Eugène. *Méthode de composition ornementale*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1905.

²⁰⁶ Idem. *La Plante et ses applications ornementales*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896.

um intuito de fazer de sua obra uma referência no gênero. É preciso que se enfatize, no entanto, que a “La Plante et ses applications ornamentales” de Grasset fora publicado quatro anos antes de Theodoro Braga se instalar em Paris para cumprir os encargos de seu prêmio de viagem a Europa, obtido em premiação no salão de arte do Rio de Janeiro em 1899. Por outro lado, sabemos que Braga era artista que prezava pela pesquisa e estudo minucioso. Não à toa gostava de visitar instituições de pesquisa, bibliotecas e museus de arte. Provavelmente teve acesso àquela mais nova publicação sobre aplicação da flora na arte ornamental, bem como deve ter lido outras tantas que se ocupavam das discussões sobre o ornamento. Sem dúvida, um dos trabalhos mais expressivos desse campo que Braga pode ter consultado foi aquele produzido por Owen Jones (1809-1874) em meados do século XIX.

Publicado quarenta anos antes da obra de Grasset e pouco mais de cinquenta anos de “A planta brasileira”, a “The Grammar of ornament” de Jones é uma obra que apresenta vários exemplos de estilos ornamentais, incluindo estudos e aplicações de plantas. O interessante desta obra é que, além de trazer propostas de ornamentos de folhas e flores copiadas do natural, bem como exemplificações ornamentais existentes entre os gregos, egípcio, persas, turcos, chineses, entre outros, Jones chama a atenção para a existência de padrões ornamentais entre “tribos selvagens” de Nova Guiné e Nova Zelândia cujos arranjos geométricos eram encontrados em tecidos e entalhes, revelando desenhos fluídos e curvilíneos²⁰⁷.

Ora, se consideramos que a obra de Grasset serviu para Braga pensar a estrutura da seção de flora e suas aplicações de “A planta brasileira”, a obra de Jones pode ter aberto caminho para o artista paraense pensar uma arte decorativa a partir dos “selvagens” de sua terra natal, precisamente os índios marajoaras e seus padrões decorativos da arte cerâmica. Em vista disso, a obra de Braga pode ser inserida dentro de um debate maior cujas discussões movimentaram o campo da arte decorativa no Brasil e no exterior no final do século XIX e início do século XX.

No Brasil, segundo Arthur Valle, os debates sobre arte decorativa ganharam força na 1ª República brasileira, sobretudo por estar no cerne dessas discussões a celebração do Regime Republicano, a ornamentação de prédios públicos e construção visual da identidade e da arte nacionais. O que estava em jogo naquele entresséculos no país era o desenvolvimento de “repertórios ornamentais baseados em elementos da

²⁰⁷ Cf. JONES, Owen. *Grammar of Ornament*. London: Bernard Quarit, 1868, p. 13-17.

fauna e da flora brasileiras, bem como em manifestações culturais tidas como autóctones - como, por exemplo, a cerâmica Marajoara²⁰⁸.

A decoração dos interiores dos prédios públicos impulsionou, em grande medida, a aproximação entre a pintura decorativa e as artes aplicadas, tidas muitas vezes naquele início de República como aparentadas. Os ornamentos, por seu turno, eram inspirados na flora, na fauna e manifestações culturais do Brasil, conjugados em certos momentos na “matriz do estilo artístico brasileiro”²⁰⁹. Na Amazônia, por exemplo, a execução dos painéis decorativos do salão nobre do Teatro Amazonas em Manaus contemplou interesses locais da elite em promover uma afirmação identitária, evocada através da natureza amazônica esteticizada e domesticada²¹⁰.

A exaltação da natureza e das belezas naturais do Brasil constituiu, desde o Império Brasileiro, o emblema da identidade nacional. Muitos artistas encontraram na pintura da natureza o lócus privilegiado da nacionalidade. No período imperial, a natureza se tornou a base do empreendimento monárquico de construção da identidade nacional e consolidação do poder do Imperador²¹¹. Durante a República, a necessidade de se criar símbolos nacionais vai se tornar ainda mais latente, pois era de suma importância que se garantisse a legitimação do novo regime político frente aos resquícios da tradição imperial²¹². Sob a égide da República, a construção da nação e dos símbolos nacionais deflagrou uma operação de apropriação e manipulação de sentimentos e elementos culturais com o fim de forjar uma consciência nacional²¹³. Nesse novo contexto, os elementos da natureza do país ganharam sobrevida num “campo que julgar-se-ia inesperado, o das chamadas artes aplicadas ou decorativas”²¹⁴.

²⁰⁸ Cf. VALLE, Arthur. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, outubro de 2007.

²⁰⁹ Idem. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. In: XIII Encontro de História ANPUH-RIO – Identidades, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos*. ANPUH-RIO, 2008. Sobre essa questão ver também Idem. O diálogo entre pintura decorativa e decoração de interiores nas artes da 1ª República brasileira. In: XIV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ - Arte e Espaço: Ambientações Híbridas, 2007, Rio de Janeiro. *Arte e Espaço - Ambientações Híbridas*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 1-8, 2007.

²¹⁰ Sobre esta questão ver DAOU, Ana Maria Lima. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.51-71, dezembro de 2007.

²¹¹ Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. *Revista USP* 58. São Paulo, USP, 2003, p. 6-29.

²¹² Cf. SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, p. 3-22, 2002/2.

²¹³ Sobre essa perspectiva ver HOBSBAWN, Eric. O protonacionalismo popular. In: *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, pp. 63-100.

²¹⁴ VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. “As bellezas naturaes do nosso paiz”: o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, 2009, p. 128.

De maneira geral, a 1ª República se caracterizou pela existência de vínculos entre ornamento e identidade coletiva onde predominava uma “lógica metonímica: os artistas elegiam, dentro do vasto universo da nação ou de uma região, e na intenção de representar o que este possuía de específico, um ou mais de seus detalhes emblemáticos: um tipo humano, um aspecto da paisagem, uma espécie de planta ou animal, uma manifestação cultural”²¹⁵.

Como muitos artistas brasileiros²¹⁶, Theodoro Braga estava afinado com esse discurso nacionalista e, por isso, desenvolveu sua proposta para uma arte nacional. A “A planta brasileira” é uma obra nesse sentido. Esta possui forte cunho pedagógico para aqueles artistas que desejassem trabalhar a flora, a fauna e os padrões artísticos indígenas como motivos principais para a arte decorativa aplicada. Por isso elencou alguns motivos decorativos que possuiriam alguma significância em termos de representação de símbolos nacionais. Por outro lado, o artista paraense não se limitou apenas na feitura de um álbum. Produziu peças decoradas com motivos derivados de cerâmica marajoara, da flora e da fauna brasileira. As exposições de arte no Rio de Janeiro foram lugares privilegiados de divulgação daquelas peças, bem como da proposta de Braga para a arte aplicada brasileira.

A exposição de Theodoro Braga na sala numismática da Biblioteca Nacional em 1921 marcou a volta do artista paraense ao Rio de Janeiro depois de passar longa temporada em Belém do Pará. O certame, que estava “destinado ao mais amplo sucesso”, apresentou estudos de estilização e trabalhos decorativos “criados através da emoção sugerida pelos aspectos de nossa natureza, na sua flora e fauna”, realizados a partir de “muita observação e amor, consumindo uma vida inteira de dedicação na província, nesse Pará remoto”²¹⁷. Entre “a gloriosa floração de ardentes helicônias” e a “delícia afetiva” proporcionada pela estilização da folha da fruta pão, Braga impressionou pela “imaginação sutil e caprichosa”, de tal modo que a admiração ficou “equitativamente dividida entre o estudo consciencioso, a análise segura da realidade, e o espontâneo movimento, a graciosa facilidade com que a fantasia sabe extrair os

²¹⁵ VALLE, Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República, p.2.

²¹⁶ Entre os que desenvolveram discussões sobre o ornamento e a arte aplicada no Brasil, estão Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque, João Turim, Helios Seelinger e Frederico Lange de Morretes. Cf. VALLE, op. cit.

²¹⁷ VIDA artística – Exposição de Theodoro Braga. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1921, p. 3.

requintes da arte”²¹⁸. Nesta exposição, a aplicação decorativa da vitória-régia produziu “efeitos maravilhosos”, deixando claro que “aí se patenteiam, a par do profundo conhecimento que tem o pintor da nossa natureza, as magníficas inspirações que a nossa flora e a nossa fauna oferecem aos artistas”²¹⁹.

Nos anos seguintes, seus trabalhos também arrancaram rasgados elogios da crítica carioca. Em 1922, o artista, considerado “mestre da arte decorativa”, aplicou com “tanta graça e tanta propriedade a nossa opulenta flora, a nossa fauna abundante à decoração com uma variedade de motivos surpreendentes”²²⁰ que não restaram dúvidas que seus trabalhos eram “fruto de demorada pesquisa e de muita observação”, contribuindo assim de forma “interessante, valiosa e original”²²¹.

No salão de 1927, o público pode “observar, mais uma vez, a constância e a dedicação” com que Theodoro Braga procurou e realizou “eficientemente a adaptação de motivos genuinamente brasileiros, em todos os seus trabalhos, tirando da flora e da fauna e dos motivos dos nossos aborígenes os elementos para a decoração de todos os gêneros”. Entre as peças apresentadas, foi considerada “excelente a composição em tapete, com flor e a folha da majestosa vitória-régia, o lírio amazônico, as orquídeas tropicais, a aplicação dos motivos decorativos dos extintos índios da Ilha de Marajó, da caraná (palmeira amazônica) [*Mauritia martiana*], da flor da mangueira, aplicados em variados objetos”²²².

Os trabalhos de Braga expostos nos salões de arte do Rio de Janeiro nem sempre foram bem apreciados. Houve também espaço para a indiferença e para crítica negativa, como na ocasião em que o artista paraense apresentou no salão de 1923 “vários trabalhos de estilização da flora e fauna brasileiras tão desprezadas diante das suas pobríssimas estrangeiras”²²³. Ou ainda quando seus quatro projetos de decoração para colgaduras, especialmente aquela intitulada “Fantasia Geométrica”, foi considerada como “um tanto banal, mas no aproveitamento dos motivos da fauna e da flora brasileira não falta elegância discreta, principalmente no que se serve da garça”²²⁴.

²¹⁸ COUTINHO, A. MORAES. Arte e patriotismo. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1921, p. 2.

²¹⁹ A Nota de Arte - Theodoro Braga e os motivos brasileiros de decoração. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1921, p. 1.

²²⁰ AMADOR, Bueno. Belas Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1922, p. 9.

²²¹ BELAS Artes – O Salão de 1922. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1922, p. 3.

²²² E. P. Belas Artes – O Salão de 1927. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 9.

²²³ RUBENS, Carlos. Impressões do Salão. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, setembro de 1923, ano II, n. 21.

²²⁴ SILVA, Mario. O Salão de 1924 – A gravura e a arte aplicada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1924, p. 3.

Mas o fato é que os trabalhos em arte aplicada de Theodoro Braga, de forma geral, tinham boa aceitação. Na maioria das vezes se falava que o artista paraense estimulava uma “corrente que tende para a formação de uma arte genuinamente brasileira”. No salão de 1927, a seção de arte aplicada foi aclamada como a seção do “Salon” em que se evidenciou de forma nítida “uma ânsia de criar qualquer coisa com caráter brasileiro original e novo”. Nela Braga expunha um estojo em guatambu, composição decorativa inspirada nos desenhos dos extintos índios da Ilha de Marajó; um vaso decorativo em guatambu com ornamentação adotada das decorações indígenas marajoaras; caixa para joias em guatambu, composição inspirada nos motivos indígenas, entre outros²²⁵.

Estilização da flora, da fauna e dos padrões artísticos cerâmicos foram, grosso modo, os principais elementos propostos por Theodoro Braga para a arte ornamental e aplicada brasileiras. A aceitação de seus trabalhos dependia, muitas vezes, de seu acurado trabalho artístico, mas principalmente de um sólido conhecimento sobre aqueles temas. Em vista disso, retornarei a essa questão da arte decorativa aplicada mais adiante, quando necessário, para então reafirmar o lugar que essa tríade ocupou no processo de construção de uma arte nacional, tendo em vista o ensino de desenho nos cursos profissionais e a valorização da arte indígena marajoara como inspiração artística. Por hora, é válido acompanhar como Braga se armou de pesquisador, aventurando-se nos domínios das ciências naturais, da história e das cousas indígenas.

2.2 Na seara da História e das ciências naturais

Naquela mesma exposição na Biblioteca Nacional em 1921, Theodoro Braga apresentou ao público os originais de seu “Subsídios para o Dicionário de História, Geografia, Monografia, Estatística e Biografia do Estado do Pará”, uma obra considerada de “inquestionável relevância”²²⁶ que, embora de caráter regional, interessaria não só ao Brasil inteiro, mas também à quem “possa desejar saber sobre qualquer ramo da atividade humana no Pará”²²⁷. No certame, a obra foi aparecida por grande número de pessoas, inclusive o Presidente da República Epitácio Pessoa, cuja visita foi demorada, dedicando “atencioso cuidado” ao examinar os documentos históricos e geográficos do Pará. Pessoa ainda felicitou Braga pelo “êxito de sua

²²⁵ A XXXIV EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1927, p. 3.

²²⁶ HISTÓRIA e Geografia do Pará. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1921, p. 1.

²²⁷ A NOTA de Arte - Theodoro Braga e os motivos brasileiros de decoração. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1921, p. 1.

exposição”²²⁸, tendo ainda ressaltado que ouviu dizer que a exposição era “muito interessante”²²⁹.

“Subsídios para o Dicionário de História, Geografia, Monografia, Estatística e Biografia do Estado do Pará” remetia à história, à geografia, à administração civil, a biografia de governantes, além de mapas do estado natal do pintor. Assim, Braga revelou que possuía um conhecimento pleno referente ao Pará, fruto de estudos seus desenvolvidos há pelo menos 16 anos, sem, contudo, abandonar a atividade de artista²³⁰.

Em 1909, o *Jornal do Brasil* noticiara que Braga estava confeccionando um “mapa do Pará abrangendo a conformação topográfica do estado, com seus limites e esclarecimentos, como a colocação de todos os municípios, separando-os pelas suas verdadeiras divisas, assinalando-os com cores diferentes”²³¹. Dez anos depois, outro jornal carioca falou que o “Mapa do Pará” era um “trabalho de impecável valor, já como prova de capacidade, já como elemento subsidiário para conhecer das possibilidades daquele estado”. O mesmo periódico reiterou que poderia ser encontrado naquele trabalho “interessantes esclarecimentos e notas sobre história e geografia do grande estado setentrional”, fundamental para se conhecer a “exata situação do estado”, sobretudo quanto aos recursos e riquezas²³².

É necessário esclarecer que o interesse de Theodoro Braga por questões referentes à história e à geografia de seu estado não era mero saudosismo bairrista. Sua envergadura para esses campos foram frutos do envolvimento que o artista tivera com uma geração de intelectuais paraenses que sentiram a necessidade de pensar e refletir sobre o lugar da Amazônia no passado e na realidade da recém República brasileira, impulsionada, em larga medida, pela comemoração do tricentenário de fundação da cidade de Belém do Pará em 1916.

Os engenheiros, geógrafos e historiadores João Palma Muniz (1873-1927), Henrique Américo Santa Rosa (1860-1933) e Ignácio Baptista Moura (1857-1929) constituíram o cerne da “geração dos tricentenaristas” que viram nas datas e episódios históricos temas nacionais e republicanos, tornando muitas vezes a história e a geografia “irmãs siamesas”, uma relação que traduzia o anseio de uma fração da intelectualidade

²²⁸ AS VISITAS presidenciais – O chefe de Estado na Exposição de Theodoro Braga. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1921, p. 6.

²²⁹ ARTE brasileira - O Presidente da República visitou, hoje, a exposição do Sr. Theodoro Braga. *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1921, p. 3.

²³⁰ A NOTA de Arte - Theodoro Braga e os motivos brasileiros de decoração. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1921, p. 1.

²³¹ INTERIOR Pará – Mapa do estado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1909, p. 16.

²³² UM TRABALHO de valor. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1919, p. 3.

paraense em redefinir bases da identidade nacional no Pará nas primeiras décadas do século XX²³³. Por vezes, os ecos de tais pretensões também foram ouvidos no Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), espaço polarizado por aqueles intelectuais e reduto privilegiado de onde se falava sobre o passado e a geografia da região²³⁴. Theodoro Braga era um dos sócios fundadores do IHGP e por isso conhecia de perto os debates travados dentro daquela instituição. Muitas vezes, coadunava com a ideia do diálogo entre história e geografia. Nesse aspecto, recaía principalmente uma preocupação em articular a história regional com a nacional, uma tarefa vigorosa que ocupou a arena intelectual do Pará nos anos de 1910²³⁵.

Conforme assinalou o historiador Aldrin Figueiredo, esta preocupação já estava sendo ensaiada nas ações de alguns literatos e pintores na década de 1910, entre os quais o próprio Theodoro Braga. A questão principal, diz Figueiredo, era “o interesse de tentar redefinir o papel e a importância da Amazônia na história do Brasil”²³⁶. Não sem sentido que Braga desenvolveu vários trabalhos que tratavam da história e de aspectos naturais de seu estado natal. Possivelmente pretendia trabalhar temas nacionais a partir de episódios da história do Pará, além de ressaltar a natureza local e suas potencialidades, quer seja para o estudo científico, quer seja para inspiração artística, tal qual podemos constatar em sua “A planta brasileira”.

Uma obra de destaque é seu “Noções de orografia do Estado do Pará”, publicado em 1919 em Belém. Trata-se de um trabalho com cerca de 650 páginas e com “abundantes informações sobre o Pará” e de “relevante utilidade pública” para o estado e para o país²³⁷. Para a elaboração desta obra, Braga teve que pesquisar a fundo assuntos da história, da geografia e do mundo natural do seu estado. Em relação a este último, demonstrou ser grande conhecedor de espécies vegetais e animais. Quando descreveu a flora e a fauna amazônicas, Theodoro Braga privilegiou as principais espécies da região, dando ênfase àquelas que de alguma forma possuíam valor econômico e, em certos casos, também pragmático. Entre os animais, citou o veado branco ou campeiro (*Cervus campestris*), o veado pardo ou mateiro (*Cervus rufus*) e o veado galheiro da Guiana

²³³ MORAES, Tarcisio Cardoso. *A Engenharia da História: natureza, geografia e historiografia na Amazônia*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2009, p. 38.

²³⁴ Idem, p. 42-43.

²³⁵ Sobre essa questão vide MORAES, op. cit.; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*, Belém, v. 3, p. 165-183, 2008.

²³⁶ FIGUEIREDO, *Eternos modernos*, p. 116.

²³⁷ BIBLIOGRAFIA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1920, p. 6.

(*Gymnotis wiegmanni*) que “entram anualmente no Pará, com milhares e milhares de couros secos constituindo um importante artigo de exportação”²³⁸; “o guaxinim (*Procyon Caucaivorus*) [sic]”, o “caçador de siris na beira do rio e na praia do litoral”; o “gracioso jupurá (*Cerco leptes caudivolvulus*) [sic]”, o “guloso da pupunha”; a tartaruga (*Podocnemis expansa*), “apreciadíssima tanto pela sua carne como pelos seus ovos”; e a tainha (*mugil incilis*), peixe cuja importância econômica remete aos tempos coloniais quando os funcionários públicos eram pagos com tainhas secas fornecidas por pescadores reais.

Do reino vegetal, destacou, entre tantos outros, o açáí (*Euterpe oleracea*), o miriti (*Mauritia flexuosa*), o tucumã (*Astrocaryum tucuma*) [sic] e a pupunha (*Guilielma speciosa*), palmeiras entre as quais “umas dão frutos alimentícios, outras fibras têxteis e outras madeira e cobertura de choupanas”. Espécies como a copaíba (*copaifera guyanensis*) foram citadas entre as plantas de onde se extrai um “precioso óleo medicinal”, além da seringueira (*Hevea brasiliensis*) cuja seiva se fabrica a “melhor goma elástica do mundo”²³⁹

Ao lado dessa descrição dos “reinos da natureza”, destacam-se ainda as seções que tratam das condições das bacias do Amazonas, do Tocantins, do Guamá, bem como da navegabilidade dos rios, do clima, das características geológicas e do relevo existente nas montanhas, montes, serras e campos. Houve lugar também para um resumo histórico, para apontamentos sobre aspectos políticos, jurídicos e administrativos do estado, assim como considerações sobre a agricultura, a indústria, o comércio, entre outras questões.

A aproximação da geografia, da história e das ciências naturais em “Noções de corografia do Estado do Pará” é indiscutível. O mesmo diálogo pode ser visto também em outras obras do artista-pesquisador. Em “Guia do Estado do Pará”, por exemplo, Theodoro Braga apresentou aspectos do estado do Pará de forma semelhante a sua obra de 1919, porém de forma mais sucinta. Publicado em 1916, o guia traz também um resumo histórico, seguido pela descrição dos aspectos geográficos e da constituição política do estado. Mais adiante, Braga faz comentários sobre os principais meios de comunicação (transporte urbano, marítimo, terrestre, telégrafos), assim como os tipos de logradouros públicos, os estabelecimentos de ensino, os templos religiosos e a produção

²³⁸ BRAGA, Theodoro. *Noções de Corografia do Estado do Pará*. Belém: Empresa Gráfica Amazônia, 1919, p. 113.

²³⁹ Idem, p. 118-119.

econômica do estado. Embora dedique uma seção para falar dos municípios do estado, o destaque é para a capital, Belém, e sua infraestrutura, com destaque para os principais bancos, restaurantes, hotéis, bares, cafés, livrarias, confrarias, monumentos, parques e jardins da cidade²⁴⁰.

O “Guia do Estado do Pará” é na verdade uma publicação oficial direcionada para “estrangeiros e mesmo nacionais que desejem conhecer o nosso estado de um modo mais perfeito”²⁴¹. Fora encomendado pelo então governador Enéias Martins (1872-1919) como parte dos festejos cívicos da comemoração dos trezentos anos da fundação de Belém. Diante disso, a elaboração de um guia de divulgação do estado em uma data tão importante como aquela merecia um intelectual da mesma envergadura. Naquela década de 1910, Theodoro Braga já era um nome conhecido da intelligentsia paraense e transitava nos principais círculos intelectuais de Belém, além de ter escrito outros trabalhos cujo foco era o Pará e suas regiões²⁴².

A tarefa de produzir um trabalho monográfico para uma autoridade local não era novidade para o artista-pesquisador. Em 1911, Braga foi encarregado de escrever um compêndio sobre um dos municípios mais importante da Ilha de Marajó, Breves. A solicitação fora feita pelo coronel Lourenço de Matos Borges, intendente do município, com o intuito de destacar Breves como um importante centro econômico e político da região marajoara. Com efeito, a monografia solicitada fazia parte de um movimento intelectual cuja pretensão era mostrar a importância da Ilha de Marajó para o desenvolvimento regional, salientando que as terras férteis da região seriam de grande aproveitamento tanto para a indústria pastoril quanto para as diversas culturas²⁴³.

A monografia “O município de Breves” obedeceu aos mesmos ditames empregados por Braga em outros trabalhos do gênero. Houve especial espaço para os aspectos naturais, com comentários sucintos sobre as baías, os lagos, as ilhas, os furos e os rios que estavam dentro dos limites do município, ressaltando também que Breves era composto de “um sem número de ilhas separadas entre si ora por largos rios ou canais, ora por estreitos e inavegáveis furos; um verdadeiro labirinto de canais retorcidos, contornando ilhas mais ou menos grandes cobertas todas de uma vegetação

²⁴⁰ Idem. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Tipografia do Instituto Lauro Sodré, 1916.

²⁴¹ GUIA do Estado do Pará. *A palavra*. Belém, 22 de abril de 1917, p. 1.

²⁴² A respeito da inserção de Theodoro Braga no cenário artístico e intelectual paraense do início do século XX, ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001.

²⁴³ A esse respeito vide MIRANDA, Vicente Chermont de. *Marajó: estudos sobre seu solo, seus animais e suas plantas*. Belém: Typ. Livro do Povo, 1894.

luxuriante e rica de madeiras de lei”²⁴⁴. Nesse sentido, Braga apresentou as características geológicas, hidrográficas, zoológicas e botânicas do município, além de ressaltar as diferenças e especificidades da vegetação da região dos furos, listando mais de uma centena de espécies vegetais que crescem naquela região²⁴⁵. Seu intuito era mostrar a grande variedade de plantas da região e apontar Breves como uma “zona fertilíssima” onde se encontraria a “melhor qualidade da *Hevea brasiliensis*”, local, portanto, propício para obter, explorar e plantar borracha²⁴⁶.

Além da fundação do município, a parte histórica da monografia tratou do processo de conquista portuguesa da Ilha de Marajó, levada a cabo pelo padre Antônio Vieira. Para dar conta disso, o artista-pesquisador optou por transcrever trechos da obra “A vida do apostólico padre Antônio Vieira” de autoria do padre André de Barros da Companhia de Jesus e publicado na cidade Lisboa em 1746²⁴⁷. Por outro lado, mostrou que estava em dia com pesquisa ao lançar mão de trabalhos recentes publicados em revistas científicas, notadamente os “Arquivos do Museu Nacional” e o “Boletim do Museu Paraense”. Para tratar do processo de ocupação e dos índios que habitavam a região ao longo dos séculos, por exemplo, foi imprescindível o artigo “A Ilha de Marajó” de Domingos Soares Ferreira Penna, publicado no primeiro periódico²⁴⁸. Braga, por seu turno, encontrou no segundo periódico um artigo de enorme valor sobre o tema pesquisado, a saber, “A região de Breves” de Charles Hartt²⁴⁹.

Penna e Hartt também tiveram parte de seus artigos reproduzidos em “O Município de Breves”. Igualmente aconteceram aos trechos de cartas, ofícios, decretos e portarias consultadas por Theodoro Braga. Logo nas primeiras páginas da monografia de Breves, ele advertiu sobre esse fato:

Com a preocupação única de fazer um trabalho verdadeiro sobre o MUNICÍPIO DE BREVES, cingi-me, escravizei-me por assim dizer, a todos os documentos oficiais que uma pesquisa paciente e prolongada me ofereceu. De tudo que se tem escrito sobre a região paraense altamente interessante que abrange todo o MUNICÍPIO DE BREVES, procurei eu enriquecer este trabalho, anexando-o. Para mais valorizá-lo, evitei tanto quanto possível interpretação minha, antes, reproduzir os documentos que me auxiliaram, concatenando-os porém²⁵⁰.

²⁴⁴ BRAGA, Theodoro. *O Município de Breves (1738-1910)*: monografia organizada com o estudo feito sobre documentos Oficiais e obras vulgarizadas. Belém: Gillet de Torres, 1911, p. 53.

²⁴⁵ Idem, p. 104-132.

²⁴⁶ Idem, p. 248-264.

²⁴⁷ Cf. Idem, p. 39-50.

²⁴⁸ Cf. FERREIRA PENNA, Domingos Soares. Índios de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 108-115, 1885.

²⁴⁹ Cf. HARTT, Charles Frederick. A região de Breves. *Boletim do Museu Paraense de Historia Natural e Etnografia*, Belém, v. 2, n. 1-4, 1897-1898, p. 173-181.

²⁵⁰ BRAGA, op. cit. (grifo do autor).

Braga fez questão de enfatizar a importância que a pesquisa tivera na elaboração de sua monografia. Ao mesmo tempo, parecia acreditar que a reprodução de documentos poderia dar mais credibilidade ao até mesmo agregar maior valor ao seu trabalho. Considerando isto como verdadeiro, não é surpresa que o seu “O Município de Breves” fora tido como “um notável estudo ou investigação que esgotou o assunto”²⁵¹.

A transcrição de documentos como forma de imprimir veracidade ao estudo foi utilizada pelo pintor-pesquisador em outros momentos. Em um artigo publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará em 1920, por exemplo, Theodoro Braga chamou a atenção para a existência de “duas personalidades” que até aquele momento estavam de fora da lista de capitães-mores que governaram o Pará na primeira metade do século XVIII. Os dois nomes foram encontrados quando Braga estava no “preciosíssimo Arquivo Público”. Estava ele estudando um volume de manuscritos quando se deparou com uma petição de João de Almeida da Mata reclamando pagamento de seu soldo como capitão-mor do Pará, “tal como tinha sido a Custódio Antônio da Gama quando exercera o mesmo cargo”. Estes dois nomes eram, segundo, Braga os que faltavam na lista dos que governaram o Pará e, para não deixar dúvida do que fora dito, fez questão de publicar o “original requerimento” de João da Mata como prova cabal de sua suposição²⁵².

Engana-se quem pensa que Theodoro Braga foi um mero reproduzidor de documentos antigos ou produziu apenas trabalhos monográficos. Seu gosto pela pesquisa histórica permitiu organizar e facilitar a leitura da história da Amazônia, em especial do Pará, para aqueles que por elas se interessavam. Nesse sentido, foi indispensável “desenvolver e definir as vinhetas da história por meio de um pequeno manual de escola primária”, ao modo dos resumos didáticos feitos por historiadores franceses que, no fim do século XIX e início do século XX, encontraram nos pequenos manuais uma forma de desenvolver o sentimento histórico em crianças e jovens²⁵³.

²⁵¹ PINTORES Brasileiros. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1923, p. 6.

²⁵² Cf. BRAGA, Theodoro. História do Pará. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 3, n. 3, 1920, p. 292-297. Ao estudar sobre a escravidão negra e indígena na Amazônia no período colonial, José Alves de Souza Júnior cita Custódio Antônio da Gama como capitão mor no Pará, confirmando a suposição de Braga. Cf. SOUZA JUNIOR, José Alves de. A Companhia de Jesus e a questão da escravidão de índios e negros. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, nº 55, ago. 2012, p. 1-9. Embora Souza Júnior não cite o nome de João de Almeida da Mata, possivelmente este também fora capitão-mor pouco tempo depois de Custódio da Gama, como sugere Theodoro Braga.

²⁵³ Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A memória modernista do tempo do Rei: narrativas das guerras napoleônicas e do Grão-Pará nos tempos do Brasil-Reino, 1908-1931. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 25-41, 2008.

Braga, afinado com esse discurso²⁵⁴, não hesitou em aproveitar a ocasião da efeméride do tricentenário de Belém para publicar 16 teses sobre a história do Pará para serem apresentadas em escolas públicas e particulares da capital paraense e assim difundir entre os alunos as “nossas origens, com conhecimento de causa e efeito, como razão de existência coletiva, por trabalho de indagação histórica”²⁵⁵.

A publicação didática foi intitulada de “Apostilas de historia do Pará explicadas por Theodoro Braga” e, como não poderia ser diferente, teve como base “paciente e acurado estudo nas bibliotecas e pesquisa lenta e cuidadosa dos alfarrábios nos arquivos do Pará e alhures”²⁵⁶. O escopo da obra era trazer à tona a história da ocupação do Pará, a fundação de Belém, a questão educacional no estado desde a colônia até aqueles dias. Esta abordagem serviu para fincar os nomes de Francisco Caldeira Castelo Branco, Pedro Teixeira e do padre Antônio Vieira no panteão das grandes personalidades da história local e nacional²⁵⁷. Por outro lado, se sobressaiu a forma como foi tratada a questão indígena, especificamente a inserção do índio na história paraense. Se aqueles vultos pátrios eram os responsáveis pela introdução da civilização na Amazônia, aos índios coube o papel de “vítimas indefesas e submissas”, que em muitos casos sucumbiram nas mãos dos conquistadores “ávidos de fortuna”²⁵⁸.

O índio dentro da leitura histórica de Braga era alguém de índole pacífica e passiva, altivo, mas indolente. Era acima de tudo sujeito vencido e escravizado pela crueldade e pela cobiça empreendida na conquista portuguesa. Quando não foi morto, fora absorvido pelo sistema colonial como “remeiro, pescador, caçador e servo, saindo assim de seus braços o sustento dos colonos, transporte das mercadorias, a colheita das drogas e especiarias, o fabrico dos gêneros, enfim todo o material necessário à vida da colônia e às aventuras dos seus colonizadores”²⁵⁹.

²⁵⁴ Aldrin Figueiredo aponta que o interesse de Theodoro Braga em divulgar a história entre crianças e adultos foi forjado no tempo em que o pintor passou em Paris, quando nessa cidade conheceu, por intermédio de seu mestre Jean-Paul Laurens (1838-1921), Ernest Lavissee (1842-1922), um dos grandes nomes dos estudos históricos na França. Cf. FIGUEIREDO, op. cit.

²⁵⁵ BRAGA, Theodoro. *Apostilas de historia do Pará*; explicadas por Theodoro Braga. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1915, p. 11.

²⁵⁶ Idem, p. 12.

²⁵⁷ Para uma análise da construção dos heróis pátrios na Amazônia nas primeiras décadas do século XX, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Panteão da história, oratório da nação: o simbolismo religioso na construção dos vultos pátrios da Amazônia. In: NEVES, Fernando Arthur de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto. (org.). *Faces da história da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2006, p. 545-570.

²⁵⁸ BRAGA, Theodoro. *Apostilas de historia do Pará*; explicadas por Theodoro Braga. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1915, p. 28.

²⁵⁹ Ibidem, p. 29.

O interessante dessa perspectiva é perceber como, ao mesmo tempo, o índio aparece e desaparece dentro da história. Se por um lado, o índio aparecia logo nos primeiros momentos do contato, era por intermédio desse mesmo contato que ele desaparecia, quer seja como vítima de massacres, quer seja pela sua diluição no mundo colonial. Esse entendimento não foi impresso apenas no seu manual escolar. Para deixá-lo claro ao público, Braga pintou uma tela histórica que narrou visualmente a época da fundação de Belém. Nela não deixou dúvida quanto ao papel dos sujeitos envolvidos. Por ser uma questão que merece ser analisada de perto, uma análise desta tela se faz necessária. A digressão ajudará o leitor a atender como Theodoro Braga foi se especializando nas “cousas indígenas”.

2.3 Índios tupinambá da França Antártica na Fundação de Belém

Em dezembro de 1908, Theodoro Braga apresentou ao público paraense a sua tela “Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém” (**Figura 28**), encomendada pelo então intendente de Belém Antônio Lemos. À época de sua exposição, a tela e seu pintor se viram envolvidos em algumas polêmicas historiográficas, sobretudo em relação a construção do forte para a proteção da terra recém ocupada, bem como os religiosos que acompanharam a expedição de conquista portuguesa da Amazônia²⁶⁰. Se por um lado a tela suscitou calorosos debates no campo da história, por outro, construiu uma invenção moderna da fundação de Belém, definindo uma leitura própria da chegada dos conquistadores e o encontro com os nativos da terra²⁶¹.

²⁶⁰A esse respeito, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de & ARRAES, Rosa (Orgs.). *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004, p. 31-87; Idem. A tela e o fato: a invenção moderna e a fundação do Brasil na Amazônia. In: FORLINE, Louis Carlos; MURRIETA, Rui Sérgio Sereni; VIEIRA, Ima Célia Guimarães Vieira. (Org.). *Amazônia: além dos 500 anos*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, p. 151-182; Idem. A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1893-1908. I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP – Revisão Historiográfica: O Estado da Questão. Atas.... Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005, v. 1, p. 35-42.

²⁶¹ Cf. Idem. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação da Amazônia. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (org.). *Terra Matura: historiografia e história social na Amazônia*, 2002, p. 109-136.



Figura 28: Theodoro Braga. “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908. Óleo sobre tela, 226 x 504 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém, Pará, Brasil.

Para a feitura da tela de 1908, Theodoro Braga se apoiou em pesquisas históricas em arquivos e bibliotecas europeias que se entrelaçaram com tantas outras, inclusive aquelas sobre natureza amazônica, arqueologia e costumes indígenas. Para não deixar qualquer dúvida quanto ao embasamento histórico de sua tela, Braga aprontou um livreto explicando aos espectadores seu percurso nos arquivos e sua visão histórica da fundação da capital do Pará²⁶².

Por outro lado, as observações e críticas feitas aos pintores que expuseram nas galerias de arte de Belém nos anos iniciais do século XX ajudaram o artista a tomar cuidado com alguns elementos de sua obra. Na temporada de exposições de 1905, por exemplo, Theodoro Braga tomou nota dos pontos marcantes do *vernissage* do pintor alemão Ernst Vollbehr (1876-1960), principalmente aqueles referentes aos efeitos das nuvens no céu, da água barrenta do rio e do verde espesso das matas marginais²⁶³. Ainda nesse sentido, quando da exposição da tela “A Conquista do Amazonas” do artista fluminense Antonio Parreiras (1860-1937) em 1907, Braga mostrou-se atento às críticas feitas ao quadro, em especial àquelas referidas a “composição dos índios” e a

²⁶² BRAGA, Theodoro. *A Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos*. Belém: Secção de Obras d’A Província do Pará, 1908.

²⁶³ Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle-époque amazônica (1870-1920). In: MALCHER; Maria Ataíde; MARQUES, Jane Aparecida; PAULA, Leandro Raphael (Org.). *História, comunicação e biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquerello, 2012, p. 28-29.

ausência de suas “características tribais”²⁶⁴. Com efeito, Theodoro Braga estava interessado não apenas na “verdadeira” versão dos fatos históricos da fundação de Belém, mas também na representação pictórica da paisagem local e da figura do indígena. Em relação a este último, a preocupação também estava relacionada ao lugar do índio naquela narrativa visual.

Antes de analisar de perto como estão representados os índios em “Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém” vale ressaltar que o comprometimento com a pesquisa não era resultado apenas do temperamento característico de Theodoro Braga. É certo que não é nenhuma novidade o timbre pesquisador do artista paraense, mas aquela ocasião pedia cuidados redobrados. Tratava-se de um momento em que seria apresentada as origens da capital do Pará e esta história tinha que ser contada da forma mais clara possível.

Naqueles anos iniciais do século XX, Belém vivia sua Belle Époque equatorial e, como muitas outras capitais brasileiras, foram encomendas telas que remontavam as suas respectivas fundações. Tal fenômeno estava ligado ao contexto de afirmação da recém República brasileira, que encontrou na pintura, especialmente na pintura de telas históricas, um instrumento capaz dar visualidade a identidade brasileira. Valéria Salgueiro enfatiza que no período republicano “a imagem tinha que ser eficiente, e não podia deixar dúvida quanto à veracidade junto ao espectador”. Daí surge a importância da pesquisa para a execução das telas históricas²⁶⁵.

A ruína da monarquia ao longo da década de 1880 ocasionou a necessidade de mudança no repertório artístico, outrora centrado na figura do imperador e de certas cenas do passado brasileiro. A nascente República tinha interesse em transmitir um clima de otimismo que, em grande medida, estavam alicerçados na pintura de alegorias das virtudes liberais, assim como uma releitura da história²⁶⁶.

Com a política de modernização e reformas de prédios públicos, decorrentes das novas perspectivas políticas e administrativas, as pinturas se projetaram nas paredes de

²⁶⁴ Idem. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637-1907. In: ALONSO, José Luis Ruiz-Peinado; CHAMBOULEYRON, Rafael (Org.). *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Açá; PPHIST, CMA, 2010, p. 219-228. Para uma análise mais ampla sobre a presença de Antonio Parreiras em Belém e sua relação no projeto de construção de uma identidade republicana no Amazônia, ver CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante feito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2012.

²⁶⁵ SALGUEIRO, A arte de construir a nação, p. 14.

²⁶⁶ Ibidem.

palácios de governos, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros com o sentido de exaltação de um passado comum. Nesses termos, a pintura de história ou a pintura histórica e produção historiográfica brasileira estreitaram laços na tarefa de construir os heróis, os mitos e, por consequência, o passado nacional, deixando de lado a figura de D. Pedro II e da monarquia. Não à toa que durante o alvorecer da República pintores se travestiram de historiadores, mergulhando em arquivos e tomando como expressão máxima o registro escrito para ajudar na composição de suas telas, muitas vezes fortalecendo um verdadeiro “culto à história regional”²⁶⁷.

O procedimento da pesquisa histórica garantia a “fidelidade histórica” das pinturas, tanto aos presentes quanto a posteridade, e, ao mesmo tempo, permitia a “projeção do discurso oficial numa linguagem visual [que pudesse ser] captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados”²⁶⁸. A aproximação da pintura e da pesquisa compunha a tarefa de “nacionalização do passado”, que na Europa foi muito forte no século XIX, mas que no Brasil ganhou relevância nos anos após 1900 devido ao regime republicano. Assim, por meio da pintura, a história serviu de alegoria para observadores repensarem o passado e nele enxergarem os valores nacionais cultivados no presente²⁶⁹.

Armando-se de historiador, Theodoro Braga tratou de instituir sua leitura visual da história da Amazônia. Sua “Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém” foi uma espécie de “episódio embrionário” que por si só constituiu um “mito fundador da identidade nacional na Amazônia”, legitimando a imagem de Castelo Branco como o “conquistador e criador da Feliz Lusitânia”²⁷⁰.

Se a pesquisa histórica serviu de base para o artista pintar os acontecimentos da fundação, as pesquisas no campo das ciências naturais foram fundamentais para ornamentar o quadro. Não sem sentido que Braga fez questão de representar o aninga e o mururé, característicos do litoral belenense. Tratou de representar um céu “tranquilo e belo” com nuvens plúmbeas anunciando “a chuva quase diária”. O rio foi representado em sua cor barrenta, aprendizado obtido quando da exposição do alemão Vollbehr em Belém. Por outro lado, imprimiu na moldura da tela seu discurso em relação as artes aplicadas. Entrecruzando folhas de acanto com moldes de aturiás e folhas de aninga,

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem, p. 5-6.

²⁶⁹ Cf. BURKE, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY, Sylvia Novaes (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, p.15-32, 2005.

²⁷⁰ FIGUEIREDO, *Eternos modernos*, p. 87.

construiu um emolduramento que pode ser considerado como uma “alegoria da mestiçagem”. Nesse sentido, ladeou no alto, ao centro, o Brasão de Armas da Cidade de Belém com palmas de açaí (**Figura 29**), estabelecendo com isso “contornos de uma arte nacional, angulada por viso amazônico”²⁷¹.

A narrativa histórica construída por Braga se divide em dois momentos, que devem ser lidos da direita para esquerda. As cenas pintadas são, respectivamente, o encontro entre índios e portugueses e a construção do forte e de outras habitações. Ao centro está o herói fundador Castelo Branco e os membros de sua esquadra, incluindo dois religiosos franciscanos, sombreados pelo açazeiro, a seringueira, a embaúba e os cipós que entrelaçam a “árvore colossal que representa a majestade grandiosa de nossas floretas tropicais”²⁷².

No canto superior esquerdo do espectador (**Figura 30**) estão os “portugueses senhores e conquistadores” com “mãos à obra” na construção de uma “pequenina igreja, consagrada a Nossa Senhora de Belém”, de algumas palhoças e casebres e do forte. Nesta cena, diz Theodoro Braga, a presença indígena está subentendida no vaivém de trabalhadores²⁷³. O pintor, portanto, reescreve a história da ocupação e colonização do novo território eliminando física e etnicamente o índio²⁷⁴. Sua inclusão dentro da história só ganhou corpo na representação da chegada de embarcações à baía do Guajará, a porta de entrada de Castelo Branco e seu grupo de fidalgos.

No campo inferior direito do espectador (**Figura 31**) observa-se um grupo de índios aguardando o desembarque da “expedição civilizadora”, separados por um igarapé onde de um lado estão um grupo masculino e no outro um grupo essencialmente feminino, com a exceção de dois índios. Esse grupo eram os índios de “raça tupi”, com o nome de Tupinambá, que traziam na memória as lutas travadas com portugueses desde o sul do Brasil, num percurso migratório que passou pelo Rio de Janeiro, pela Bahia, por Pernambuco, Maranhão e finalmente Pará²⁷⁵. A definição do grupo étnico que habitava a foz do Amazonas à época da chegada europeia na Amazônia era uma

²⁷¹ Idem, Para além de onde as vistas alcançam, p. 37.

²⁷² BRAGA, *A Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*, p. 16.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Essa perspectiva historiográfica adotada por Braga já vinha ganhando forma entre os historiadores amazônicos no início do século XX. Segundo Figueiredo, uma geração de intelectuais locais determinou a inclusão do índio com o exposto objetivo de exclusão, um viés de duplicidade que marcou a produção de historiadores da época. Cf. FIGUEIREDO, *Eternos modernos*, p. 122-124.

²⁷⁵ BRAGA, op. cit., p. 15.

“certeza adquirida pelos vários vestígios arqueológicos de louças, e muitos outros artefatos”²⁷⁶.



Figura 29: Detalhe da moldura, no alto, ao centro da tela “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908, de Theodoro Braga.



Figura 30: Detalhe do canto superior esquerdo ao espectador da tela “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908, de Theodoro Braga.

²⁷⁶Possivelmente as pesquisas arqueológicas as quais Theodoro Braga se refere seriam aquelas realizadas no Museu Paraense Emílio Goeldi. Contudo, o artista reintera que encontra suporte argumentativo no artigo “Ensaio de antropologia” de José Vieira Couto de Magalhães, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1873. Cf. *Ibidem*, p. 13.



Figura 31: Detalhe do campo inferior direito ao espectador da tela “A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém”, 1908, de Theodoro Braga.

Os índios retratados são representados em sua cor morena, nus e com cabelos tosquiados, “muito rentes na parte superior e na nuca”. No núcleo masculino destacam-se aqueles que pintam o corpo de urucu (*Bixa orellana*)²⁷⁷, os pés de um “vermelho cru” e as pernas e coxas com o “suco de jenipapo” (*Genipa americana*)²⁷⁸, que “ao vê-los de longe dir-se-ia vestidos de calções de padres”. Na cabeça, trazem “uma coroa de penas amarelas na frente e das guedelhas pendentes sobre as costas”, além de trazerem “colares de várias conchas e pedras”, bem como ornados de penas amarelas atados nas pernas, abaixo dos joelhos e nos braços perto da axila. Em suas mãos carregam as suas “armas habituais”, o arco e as fechas.

As índias, por seu turno, são idealizadas a partir da nudez de seus corpos. Seus cabelos são compridos “negros e sedosos”, penteados e lavados cuidadosamente. Uma das índias carrega um cesto vazio nas costas, sugerindo que naquele horário (às 10 horas do dia, conforme determinou Braga) as índias ainda não teriam começado seus trabalhos de coleta de frutos. Outras carregam seus filhos no colo. No igarapé que divide o núcleo masculino e feminino há duas canoas feitas de “pau de 3 braças de comprimento e ½ de largura, atracadas às extremidades com cipós em feição de proa e popa”, desenhadas para figurarem como o principal meio de navegação indígena desde os “primitivos descobrimentos até o presente”²⁷⁹.

²⁷⁷ Fruto do urucuzeiro, uma planta arbustiva cujos frutos se extraem uma tinta vermelha usada por índios na pintura corporal, bem como na culinária para colorir alguns pratos.

²⁷⁸ Fruto do jenipapeiro, uma árvore cujos frutos se extraem uma bebida amplamente apreciada. Além dessa, os índios extraem um suco aplicado na pintura corporal.

²⁷⁹ BRAGA, op. cit., p. 13-14.

Para pintar os índios da fundação de Belém, Theodoro Braga obedeceu, fundamentalmente, às orientações dadas por Jean de Léry (1536-1613) sobre como “figurar um tupinambá”, descrita na obra “*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*” cuja primeira edição data de 1578²⁸⁰. Braga leu atentamente as descrições feitas por Léry sobre os costumes dos índios tupinambá, suas características físicas, o modo como cortam o cabelo, os adornos usados, o costume de pintar o corpo e o aspecto da nudez. Ao final da leitura de tais descrições, o artista parece ter seguido à risca a sugestão de Léry para aqueles interessados em desenhar a imagem de um índio tupinambá. Em seu livreto de explicação do quadro, o pintor transcreveu, entre outros trechos, a parte em que o francês resume os detalhes de um tupinambá. Vale a citação:

Se agora porém acompanhando esta descrição, quereis figurar um selvagem, imagine em vosso entendimento um homem mui bem formado e proporcionado de membros, tendo arrancado todo o pelo, que lhes cresce, trazendo tosquiados os cabelos da cabeça, do modo porque já foi dito, apresentando lábios e faces fendidas com ossos despontados ou pedras verdes, introduzidos nas aberturas, exibindo orelhas perfuradas com arrecadas nos opérculos, mostrando o corpo pintado e coxas e pernas enegrecidas com tinta de jenipapo e carregando pendentos ao pescoço, colares compostos de uma infinidade de pequenas peças de uma concha (*vignol*) que caem até o peito e então o vereis garboso com o seu arco ao lado e suas flechas na mão. É verdade que para completar este quadro devemos por junto a esses tupinambás uma de suas mulheres a qual, na forma do seu costume, traz o filho em uma cinta de algodão e em compensação o filho conforme o modo porque carregam abraça com as pernas as ilhargas da mãe²⁸¹.

O pastor calvinista Jean de Léry veio ao Brasil na expedição Villegagnon junto a outros colonos e missionários vindos de Genebra. Chegaram à Baía de Guanabara em 1555 e aí estabeleceram uma colônia que ficou conhecida como França Antártica. O livro “*Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*” foi baseado em relatos de europeus que participaram do empreendimento, assim como nas próprias experiências de Léry. Os cerca de dez meses que permaneceu na colônia serviram para que o francês observasse os costumes, os papéis sociais, a divisão do trabalho, as atividades desenvolvidas, o modo de tecelagem, de coleta, a agricultura e os aspectos físicos, estatura, nudez, ornados de corpo de homens e mulheres tupinambá que habitavam aquela região mais tarde chamada de Rio de Janeiro²⁸². Sua obra obteve sucesso e teve sucessivas edições e traduções que ajudaram a consolidar a imagem de um índio

²⁸⁰ Cf. LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*. Genève: Antoine Chuppin, 1580, cuja edição foi consultada por Theodoro Braga.

²⁸¹ BRAGA, op. cit., p. 83-84. (grifo do autor).

²⁸² Cf. NETO MOREIRA, Carlos de Araújo. Franceses no Brasil XVI e XVII; A competição pelo mundo colonial. In: LÉRY, Jean de; FUNDAÇÃO DARCY RIBEIRO. *História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América*. [Rio de Janeiro]: Batel: Fundação Darcy Ribeiro, 2009, p. 15-42.

tupinambá de pele mais escura e avermelhada, cabelos tosquiados, nu e que trazia consigo arcs e flechas. Tais elementos marcaram notadamente as imagens de índios no século XVI, sobretudo as gravuras seiscentistas que construíram a figura de índios com corpos idealizados, ao gosto renascentista, com elementos distintivos individuais como aqueles citados²⁸³.

Talvez por acreditar que os índios da fundação de Belém fossem aqueles remanescentes do litoral do Rio de Janeiro, Theodoro Braga não encontrou problemas em pintar os índios tupinambá da França Antártica em sua tela de batismo da capital do Pará. Buscou nos relatos de Léry a inspiração para exaltar o índio como personagem da história antes da chegada europeia, ligando-o assim a formação social da identidade regional/nacional. Ao mesmo tempo, restringiu a presença física e étnica indígena tão somente àquele momento. Sua tela, portanto, trouxe a concepção de amálgama do índio à nacionalidade brasileira. Logo, Braga tomou partido dentro dos debates travados no cenário intelectual amazônico do início do século XX sobre a incorporação do índio à identidade nacional. Mostrar-se-ia favorável ao posicionamento do intelectual paraense Jorge Hurley (1898-1953), que propunha incorporar o índio ao mundo “civilizado” de forma gradual. Para Hurley a transformação efetiva dos índios em “brasileiros” perpassava pelo ensino em escolas técnicas, uma tarefa que se encarregaria de diluir a presença étnica indígena e definiria o seu lugar social e de classe na sociedade brasileira²⁸⁴.

Segundo Aldrin Figueiredo, a modernidade da tela de Braga reside justamente na aproximação entre os pincéis e as letras, na tentativa de construir uma outra história nacional na qual a Amazônia deveria ocupar um lugar de destaque. A escrita da história por meio dos pincéis de Theodoro Braga marca a modernidade da obra do pintor, mesmo que ele tenha utilizado da velha e consagrada pintura histórica ao gosto oitocentista²⁸⁵. De fato, o artista paraense corroborava com uma visão dominante no século XIX que via na pintura histórica o instrumento principal da consagração do

²⁸³ A esse respeito, ver CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imago Gentilis Brasilis*. Modelos de representação pictórica do índio da Renascença. 2004. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2004.

²⁸⁴ Jorge Hurley e o etnólogo alemão Curt Nimuendajú (1883-1945) protagonizaram ferrenhas discussões dentro da política indigenista na Amazônia nas primeiras décadas dos novecentos. Os debates eram pautados em polêmicas sobre o destino dos índios da região e o futuro da formação social brasileira. Sobre essa questão, vide FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do século XX. *Projeto História*, PUC-SP, v. 41, p. 315-336, 2010.

²⁸⁵ FIGUEIREDO, *Eternos modernos*, p. 24

passado nacional. Essa visão exaltava determinados sujeitos e relegava ao índio o papel dúbio de resignado e herói indômito. No entanto, diferentemente dos artistas oitocentistas que utilizaram os quadros históricos para consolidar ideias nacionais ligados à monarquia brasileira²⁸⁶, Theodoro Braga acreditava nos valores de liberdade e de abolição cultivados pela República brasileira, fazendo questão de construir uma arte que pudesse transparecer esse novo imaginário nacional republicano. Sua crença naqueles valores o ajudou a definir o ano de 1888 como um marco na história da arte no Pará²⁸⁷. Ao mesmo tempo entendia que a história e o desenvolvimento da arte em Belém estavam intimamente ligados à riqueza advinda da exploração da borracha ocorrida na Amazônia em fins do século XIX e início do século XX. Não sem sentido que Braga considerou que a história da arte na Amazônia era toda ela republicana e, nesse caso, arte republicana quer dizer “arte nacional”, um conceito que foi caro ao artista paraense e que ele mesmo ajudou a construir nas primeiras décadas do século XX²⁸⁸.

2.4 O ensino artístico e a arte brasileira marajoara como inspiração

Arte nacional, eis o conceito chave que Theodoro Braga procurou definir de forma clara e precisa. O campo escolhido para discussão, como já visto, foi a arte decorativa aplicada. Seus percursos na seara da história, das ciências naturais e das cousas indígenas garantiram a fonte de inspiração para aquela arte, a saber, os elementos da fauna, da flora e os padrões artísticos cerâmicos marajoaras, com ênfase para os dois últimos. Nesses termos, Braga ainda encontrou no ensino de arte um espaço privilegiado para propagar seu ideal patriótico na arte aplicada brasileira.

A “nacionalização da arte brasileira e da arte decorativa aplicada” foi o tema de uma conferência ministrada por Theodoro Braga na sede da Sociedade Brasileira de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1924. O assunto discutido foi considerado uma “coisa

²⁸⁶ Uma leitura sobre a pintura histórica no século XIX e seus desdobramentos na construção e consolidação da narrativa histórica nacional, bem como o lugar que os índios tinham dentro desta pode ser consultada em SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *O índio na pintura brasileira do século XIX: um estudo etno-sociológico*. 1977. Tese (Livre docência em sociologia da arte). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1977. Para uma análise mais específica do projeto nacionalista no período imperial brasileiro, vide MATOS, Cláudia Valadão de. *Independência ou Morte! o quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Império*. In: OLIVEIRA, Cecília Helena Sales de; MATOS, Cláudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo, EDUSP, 1999, p. 79-103.

²⁸⁷ Cf. BRAGA, Theodoro. A arte no Pará 1888-1918 - Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 8, 1933. A esse respeito, ver ainda FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Bacelar. Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. *Política Democrática*, Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2009, v. 24, p. 171-176.

²⁸⁸ Cf. FIGUEIREDO, *Eternos modernos*, p. 27-29.

que muito particularmente deve seduzir a quantos se preocupam com os nossos problemas de pensamento e de sensibilidade”²⁸⁹. Segundo noticiou o *Jornal do Brasil*, o artista paraense “começou fazendo um apelo a todos os artistas brasileiros na indispensável colaboração de energias e de trabalho, a fim de tratar da orientação e dar-se a composição decorativa às indústrias, mas inspiradas dentro do ambiente nacional”. Mais adiante questionou o motivo de “não enriquecermos os produtos dessas nossas indústrias com ornamentações regionais, inspiradas nos elementos que nos cercam e que lembram nossa Pátria”, diante da necessidade da “vida atual [que] começa a exigir, dentro do conforto, um conforto mais acariciador para o corpo e para o espírito”. Em virtude disso, o artista concluiu que era imprescindível um ensino de desenho devidamente orientado no “rumo profissional”, além da criação de estúdios onde se “possam desenvolver o gosto e a aptidão de tantos compatriotas no tocante à arte decorativa com variadas aplicações nas indústrias do couro, do ferro forjado, do metal, da madeira, da tapeçaria, da cerâmica, da vidraçaria, da joalheria, das incrustações em madeira e em metal, da renda, do bordado, etc”²⁹⁰.

No ano seguinte, Theodoro Braga voltou a defender em outra conferência a nacionalização da arte decorativa por meio do ensino de desenho nos cursos profissionais. A iniciativa resultou em ferrenho embate com o engenheiro civil João Luderitz e a “propaganda que ora se faz oficialmente da estampa estrangeira como modelo para esse ensino”²⁹¹. Luderitz era um alto funcionário contratado pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio para remodelar o ensino profissional público no país nos anos de 1920. Seu programa, descrito como “Sugestões sobre o desenho de artífices”, era, na opinião de Braga, um atentado ao “bom senso universal” e que por si só era condenável por destruir a “evolução artística do aprendiz” que se veria obrigado à “copiar inconscientemente estampas ruins e estrangeiras, mal fabricadas por mercenários, encarcerando assim o cérebro do homem” e corrompendo e destruindo o “sentimento patriótico”²⁹².

O assunto era delicado e merecia especial atenção, pois o público afetado com a reforma era fundamentalmente crianças. Sendo assim, o artista paraense buscou

²⁸⁹ A ARTE brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1924, p. 5.

²⁹⁰ ARTE APLICADA – Conferência pelo professor Theodoro Braga. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1924, p. 8.

²⁹¹ CONFERÊNCIAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1925, p. 9.

²⁹² BRAGA, Theodoro. *O ensino de desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas de O Globo, 1925, p. 24.

comentar alguns trechos do programa de Luderitz. Os comentários de Braga desvelaram não só seu desgosto, mas também seu sarcasmo e ironia.

[...] o Sr. Luderitz procura, com palavras, convencer às galerias boquiabertas dos seus subordinados, que *o essencial no ensino de desenho (Santo Deus) por meio de recortes de silhuetas* (quanta heresia), *é que o aluno fique identificado com a feição característica desta grafia, isto é, que se convença, poder, em superfície plana, pela justa posição de cores diversas, limitadas pelo respectivo contorno, obter uma impressão representativa, de objetos e paisagens*²⁹³.

Esse modelo metodológico, segundo declarou Braga, jamais permitiria ao aluno o aprendizado do desenho, pois ele se identificaria apenas com a tesoura e sua imaginação ou memória seria pouco estimulada. As estampas de fabricação estrangeira por ele recortadas eram alheias ao seu universo, pois não foi ele quem pensou, quem fez e quem desenhou no papel, mas sim foram-lhe impostas obrigatoriamente²⁹⁴. Nesse sentido, o “inominável crime que se quer cometer para com o ensino de desenho” é justamente o “arrocho por meio da estampa [estrangeira]”, a “desordem por meio da incongruência”, que resultaria na “ilusória persuasão” de que as crianças estavam aprendendo a desenhar cortando papel e colando-o com grude²⁹⁵. Então, para Theodoro Braga, o grande problema era que a escola profissional, adotando tal procedimento, estaria falhando na sua missão de ensinar as crianças, principalmente no que tange ao ensino de desenho. As crianças que mais tarde se tornariam o proletário nacional estariam desprovidas da capacidade de pensar e se limitariam apenas em fazer cópias de cópias, cuja prática asfixiaria “a alma em flor dos nossos futuros operários”²⁹⁶.

Braga, por seu turno, foi acusado de não levar a sério a questão e de tecer comentários jocosos numa tentativa de fazer escândalo, colocando-se, na opinião de críticos, em “uma de duas atitudes, cada qual pior: de quem não compreendeu o que leu ou quem, compreendendo argumenta torcendo a jeito”, deflagrando assim má fé. Para Acacio França, articulista d’O Imparcial do Rio de Janeiro, Braga agiu com “pouca lealdade” ao tratar de determinados assuntos, entre eles o ensino de desenho por meio de silhuetas. França disse que as “silhuetas que o aprendiz artífice, ainda incipiente, recorta, a princípio, por inteiro em papel presente” eram “apenas preliminares divertidos e amenos” que, “além de prepararem o aluno para estudos do desenho, logo hão de

²⁹³ Ibidem, p. 30. (grifo do autor).

²⁹⁴ Ibidem, p. 31.

²⁹⁵ Ibidem, p. 40-43.

²⁹⁶ Ibidem, p. 44.

despertar-lhe a alma de artista se a tiver”, começando por assim dizer a “fazer alterações que são verdadeiras criações, assinalando a própria individualidade”²⁹⁷.

Se Theodoro Braga traiu ou não o pensamento de Luderitz é o que menos importa. O que interessa é sua crítica ao modelo de cópia de estampas estrangeiras e o consequente empobrecimento intelectual das crianças e do proletariado brasileiro, este último considerado “a classe que mais se dedica às atividades manuais”. O paraense defendia que o ensino de desenho deveria ser feito a partir da grafia de um objeto ou modelo que estivesse diante dos olhos do aprendiz, com o auxílio de utensílios como o papel em branco e o lápis. A criança ainda deveria ser amparada pela competência, honestidade e dedicação do professor, que ao conhecer a “alma de cada uma das crianças” poderia servir de “mão segura que, docilizando todas elas, consegue que cada um realize, com proveito a matéria ensinada”²⁹⁸. Com efeito, na medida em que os exercícios introduzissem formas mais complexas, isoladas ou em conjunto, o professor dever-se-ia, conforme as circunstâncias, promover o “adiantamento do aluno para, do aprendido, dele obter provas práticas de sua inteligência na criação de composições sobre motivos naturais e sempre nacionais”²⁹⁹.

Essa proposta metodológica, em certa medida, foi empregada por Theodoro Braga quando ele assumiu em 1917 a direção do Instituto Lauro Sodré, um dos principais centros profissionalizantes do Pará no alvorecer do século XX. A permanência nessa instituição foi tão breve quanto polêmica. Nela, o artista “rompeu com os velhos processos didáticos de mandar o aluno cobrir desenhos e copiar imagens, dando-lhes então, diretamente, para a obra de arte ou para o labor manual, as plantas mais humildes dos campos”. Desse modo, “o ensino que era monótono e tedioso para as classes, empolgou logo a preferência dos alunos de todas as idades, de modo que as aulas de pintura pareceram logo ser um recreio para o espírito inquieto da meninada”³⁰⁰.

Nessas circunstâncias, o método empregado visava contrariar modelos de ensino estrangeiros e indicar, por exemplo, motivos decorativos indígenas como suporte para um ensino artístico nacional. A crença em tais preceitos fez Theodoro Braga

²⁹⁷ FRANÇA, Acacio. Pelo ensino de arte. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1925, p. 6.

²⁹⁸ BRAGRA, op. cit., p. 21.

²⁹⁹ Ibidem, p. 21-22.

³⁰⁰ POR UMA arte brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de junho de 1927, p. 3.

criticar duramente o modelo de ensino de desenho ministrado pelo professor José Girard na Escola Normal do Pará, ensino este considerado conservador e equivocado³⁰¹.

Durante sua passagem pelo Instituto Lauro Sodré, o artista paraense foi acusado de falta de sensibilidade para com os alunos. Segundo se noticiava, estes gradativamente perderam o respeito pelo mestre, chegando o momento em que Braga fora vaiado por falta de estima³⁰². Theodoro Braga, cada vez mais impopular no Instituto, envolveu-se ainda numa briga com o mestre da oficina de ferreiro, Firmino Alves Velasco, cujo motivo estava relacionado a “quebra de autoridade” quando Braga lhe chamou a atenção diante dos alunos. O incidente resultou na demissão de Velasco pelo governador³⁰³ e a demissão voluntária de Braga da direção do instituto, depois de dez meses de administração³⁰⁴. Após sua saída, houve ainda acusações de má gestão dos recursos da instituição, porém, depois da avaliação de uma comissão de contabilidade ligada à secretaria da fazenda do estado do Pará, as acusações se mostraram infundadas e o contador considerou o ex-diretor não apenas quite, mas também zeloso e honesto na aplicação do dinheiro público³⁰⁵. Embora a passagem de Theodoro Braga pelo Instituto Lauro Sodré tenha sido breve, o então governador Eneias Martins não deixou de reconhecer que o artista correspondeu à expectativa de “imprimir à administração desse estabelecimento do Estado uma orientação pedagógica e técnica mais prática”³⁰⁶.

A proposta pedagógica de Braga para o ensino de desenho nos cursos profissionais na verdade velava um projeto nacionalista para as artes aplicadas, centrado no aprendizado do aluno e no estímulo de sua capacidade criativa. Esse aluno, como já adiantado, era a criança que mais tarde se tornaria o operário brasileiro e como tal deveria imprimir aspectos nacionais aos seus trabalhos. A nacionalização da arte, portanto, estava intimamente ligada à instrução do operariado. Segundo o artista

³⁰¹ O ensino de desenho no Pará ganhou progressivo destaque em fins do século XIX e princípios do século XX com a contratação de professores vindos diretamente da Europa para atuar nas principais instituições de ensino da capital paraense, entre os quais estavam a Escola Normal, o Instituto Lauro Sodré e o Ginásio Paes de Carvalho. Cf. DÓRIA, Renato Palumbo. Ver a paisagem, formar a nação: Notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. VI, nº 1, 2011, p. 128.

³⁰² PALESTRA: O Instituto Lauro Sodré. *Folha do Norte*, Belém, 16 de fevereiro de 1917, p. 1.

³⁰³ NOTÍCIAS do Pará. *A Época*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1917, p. 3.

³⁰⁴ A DIREÇÃO do Instituto Lauro Sodré pede demissão. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 02 de março de 1917, p. 7.

³⁰⁵ PARÁ. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1917, p. 6. Para não deixar dúvidas sobre as circunstâncias que permearam sua administração frente à direção do Instituto, Theodoro Braga lançou um pequeno livreto com os detalhes de suas ações naquela instituição. Cf. BRAGA, Theodoro. *Dez meses de direção do Instituto Lauro Sodré*. Belém: Typ. Gillet, 1917.

³⁰⁶ PARÁ. *Mensagem dirigida em 1 de agosto de 1916 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Enéas Martins, Governador do Estado*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1916, p. 68.

paraense, para “consecução desse ambicionado *desideratum* - produzir arte nacional por artistas nacionais - basta que se orientem os institutos profissionais” na prática de “educar e instruir o nosso operariado, desde o início de seu aprendizado”³⁰⁷. Dito de outra forma:

Já é tempo de cuidar do operário nacional; educa-lo afim de sua obra e que esta represente alguma coisa de sua pátria; que ele execute o que o seu espírito inventor e que a habilidade de suas mãos responda a delicadeza desse espírito criador. O Instituto será uma escola de vida intensa de luta, de trabalho e de preocupação espiritual, única forja onde se temperam a alma, o cérebro e o corpo³⁰⁸.

A instrução do operariado deve começar, sugere Braga, nos anos iniciais da escola primária. Consequentemente, o ensino de desenho dar-se-ia de forma necessária e obrigatória. Dividido em anos ou séries, o curso primário tinha como dever ensinar desenho de modo prático e intuitivo, fomentando a criação de motivos a partir dos modelos de objetos de uso comum, só ou agrupados, alternados com motivos executados de imaginação para em seguida aplicar a ornamentação tendo como base desenhos geométricos³⁰⁹.

Terminado esse primeiro aprendizado de estudos primários de desenho, as crianças-operárias, na idade de 11 anos, deveriam ser guiadas por um mestre técnico a quem compete a tarefa de incentivar a originalidade de concepção nos esboços das obras a serem executados, apurando o gosto de cada uma das crianças no aproveitamento de suas “idiossincrasias pessoais”³¹⁰.

Nada mais simples: diante da classe de alunos do modelo natural - uma flor, por exemplo; dentro da hora marcada, os aprendizes deverão desenhá-la e colori-la; em outra aula, cada aluno desenhará a forma de um objeto para a qual a flor estudada deverá entrar ou como decoração ou como constitutiva daquela mesma forma; o mestre não intervirá senão para corrigir defeitos e jamais como sugestionador; a prática e o tempo farão o resto. Ao estudante, portanto, cabe toda liberdade e responsabilidade da obra que, embora imperfeita no começo, será, com a evolução esperada, original, pessoal e característica. Assim, em uma classe de vários aprendizes, o mesmo modelo produzirá obras diversas, interpretado por cada um daqueles cérebros criadores³¹¹.

Depois de usar como modelo a flor, Braga afirma que o “modelo seguinte será um animal dos muitos que povoam os nossos museus de história natural. Com este, a marcação certa de um dos seus mais característicos movimentos dariam o motivo

³⁰⁷ BRAGA, Theodoro. Nacionalização da arte brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, v.10, setembro de 1922.

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ BRAGA, *O ensino de desenho nos cursos profissionais*, p. 9-10.

³¹⁰ Ibidem, p. 8.

³¹¹ BRAGA, Theodoro. Estilização nacional da arte decorativa aplicada. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, v. 9, dezembro de 1921.

decorativo adaptável a um destino pré-concebido, tendo em vista a proporção do corpo estudado com o lugar a ser decorado”. Em seguida, o aluno-aprendiz “poderá formar um objeto com a perfeição e detalhes que ele mesmo concebera”, finalizando, assim, um “conjunto de esforços individuais” que, “na procura do belo, advindo da contemplação da grande natureza através de uma sã sensibilidade”, permitiria deixar na história da arte o “vestígio luminoso [d]a nossa passagem, como fizeram os egípcios, os gregos, os etruscos e tantos outros povos e gerações, em várias regiões e épocas diferentes”³¹².

A instrução permitiria que os operários desenvolvessem a capacidade de “serem cérebros que pensem, alma que quer e mãos que produzam conscientemente”³¹³. Assim, Braga deixa clara a importância da classe proletária no processo nacionalização da arte aplicada. Por outro lado, redobrou a atenção para a necessidade de fazer trabalhos com “elementos nossos, muitos nossos” ou, em outras palavras, uma “obra nossa com cousas nossas”³¹⁴.

A “centelha sagrada” a qual os operários brasileiros deveriam tomar como referência para fazer seus trabalhos em arte aplicada já foi apresentada anteriormente. A flora, a fauna e os padrões decorativos cerâmicos marajoaras eram, por excelência, as fontes de inspiração para uma arte brasileira. Resta agora, porém, deixar claro ao leitor de uma vez por todas como essa tríade se conjuga dentro do processo de nacionalização da arte decorativa aplicada brasileira perpetrada por Theodoro Braga.

A Braga recaía a “feliz iniciativa” de fazer valer o que era “nosso em arte”, além de colocar à margem o “sistema carunchoso das imitações e das reproduções com que nos abarrotam os rotineiros cultores da folha de acanto e quejandos requifes clássicos”³¹⁵. Para Carlos Rubens, Theodoro Braga criou “brilhantemente uma estética brasileira, aproveitando todos os elementos da nossa flora e de nossa fauna”, abrindo um “mundo imenso de beleza patricia”, com “coisas extraordinárias, com aplicação em tudo quanto nos é útil na vida quotidiana”³¹⁶.

Os motivos decorativos inspirados na fauna e na flora deveriam presidir a forma dos objetos. Para o artista paraense, ao invés de escolher águias, leões, ursos e elefantes para ornamentar edifícios, exterior e interiormente, dever-se-ia encontrar inspiração na “Harpia destrutor”, no “condor guianense” ou na onça, rajada ou negra.

³¹² Ibidem.

³¹³ Ibidem, p. 16.

³¹⁴ Ibidem, p. 44.

³¹⁵ E. P. Belas Artes – O Salão de 1927. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 9.

³¹⁶ RUBENS, Carlos. Por assuntos de arte. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1923, p. 2.

Também não haveria razão para “repetir, dentro das nossas ornamentações, o louro e o carvalho, o *marronnier* e o pinheiro, quando nós, Brasileiros, possuímos a mais bela coleção de palmeiras, a mais luxuriante flora” ou, de forma mais específica, “a mais delicada quantidade de avencas, desde a erétil samambaia dentro da sombra úmida dos vales ressequida e recortada avenca rasteira dos campos cobertos, semelhante a longos lençóis de renda caprichosa, na forma e na coloração variada”. Na “curiosa e pouco conhecida ainda cerâmica dos indígenas de Marajó” dever-se-ia buscar “motivos delicados da ornamentação geométrica” para “decorarmos fundos, frisas e rosáceas dos nossos muros, painéis, tapetes, mosaicos”, e assim deixar de “escravizarmo-nos às gregas copiadas e recopiadas que o estrangeiro exportador nos impinge a preço de prejudicar duplamente a nossa arte nacional”³¹⁷.

Se dos elementos da natureza vinha a inspiração para decoração, era das mãos do “artista indígena” marajoara que vinha os “documentos mais interessantes de arte decorativa aplicada”³¹⁸, cuja inspiração poderia conformar um estilo artístico nacional. Por isso que Theodoro Braga falava em uma “arte brasílica através da cerâmica da Ilha de Marajó”³¹⁹ e não mediu esforço em estudar os desenhos decorativos das igaçabas, tangas e vasos dos índios marajoaras. A leitura desses motivos decorativos carregava um misto de leitura teórica e admiração técnica empregada pelo artista marajoara.

Em artigo publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará no ano de 1917, Theodoro Braga falou do “homem primitivo” e da evolução que se desenvolveu tendo em vista a necessidade de “um aspecto que lhe desse um prazer agradando-lhe a vista”. O breve preâmbulo era para mostrar que, entre os “povos primitivos” da foz do Amazonas, os índios marajoaras legaram, com os seus trabalhos “originais”, as “mais abundantes das artes primitivas do desenho decorativo”. Seus desenhos “complicados e trabalhosos”, continua o paraense, “eram feitos de pura imaginação e, poderemos avançar, caracteristicamente geométricos, puros exemplos de desenho linear”³²⁰.

É interessante notar que o tom empregado por Braga muito se assemelha aos argumentos de Charles Hartt quando este, ao trabalhar a cerâmica marajoara no século

³¹⁷ BRAGA, Estilização nacional da arte decorativa aplicada. (grifo do autor).

³¹⁸ Idem. A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v.1, n.1, 1917, p. 49.

³¹⁹ Título de um artigo de autoria de Theodoro Braga publicado no Anuário de Belém de 1916. Cf. Idem. A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó. In: Moura, Ignácio (org.). *Anuário de Belém em comemoração do seu tricentenário – 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, p.135-136, 1915.

³²⁰ Idem, A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas, p. 49.

XIX, definiu que a evolução do ornamento entre os povos se deu por meio das “exigências dos olhos”, numa “tentativa contínua de dar prazer á vista”³²¹. Desse modo, dirigido, por assim dizer, pelas ideias de Hartt, Braga também não se ateve em decifrar possíveis significados dos padrões artísticos que os índios marajoaras empregaram na cerâmica. Ademais, se limitou a determinar que os padrões decorativos cerâmicos tivessem certa “preocupação de um gozo para os sentidos”, obtida por meio de “ornamentações graciosas e leves”³²².

Em contraponto, Theodoro Braga se admirou com o grau de precisão com que os índios marajoaras executaram os motivos geométricos na cerâmica. Vale a citação:

Sem os instrumentos modernos que os auxiliassem na pureza das linhas retas ou curvas, tinham eles [índios marajoaras] a intuição da simetria na divisão geral do objeto, cuja face devia ser decorada, na harmonia não só dos detalhes como do conjunto da ornamentação, do equilíbrio dos assuntos escolhidos, havendo, enfim, uma orientação pré-estudada para a ornamentação de cada objeto a ser decorado³²³.

Diante disso, o artista paraense notou que entre os “fragmentos da curiosa e típica cerâmica indígena de Marajó” havia uma “execução preconcebida de uma decoração regular e inteligente com o intuito de enriquecer uma superfície simples para uma manifestação superior”, além de os “artistas marajoaras [terem] o cuidado de distinguir o que nós, atualmente, classificamos de *fundo, rosácea, frisa, bordadura, silvado, etc*”³²⁴.

Ao analisar artefatos cerâmicos existente no acervo do Museu Emílio Goeldi, Braga constatou que a execução dos motivos geométricos marajoaras variava de acordo com a finalidade do objeto. Primeiramente, percebeu que em vasos “de certo vulto ou tamanho” as linhas eram largas e com grandes detalhes, um pouco rude, mas enérgica. Posteriormente, observou que num objeto pequeno e de uso pessoal eram executadas “pequenas linhas” que “se entrelaçam com justeza”, de forma delicada e caprichosa³²⁵. Em uma tanga, por exemplo, o paraense verificou que o “artista indígena evitou as linhas pesadas; a combinação destas com a forma exterior triangular é a do

³²¹ Cf. HARTT, Charles Frederick. A origem da arte ou evolução do ornamento. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro, 1882, p. 42-44. Do mesmo autor, ver também HARTT, Charles Frederick. Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885, p. 95-108.

³²² BRAGA, op. cit., p. 50.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem. (grifo do autor)

³²⁵ Idem. A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó, p. 136.

mais dedicado efeito, juntando-se a esse desenho linear uma coloração em três tons ou *nuances* da mesma tinta”³²⁶.

Para Theodoro Braga, é esse repertório de “documentação artística dos nossos selvícolas [sic]” que poderia inspirar “nossas fábricas de louça comum, ao invés de se deixarem invadir por produtos estrangeiros mercantis ou de outros Estados, inexpressivos e banais”³²⁷. Dito de outro modo, as indústrias deveriam ter como fonte de inspiração a “estesia [sic] original e caracteristicamente regional, sóbria e bela” dos “restos de louça indo-amazônica”. Assim, os “oleiros de Marajó” seriam “os mais peritos ceramistas do novo continente, legando-nos, com o seus variadíssimos trabalhos de arte decorativa em terra cota, a consciente certeza dessa indiscutível asserção”³²⁸.

O “artista indígena” marajoara, portanto, deixou um conjunto de motivos geométricos que deveria ser tomado como um dos instrumentos de nacionalização da arte brasileira. O ensino de arte defendido por Braga garantiria que o processo de criação artística se servisse daqueles motivos. Ao artista contemporâneo, figurado como o operário brasileiro, caberia o papel de adotar a arte marajoara como inspiração e aplicá-la onde se fizesse necessário. Desse modo, os motivos decorativos marajoaras deveriam deixar os antigos artefatos cerâmicos para então servirem de ornamentação e decoração em diversos trabalhos de arte aplicada. Tudo isso sob um ideal nacional.

Embora Theodoro Braga tenha se esforçado em fazer essa transposição artística da arte marajoara dentro do campo das artes aplicadas, um de seus alunos de pintura realizou a proeza de retratar, em pintura de cavalete, peças cerâmicas marajoaras, interconectando-as, muitas vezes, com figuras indígenas idealizadas. Trata-se de outra maneira de apropriação da arte marajoara, lavada a cabo por um pintor amazonense, radicado no Rio de Janeiro dos anos de 1920, mas com orientação artística inicial em Belém do Pará. Os detalhes dessa história serão vistos a seguir.

³²⁶ Ibidem, p. 135. (grifo do autor)

³²⁷ Ibidem, p. 136.

³²⁸ Idem. A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas, p. 51.

Capítulo III – Manoel Santiago e a cerâmica marajoara na bela arte

Em 07 de setembro de 1918 teve lugar a 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura no foyer do Teatro da Paz em Belém do Pará. Participaram da amostra 416 expositores, com um total de 1246 trabalhos expostos. Somaram-se 64 prêmios e 102 menções honrosas. Entre os laureados, o prêmio hors-concours foi concedido ao pintor amazonense Manoel Santiago (1897-1987), discípulo de Theodoro Braga³²⁹. Com esse feito e apenas 21 anos de idade, Santiago se projetava como um dos grandes nomes do cenário artístico paraense e um dos mais prestigiados alunos de Braga.

As Exposições Escolares de Desenho e Pintura se tornaram um dos mais concorridos eventos artísticos organizados pelo governo do estado do Pará na Belém dos anos de 1910. Nelas encontravam-se trabalhos de alunos dos estabelecimentos de ensino público e particular, assim como os alunos de cursos particulares de arte. Desde sua primeira versão em 1909, o objetivo era desenvolver o “gosto pelo estudo de desenho e pintura”, encorajando jovens alunos por meio de prêmios³³⁰. De 1909 até 1912, as exposições ocorreram por quatro anos seguidos. Após um grande hiato, o certame voltou em 1917 e perdurou até o ano seguinte. O fim da iniciativa pode estar ligado à crise financeira que assolou o Pará naquela década. Ademais, as exposições serviram como oportunidade para os “alunos serem artistas”, além de fomentar a qualidade dos trabalhos artísticos dos jovens que se dedicavam aos estudos de desenho e/ou pintura em Belém ou no interior do Pará³³¹.

Santiago foi um dos alunos do curso particular de pintura de Theodoro Braga que participou das exposições escolares organizadas pelo governo do Pará. Chermont de Britto, biógrafo de Santiago, conta que desde cedo Braga “redobrou de interesse por Manoel Santiago”. Depois de convidar o jovem artista para aulas particulares de pintura em seu atelier, o mestre paraense sugeriu aulas ao ar livre pela parte da manhã no Museu Paraense Emílio Goeldi. A finalidade era observar e pintar as belezas existentes naquela instituição³³².

³²⁹ Idem. A arte no Pará 1888-1918 - Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 8, 1933, p. 159.

³³⁰ PARÁ. *Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1909 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1909.

³³¹ Cf. ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2013, p. 32-38.

³³² BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980, p. 29.

Theodoro Braga buscou conduzir o aprendizado de seu discípulo levando em consideração a apreciação de modelos ao vivo. Assim, durante as aulas no Museu Goeldi e direcionado por seu mestre, Manoel Santiago encontrou inspiração para seus pincéis. Lá se deparou com um grande acervo de espécies da flora e da fauna regionais, além da coleção de cerâmicas marajoaras. Possivelmente retratou muitos desses elementos em telas apresentadas nas exposições escolares, bem como nas exposições coletivas que Braga promoveu em 1912 e 1913 para seus discípulos particulares³³³. Quer seja pelos motivos utilizados, quer seja pela qualidade da técnica empregada, Santiago aos poucos ganhava espaço no cenário artístico de Belém.

A atuação de Manoel Santiago no circuito artístico da capital do Pará não se restringiu apenas em participações nas exposições artísticas. Em 1918, o amazonense e um grupo de artistas consagrados e outros da nova geração fundaram a Academia Livre de Belas Artes. Entre os fundadores estavam José Girard, Carlos de Azevedo, Clotilde Pereira, Adalberto Lassance, Antonio Ângelo de Abreu Nascimento, Manoel Pastana, Dr. Oséias Antunes, Arthur Frazão, Othon Souza, Raimundo Roneiro, Suntino Corrêa, Lauro Cambe da Rocha, Luiz Mota de Carvalho, João Mota Rodrigues do Nascimento e Manoel Santiago. A Academia vislumbrava o comprometimento pessoal dos fundadores em atender as demandas de ensino de pintura em Belém. Entretanto, apesar da relevância de uma instituição profissional de educação artística na capital paraense, a Academia sofreu com a falta de apoio estatal e com dificuldades financeiras. Esses problemas inviabilizaram o seu funcionamento até que em 1922 foi decretado o seu fechamento³³⁴.

A falta de um estabelecimento pleno de ensino de pintura na capital paraense pode ter sido uma das razões que levou Santiago a concluir seus estudos de pintura no Rio de Janeiro. Conforme sugeriu Chermont de Britto, Manoel Santiago saiu de Belém devido ao meio artístico nessa cidade ser acanhado, pequeno e, em termos de arte, já não proporcionava mais nada ao jovem artista³³⁵. Britto ainda ressaltou que o Theodoro

³³³ Segundo Moema Alves, as exposições de alunos de Theodoro Braga se deram, basicamente, em três momentos. Em setembro de 1912, houve uma exposição no Grande Salão da Tuna Luso Caixerai. No mês seguinte, era inaugurada outra exposição do mesmo gênero no Instituto Amazônia. Em setembro de 1913, Braga inaugurou uma exposição escolar de desenho, pintura e arte aplicada dos seus discípulos particulares e do Colégio Progresso Paraense no Teatro da Paz. Cf. ALVES, op. cit., p. 190.

³³⁴ Cf. SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feito*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2009, p. 65-67.

³³⁵ BRITTO, op. cit., p. 49.

Braga foi um dos grandes incentivadores da partida de seu discípulo. Nesse momento, conta o biógrafo, Braga e Santiago já não eram mais mestre e aluno, mas “dois companheiros de pintura, com perfeitas afinidades artísticas”³³⁶.

Se por vontade de aperfeiçoar suas técnicas de pintura ou por sugestão de seu mestre paraense, o fato é que Manoel Santiago partiu para o Rio de Janeiro em 1919. Levou na bagagem o aprendizado que teve com Theodoro Braga e o sonho de estudar num dos mais conceituados redutos artísticos do país. Foi na então capital do Brasil que o jovem amazonense mostrou ao público geral e especializado a inspiração artística adquirida nas aulas no Museu Goeldi. Nesse sentido, aspectos da natureza local e a cerâmica marajoara ganharam formas plásticas através dos pincéis do artista. A divulgação desses e outros elementos dar-se-ão, principalmente, nas exposições gerais de belas artes ocorridas anualmente na cidade fluminense.

3.1 Um amazonense no mundo das artes do Rio de Janeiro

Quando Santiago desembarcou no Rio de Janeiro procurou matrícula na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Nesta instituição, os artistas que faziam parte do quadro docente e discente da escola eram incentivados a expor nos salões anuais de arte. Nesses salões “revigorava um universo institucional bastante restrito e especializado, dotado de uma hierarquia própria de valores, de autoridades e de legitimidade artística”, sendo gêneros dominantes as paisagens e os retratos³³⁷. Desse modo, artistas cujas pinturas eram aceitas pelo corpo do júri do salão podiam gozar de certo reconhecimento e legitimação artística. Os melhores pintores poderiam seguir seus estudos na Europa através do prêmio de viagem. Não sem sentido que, após ter sua matrícula aceita na ENBA, o pintor amazonense, no ano seguinte a sua chegada, inaugurou sua participação no Salão de Belas Artes de 1920.

As telas apresentadas foram um autorretrato e “Rua de S. José”³³⁸. O artista fez “um bom autorretrato”, conforme noticiou a imprensa³³⁹. Na ocasião, recebeu menção

³³⁶ Ibidem, p. 51.

³³⁷ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 32.

³³⁸ O “SALON” de 1920 - inaugura-se hoje a Exposição de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1920, p. 3.

³³⁹ BELAS ARTES - Impressões sobre o salão deste ano. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1920, p. 3.

honrosa de segundo grau³⁴⁰. A escolha de tais telas transparece a ideia de que Santiago logo cedo compreendeu o gosto imperante nos salões de artes carioca.

A participação no Salão de Belas Artes de 1920 foi o ponto de partida na busca por reconhecimento de suas qualidades artísticas. Ao mesmo tempo em que frequentava as aulas na ENBA, Santiago participou assiduamente dos salões de arte promovidos por aquela instituição. No ano seguinte, apresentou dois trabalhos: “Ipanema” e “Praia do Arpoador”, que mostraram “uma evolução franca, uma maneira simpática de pincelar e cortar os seus quadros, revelando magníficas qualidades de marinhista, com empastamentos seguros e muita cor”³⁴¹. Por outro lado, no dizer de Mario Silva, a primeira agradou de “maneira vaga e indeterminada” enquanto que a segunda faltou ao pintor “nítida consciência das causas que o levaram a escolher aquele trecho de mar de preferência a outro”³⁴².

Em 1922, Santiago continuou expondo paisagens. Entre as apresentadas estavam “Canto do Rio”, “Botafogo” e “Flores ao sol”. Embora a primeira tenha sido apreciada pela crítica, as últimas não chegaram a impressionar³⁴³. Até esse ano, o artista amazonense tratou de obedecer aos ditames institucionais imperantes nos salões da ENBA, sobretudo em relação ao gosto. Apesar dos gêneros dominantes nos salões serem os retratos e as paisagens, o recém-chegado artista adotaria uma estratégia diferente para se destacar entre tantos artistas nacionais e estrangeiros que transitavam naquele meio artístico.

Nos salões posteriores ao de 1922, Manoel Santiago apresentou ao público alguns dos elementos de sua terra natal, começando por pintar lendas amazônicas e enfatizando coisas indígenas, especialmente a representação de nus femininos indígenas e de peças cerâmicas marajoaras.

No Salão de Belas Artes de 1923, por exemplo, Santiago apresentou a tela “Yara” com “agradável colorido”, mas com um desenho que carecia de mais estudo e observação, na opinião do crítico Virgílio Mauricio³⁴⁴. O pintor recebeu menção honrosa de primeiro grau³⁴⁵ e impressionou nas exposições seguintes.

³⁴⁰ ARTES e artistas - XXVII EXPOSIÇÃO Geral. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1920, p. 4.

³⁴¹ MATTOS, Adalberto. O Salão de 1921. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, agosto de 1921, n/p.

³⁴² SILVA, Mario da. Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1921, p. 3.

³⁴³ BELAS Artes – O Salão de 1922. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1922, p. 3.

³⁴⁴ MAURICIO, Virgílio. Belas Artes - O Salão de 1923. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1923, p. 3.

³⁴⁵ CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, janeiro de 1923, ano III, n. 29.

No ano de 1924, o nome de Santiago figurou nos catálogos de arte e artigos de jornais e revistas também como modelo. Candido Portinari (1903-1962), de quem Manoel Santiago se tornou amigo nas aulas de pintura na ENBA, pintou um retrato do artista amazonense (**Figura 32**). Portinari assinou uma dedicatória ao amigo no canto direito ao espectador³⁴⁶. A pintura do retrato não só revelou a relação de amizade construída entre os artistas, mas também serviu como forma de promoção tanto das qualidades do retratista quanto do retratado, um recurso comum à época no Rio de Janeiro³⁴⁷. A homenagem, nesse sentido, pareceu ser bem oportuna para um pintor recém-chegado do norte com forte necessidade de tornar seu nome conhecido no meio artístico carioca. A referida tela foi premiada com a pequena medalha de prata no Salão de 1924.



Figura 32: Candido Portinari. “Retrato de Manoel Santiago”, 1923. Óleo sobre tela, 46x38cm. Acervo Particular

Naquele mesmo salão, Santiago apresentou seus trabalhos e, mediante avaliação dos críticos, sua técnica foi questionada. Sobre a participação de Santiago no Salão de 1924, Mario da Silva escreveu n’O Jornal:

O sr. Manoel Santiago, autor de seis quadros do salão[de Belas artes de 1924], sabe, sem dúvida, compor o seu assunto e isto podemos ver, se não na romântica e amaneirada “Evocação”, certamente em “Tapina do Amazonas”, “Caipora” e “Harmonia”. Mas, diante de todos os seus trabalhos fica como

³⁴⁶ A dedicatória assinalada diz: “Ao amigo e collega Santiago off CPortinari 923”.

³⁴⁷ Sobre essa perspectiva, ver MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

que uma sensação de impreciso, de flutuante, de filamentosos, de desbotado que não sabemos bem se buscada pelo autor ou se por ele deixada nos quadros a seu pesar. O colorido e a luz, que tenderiam a tomar vigor, ali estão como que lavados afim de perderem a natural vivacidade. Isto em parte contribui para tornar as telas vagamente decorativas. Mas tira-lhes a solidez, qualidade necessária mesmo nos efeitos decorativos³⁴⁸.

A despeito da crítica, Santiago foi considerado “pintor de imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas”³⁴⁹. Daí em diante, o pintor foi “arreatado pelas asas da fantasia” e, ao vagar “pelo país das quimeras e do sonho”, expunha as pinturas “Noturno de Chopin” e “Flor de Igarapé” no Salão de 1925. Ambas nus “trabalhados dentro de um puro idealismo” cuja suavidade e a harmonia das linhas pareciam transbordar das telas³⁵⁰.

Para Mario Linhares, em “Noturno de Chopin” (**Figura 33**) poder-se-ia sentir vivamente o “enlevo capitoso que nos embala e nos faz sair da realidade e errar no intermúndio dos sonhos inebriantes”. Linhares tentou traduzir em palavras as sensações que teve diante da obra de Santiago. No quadro, escreveu o jornalista e crítico, “há uma linda mulher, de magníficas formas, nua, na fascinação de sua beleza, negligentemente reclinada sobre um divã, toda presa aos devaneios que lhe desperta a melodia de um piano executando, a seu lado, um Noturno de Chopin”³⁵¹.

Linhares realizou uma leitura da cena pintada fazendo uma associação entre a maneira na qual a mulher é retratada e a sonoridade ligada a melodia do piano também retratado. Sua interpretação exprime de forma clara o aspecto quimérico atribuído à tela. Em suas palavras:

Numa atitude de cisma, inclina sobre a mão a cabeça com os longos cabelos desnastrados, e cerra as pálpebras, em divina embriaguez, para melhor ver as visões interiores despertadas por aquela música que enche o ar tranquilo de vozes desconhecidas, vindas das mais longínquas regiões da alma como que narrando a melancolia dos sonhos de amor traídos e de utopias nunca realizadas...³⁵²

Na obra “Flor de igarapé” (**Figura 34**), Manoel Santiago “se requinta em estesia [sic], com amoroso carinho de um artista que dá, às suas criações, parcelas de sua própria alma”. A cena pintada é de uma jovem nua dormindo deitada sobre a “relva alcatifada de flores”, mostrando “toda sua frescura matinal de sua adolescência”, tal

³⁴⁸ SILVA, Mario. O Salão de 1924. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1924, p. 3.

³⁴⁹ DEMORO, Lauro. Artes e Artistas. – A Exposição Geral de 1924. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1924, p. 5.

³⁵⁰ J. Belas Artes – O Salão dos artistas brasileiros. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1925, p. 7.

³⁵¹ LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926, p. 14.

³⁵² *Ibidem*.

qual “um lírio silvestre entregue aos beijos cariciosos da alvorada”. Como plano de fundo, uma paisagem que “paira a serenidade de um dilúculo suavíssimo [sic]” e um rio de “águas mansas” que “se espreguiça pela floresta a dentro, numa poesia infinita”³⁵³.



Figura 33: Manoel Santiago. “Noturno de Chopin”, c. 1925. Técnica e dimensões desconhecidas.
Fonte: LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926, p. 13.



Figura 34: Manoel Santiago. “Flor de Igarapé”, c. 1925. Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas.
Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano VI, agosto de 1925, n/p.

O bom recebimento das obras de Santiago no salão de 1925 fez do artista um dos fortes concorrentes ao prêmio de viagem no ano que se seguiu. Nessa altura, o

³⁵³ Ibidem, p. 16.

pintor cursava as aulas de João Batista da Costa (1865-1926) sobre paisagismo e de pintura de retratos e nu feminino com Rodolfo Chambelland (1879-1967) na ENBA, além de frequentar as aulas particulares de pintura ministradas por Eliseu Visconti (1866-1944). Sem dúvida, as orientações adquiridas foram de suma importância para o amadurecimento artístico do amazonense. Durante seu aprendizado, revelou “um temperamento vibrátil e uma inteligência arejada, liberta de preconceitos escolásticos, fazendo uma pintura fácil, sincera, baseada num desenho desembaraçado e seguro”³⁵⁴.

No Salão de Belas Artes de 1926, Manoel Santiago foi considerado não apenas um pintor “de esforço”, mas também um “talento, cheio de poesia, de sensibilidade, de engenho improvisador”. No certame, Santiago foi um dos nomes cotados para o grande prêmio de viagem ao exterior, ao lado de Armando Vianna, Sarah Villela, Manoel Constantino e Candido Portinari. Nesse momento, esses artistas eram tidos como representantes de “cinco afirmações moças” que mereciam os estímulos da crítica. Entre os favoritos, Santiago se apresentou como um dos “temperamentos excepcionais”³⁵⁵. Foram sete os trabalhos expostos que mostraram lendas, paisagens e costumes da Amazônia. Isto é, temas de uma “alma que pinta, um cérebro que se serve de um pincel para exteriorizar impressões da natureza e visões interiores”. Os destaques ficaram a cargo dos quadros “O curupira”, “A cabocla” e “A carta”³⁵⁶.

Em “A cabocla” é retratado uma figura feminina “sentada sobre o chão, numa atitude contemplativa de saudade, como se evocasse a visão longínqua de seu amor”. A cena é ambientada à margem de um rio onde boiam vitória-régias, cujo lado oposto há árvores que abrem “os grandes braços ramalhudos”³⁵⁷. A pintura “A carta” é um “lindo estudo de nu, otimamente ambientado com escorços bem resolvidos”, apesar de “dois ligeiros senões: os reflexos verdes da almofada sobre a carne parecem ser demasiadamente, fortes, e o braço esquerdo parece ser um tanto desproporcionado”³⁵⁸. A tela rendeu ao pintor um prêmio em dinheiro no valor de 1:000\$000³⁵⁹. Mas, segundo o jornal O Globo, Santiago se firmaria mesmo com “O curupira”, avaliada como “uma

³⁵⁴ RUBENS, Carlos. *Pequena historia das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1941, p. 189.

³⁵⁵ O “SALÃO” – rápida visita pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária), Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8.

³⁵⁶ NAVARRO, Saul de. O Salon de 1926. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1926, p. 1.

³⁵⁷ LINHARES, *Nova orientação da pintura brasileira*, p. 25.

³⁵⁸ BONESCHI, Paulo, A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8.

³⁵⁹ NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1927, p. 6.

das inteligências mais seguras de quantas pleiteiam louros”. A tela fora considerada uma “composição encantadora, executada com graça infinita”³⁶⁰.

Embora Santiago tenha conseguido arrancar elogios de alguns críticos artísticos, outros fizeram questão de pontuar as falhas cometidas pelo pintor. Em sua coluna n’O Paiz, Fléxa Ribeiro concluiu suas observações sobre o Salão de 1926 mencionando os desastres daquela exposição. Manoel Santiago estava entre os citados. Em um tom áspero, Ribeiro declarou que “as obras que enviou ao salão este ano parecem vistas dentro de um aquário: há nelas qualquer coisa de postiço, de flutuante, de falso que nos fez pensar não nos estar dado, o Sr. Santiago, a expressão sincera de sua visão”. A verdade é que o articulista reconheceu que o pintor amazonense tinha “certo pendor para representar lendas amazônicas”. Contudo, para isso, ressaltou, “é necessário a energia de abstração e a capacidade de resumir picturalmente” e “como não sintetiza, isto é, não apresenta os motivos essenciais, e morde os modelos em pormenores falhos, sucede que há um amalgam [sic] de formas e de cores, sem subordinação”³⁶¹.

A crítica de Ribeiro revela algumas das cobranças exigidas de Santiago. Por um lado, a utilização de aspectos regionais amazônicos, inspirados em elementos da natureza e das lendas amazônicas agradou a crítica, por outro, a técnica empregada foi colocada em xeque. Desse modo, Santiago diferenciava-se dos outros artistas nesses dois aspectos. Ainda que a crítica insistisse em questionar a técnica empregada, Manoel Santiago continuou seguindo a perspectiva até então adotada, especialmente em relação aos temas retratados.

Em 1927, quando abriu a Exposição Belas Artes, seis quadros de Santiago concorriam ao certame. Entre as pinturas, o artista apostou novamente na representação de uma cena mítica e sedutora envolvendo nu feminino. Intitulada como “Marajoaras”, a tela apresentava aspectos do universo indígena da região da Ilha de Marajó, sobretudo em relação a cerâmica lá produzida em tempos remotos. A referida pintura levou Santiago a consagração naquele ano, conquistando o sonhado prêmio de viagem ao

³⁶⁰ O “SALÃO” – rápida visita pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária), Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8. Para uma análise mais detalhada da obra “O Curupira” de Manoel Santiago, ver SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20* (Rio de Janeiro), v. 7, n. 1, jan./mar. 2012. Tardiamente, com o apoio do governo do estado do Amazonas, Santiago publicou um livro sobre lendas amazônicas. Esta obra é uma compilação de dez narrativas do lendário amazônico, ilustrado com gravuras do próprio pintor. Cf. SANTIAGO, Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Editora Sergio Cardoso, 1967.

³⁶¹ RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro. 13 de agosto de 1926, p. 1.

exterior. Do mesmo modo, firmou-se ainda como um dos principais artistas da pintura de cavalete a abordar temas ligados Amazônia nos Salões de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Foi da Amazônia que o artista veio e foi de lá que trouxe a inspiração artística que o ajudou a crescer dentro do mundo das artes do Rio de Janeiro. Na cidade fluminense aprimorou-se na pintura e colocou a prova o aprendizado de novas técnicas. Sem dúvida, suas telas apresentadas naqueles salões de arte constituem um importante registro para um estudo em história social da arte. Mas, se uma análise mais acurada de suas obras no período seria demais para o escopo desse trabalho, resta fazer um exame crítico de algumas delas para entender de maneira mais profunda em que consistiu o projeto visual de Santiago para os elementos indígenas, em particular aqueles ligados ao Marajó. Sendo assim, começemos com a tela que rendeu a Santiago o prêmio máximo do salão de 1927.

3.2 “Marajoaras”: a premiação de uma tela, a consagração de um artista e uma inspiração para a bela arte

A Exposição Geral de Belas Artes de 1927, como de costume, foi realizada na Escola Nacional de Belas Artes. O salão reuniu “meio milheiro de trabalhos” e revelou-se como uma das “maiores demonstrações de esforço” que se conhecia no meio artístico carioca naquele período. Percorrendo as salas em que se subdivide o certame, o historiador e crítico de arte Frederico Barata considerou a sala que abrigava os candidatos ao prêmio de viagem da seção de pintura como a de maior atenção pública. Na ocasião foi observado ainda que os artistas daquela seção “nunca se apresentaram em número tão elevado”. Concorriam ao prêmio de viagem na seção de pintura nove artistas, entre os quais estavam Sarah Villela de Figueiredo, Gilda Moreira, Edith de Aguiar, Cadmo Fausto, Candido Portinari, Orlando Teruz, Manoel Faria, Gastão Formenti, Manoel Santiago e sua esposa Haydéa Lopes Santiago³⁶².

Diante de tantos concorrentes, Barata ressaltou o impasse que o corpo de júri iria enfrentar. Nos anos anteriores, o prêmio não era tão disputado e por isso o júri não tinha grandes dificuldades. Mas em 1927 o número cresceu assustadoramente e com ele a necessidade de definir uma forma clara de avaliação dos trabalhos. A dúvida do crítico era se o júri obedeceria a um critério técnico ou artístico. Segundo afirmou o crítico de

³⁶² BARATA, Frederico. A XXXIV Exposição Geral de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1927, p. 3.

arte, esse era um “ponto ainda não resolvido na concessão da mais importante das premiações do ‘Salon’ e sobre o qual agora se vai firmar doutrina”. De qualquer forma, a escolha do vencedor dependia exclusivamente do júri, mas o mesmo, na opinião de Barata, deveria ser pautado em “uma análise sincera e refletida”³⁶³.

Frederico Barata considerou quatro nomes fortes para a premiação máxima do salão. Esses candidatos eram Cadmo Fausto, Manoel Santiago, Haydéa Lopes Santiago e Candido Portinari. Ainda segundo Barata, “se a viagem à Europa for encarada não como recompensa a um trabalho exposto, mas como prêmio a toda a [sic] uma obra e a todo um esforço, tendo em vista o mérito artístico, a personalidade revelada e, sobretudo, as possibilidades que tenha o candidato de aproveitar a estadia no Velho Mundo”, Manoel Santiago inegavelmente tomaria a “dianteira na grande corrida”. Além disso, a escolha de Santiago como o vencedor da exposição de 1927 seria uma forma de compensação, posto que “já no ano passado sua obra era digna da elevada recompensa e o júri, por maioria de um voto apenas, negou-a”³⁶⁴. Escreveu o crítico:

Em 1926, quando o sr. Manoel Santiago superava esmagadoramente os demais concorrentes pelo conjunto de qualidades da obra exposta, isto é, da obra imediata, foi concedido o prêmio a outro. [...]

É verdade que a sua exclusão novamente seria uma injustiça. Não representaria, porém, absurdo da força de outros que tem sido praticados em anos anteriores e dos quais nos dá comovido exemplo um quadro exposto no “Salon” atual por um premiado que regressou da Europa. Regressou e regrediu, por culpa dos que o julgaram não pelo mérito do seu talento estudado em todo o desenvolvimento da sua obra, mas unicamente pela habilidade revelada em um trabalho menos infeliz.³⁶⁵

É interessante perceber no discurso de Barata a condenação aberta aos critérios utilizados pela comissão de júri nos salões de arte da ENBA que resultaram na exclusão de Manoel Santiago do panteão de artistas laureados com viagem ao exterior. Apesar de Frederico Barata ter considerado Santiago apto ao prêmio máximo, os jurados tinham suas próprias formas de avaliação e determinaram por não consagrar o artista amazonense naquele ano de 1926. De todo modo, apenas no ano seguinte as expectativas de Barata em relação a premiação de Santiago se concretizaria.

Em 22 de agosto de 1927, o júri do Salão de Belas Artes reuniu-se “para a missão mais delicada”: distribuir as premiações. Dado o número de cento e vinte expositores, “havia uma ansiedade enorme” para o veredito, pois entre eles “apenas uma

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Ibidem.

pequena minoria se encontra[va] em condições de já não pleitear recompensas conferidas pelo salão”³⁶⁶.

Eram cerca de 14h quando o júri resolveu se reunir na ENBA. Presidindo a comissão estava o professor Rodolfo Amoedo, sendo os demais membros do júri os professores Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque, além dos pintores Guttman Bicho e Almeida Junior. Nessa hora já era “avultado o número de artistas que se encontravam na escola e imediações, fazendo comentários, discutindo as possibilidades do pleito”³⁶⁷.

O veredito conferiu ao pintor Manoel Santiago o prêmio de viagem pela tela “Marajoaras”. Os outros três artistas apontados por Frederico Barata como grandes promessas do salão também foram premiados. Cadmo Fausto, Candido Portinari, e Haydéa Santiago, juntamente com a artista Sarah Villela de Figueiredo, receberam a grande medalha de prata. Curiosamente, naquele ano, o prêmio de viagem beneficiou dois artistas. Ao lado de Santiago, sua esposa, Haydéa Santiago também viajaria para a Europa³⁶⁸.

O favorecimento de dois artistas foi incomum e, de certa forma, trouxe à tona uma preocupação em relação às premiações conferidas no salão. Para jornal O Globo, há pelo menos três anos, os salões tiveram a “brilhantíssima” e “excepcionalmente notável” participação de uma “plêiade de artistas novos”. Por esse fato e pela necessidade de não deixar de “obedecer ao critério de sucessão nos esforços e nas provas de capacidade” nos prêmios de viagem, tornar-se-ia forçoso “instituir dois prêmios de viagem, em vez de um único”³⁶⁹. Desse modo, o jornal sugeriu que deveria haver uma modificação na distribuição do prêmio máximo para melhor contemplar os artistas que se apresentassem nos salões. O jornal A Noite, por seu turno, recomendara o mesmo, mas defendia que era preciso também aumentar o tempo de permanência dos artistas nos centros europeus, ou seja, um período maior que os quatro anos normalmente oferecidos aos ganhadores³⁷⁰.

A premiação de Santiago teve boa aceitação por parte da imprensa e dos artistas. Se se esperava o “clássico sarrabulho” dos protestos que cercavam os juízos que decidiam os prêmios de viagem dos Salões de Belas Artes, no certame de 1927 foi

³⁶⁶ BELAS Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 3.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ O “SALÃO” – Manoel Santiago, prêmio de viagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1927, p. 1.

³⁷⁰ UM ANO de Belas Artes. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1927, p. 1.

diferente. Nele pôde ser visto a coroação do “espírito de concórdia entre os artistas” e, por conseguinte, o consenso de todos em relação ao veredito que laureou o casal Santiago³⁷¹. Ainda nesse sentido, o jornal O Globo considerou “justa a sentença do júri que deu ao pintor Manoel Santiago o prêmio de viagem”. Tanto a pintura de Santiago quanto a de Haydéa mostraram uma “alta expressão artística em que se entrançam a segurança de cores e de desenho e o sentimento poético”³⁷².

Conforme foi noticiado, a obra de Santiago se caracterizou num “progresso constante de três anos”³⁷³. Sua conquista no salão de 1927 foi marcada pela “constância de seu trabalho e pela sadia orientação de sua arte”³⁷⁴, logo um pintor de “reconhecidos recursos e real merecimento”³⁷⁵.

Em “Marajoaras” (**Figura 35**), Manoel Santiago usou uma paleta colorida, com efeito luminoso, típico das pinturas de seu mestre Eliseu Visconti, um dos mais proeminentes impressionistas de então³⁷⁶. Na obra, observa-se ao fundo um horizonte marcado pelo azul do rio em contraste com um céu límpido, sem nuvens. Ainda neste plano, Santiago apresenta alguns índios numa canoa a beira do rio. Esta cena desenrola-se ao fundo, sem grande visibilidade. Ademais, pode ser encarada como um dos elementos integrantes da composição que auxiliam na construção imagética da cena proposta pela artista.

Afastando-se do rio e chegando mais perto da vegetação, o destaque é uma figura indígena em pé de costas ao espectador. Ela descansa sobre a perna esquerda enquanto que a sua perna direita está livre, levemente flexionada, como se estivesse a um passo atrás. Seu cabelo é curto e o corpo franzino, praticamente nu, possui apenas um penacho de plumas vermelhas e azuis presos à altura da cintura.

A cena principal do quadro de Santiago se passa em um pedaço de floresta na parte centro-direita do quadro. Sobre uma árvore inclinada e frondosa, com um verde luminoso que se estende também ao solo, há um grupo indígena feminino nu, disposto em poses diferentes. Seriam elas as “Marajoaras” as quais o título se refere. As índias, no entanto, possuem uma característica curiosa: a pele clara.

³⁷¹ SALON das Belas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 10.

³⁷² O “Salão” – Manoel Santiago, prêmio de viagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1927, p. 1.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ Exposição Geral de Belas Artes - Santiago e sua conquista. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 9.

³⁷⁵ UM ANO de Belas Artes. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1927, p. 1.

³⁷⁶ Para uma visão detalhada das principais características artísticas e pessoais do pintor Eliseu Visconti, ver SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008.



Figura 35: Manoel Santiago. “Marajoaras”, 1927. Óleo sobre tela, 137 x 223,7 cm.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

No núcleo retradado, uma índia de cabelos longos, com o busto inteiramente a mostra, está deitada numa rede. Com um dos braços reclinado apoia-o na cabeça e com o outro agarra à rede. Seu semblante é sereno, como de um sono encantado. À sua frente estão duas índias, uma de cabelos curtos sentada de costas ao expectador e outra de perfil, mas agachada, apoiada sobre uma das pernas, numa pose curvada que aparenta estar abraçando o vaso ornamentado com motivos marajoaras que está a sua frente.

Ao que tudo indica, Manoel Santiago quis mostrar ao público que suas índias, cercadas de uma atmosfera sensual e mítica, eram aquelas responsáveis pela fabricação das peças cerâmicas marajoaras. O pintor atribuiu à índia agachada (**Figura 36**) o segredo da arte oleira entre os índios marajoaras. A cena retratada sugere apenas ornamentação da peça. Os pequenos vasos, próximos a índia mencionada, são possivelmente depósitos de tintas naturais extraídas de plantas. Devido à peça está inteiramente ornamentada, acredita-se que a índia então terminara seu trabalho. O artista mostra o momento da obra acabada. Os detalhes dos motivos geométricos da peça cerâmica revela que Santiago deve tê-los estudados com muito cuidado. Assim, a julgar pela forma e tamanho da peça retratada, possivelmente esta seria uma urna funerária (igaçaba).

A figura indígena, a natureza e a cerâmica marajoara constituem os principais elementos da pintura. De forma semelhante ao que fizera em outras telas, inclusive nos

nus femininos “Noturno de Chopin” e “Flor de Igarapé”, Santiago buscou imprimir um aspecto idílico a tela. Por essa perspectiva, apresentou ao público carioca uma cena que remetia a um passado longínquo, imaginado pelos pesquisadores oitocentistas da cerâmica marajoara e pelo próprio Santiago, visto que também teve a oportunidade de estudá-la quando esteve em Belém.



Figura 36: Detalhe da parte centro-direita da tela “Marajoaras”, 1927, de Manoel Santiago.

Quando Charles Hartt, Ladislau Neto, Barbosa Rodrigues, Ferreira Penna e Orville Derby encontraram as peças cerâmicas decoradas em Marajó no século XIX, os índios marajoaras já não existiam. O processo de fabricação e decoração das cerâmicas não pôde ser visto *in loco*. Foi antes de tudo especulado a partir da análise da cerâmica encontrada e/ou por meio de observações de produção cerâmica do presente, ou seja, por analogias etnográficas. Barbosa Rodrigues, por exemplo, realizou essa comparação da cerâmica antiga com o fabrico da moderna para estudar a arte empregada. Em suas observações pôde constatar que foi nas urnas funerárias onde a “mulher artista mais caprichava, talvez por ser a última obra que preparava, para o ente caro que partira para a vida de além-túmulo, muitas vezes, com o coração despedaçado pela saudade, e pelo amor sem mais uma esperança”, para mais tarde prepara-lhe “cerimônias fúnebres” diante da igaçaba. Para o naturalista, a fabricação daquelas peças eram um misto de

sentimento pessoal e momento ritualístico, ambos metaforicamente representados no objeto cerâmico e na arte nele gravado ou pintado³⁷⁷.

O momento da produção cerâmica é cercado por uma interpretação idealizada, quer seja na impressão de Barbosa Rodrigues, quer seja na tela de Manoel Santiago. O primeiro está imerso na preocupação investigativa, baseada em postulados científicos, bem ao gosto de intelectuais do século XIX, para compreender como se desenvolveu a arte cerâmica entre os índios do vale amazônico. O segundo, buscando reconhecimento artístico e a premiação máxima do Salão de Belas Artes de 1927, retoma o passado indígena marajoara no momento da feitura, ou melhor, da pintura da cerâmica. Além do mais, separados por mais de meio século e guardado as especificidades históricas de cada um, a leitura do intelectual e do artista convergem no que se refere ao papel de destaque desempenhado pela mulher indígena no processo de produção cerâmica.

Barbosa Rodrigues não tinha dúvida de que, “em toda a América, foi sempre a mulher a oleira” e no vale do Amazonas a indústria do oleiro foi toda exercida por mulheres. Este dado fora obtido através de estudos e observações da tradição indígena e do costume seguido pelos índios em sua contemporaneidade, que ainda mostravam as mulheres na produção cerâmica³⁷⁸. Santiago, por seu turno, não fugiu a tradição indígena e proclamou a figura feminina como a principal responsável, senão pela fabricação, mas pela ornamentação da peça. A narrativa visual de Santiago, então, não só corrobora, mas também se baseia numa visão cristalizada que compreende a participação feminina como de fundamental importância na elaboração da cerâmica decorada.

Segundo Denise Schaan, a arte da olaria dentro de comunidades indígenas marajoaras foi desenvolvida como uma atividade predominantemente feminina. As mulheres seriam as ceramistas, isto é, as responsáveis pela produção cerâmica em uma sociedade notadamente complexa, com uma divisão do trabalho baseada, entre outras variáveis, no gênero. De todo modo, diferentemente da visão de Barbosa Rodrigues e de Santiago, a arqueóloga salienta que poderia haver casos em que a produção cerâmica poderia ser uma atividade desempenhada por homens. Em geral, essa situação era

³⁷⁷ Cf. BARBOSA RODRIGUES, João. *Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica. Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 2, 1876, p. 19-20.

³⁷⁸ *Ibidem*.

ocasionada por um aumento do nível de complexidade social e/ou quando a atividade cerâmica se tornava cada vez mais especializada³⁷⁹.

Em “Marajoaras” não se cogita tal possibilidade. A cena retratada é essencialmente feminina. Santiago se apropria da cerâmica marajoara e do processo de pintura ornamental da mesma para construir uma trama visual idílica tendo como figuras de proa a natureza e a mulher indígena nua. A evocação de tais elementos tem um sentido biográfico e estratégico. Para ganhar notoriedade no ambiente artístico carioca, o artista amazonense mostrou, através de suas telas, o quanto foi caro o diversificado aprendizado que tivera na Amazônia. De suas primeiras aulas matutinas no Museu Paraense Emílio Goeldi trouxe sua visão artística da natureza, assim como o aprendizado das cousas indígenas, sobretudo em relação aos índios de Marajó que produziram alguns dos materiais cerâmicos depositados naquela instituição. Se no Rio de Janeiro Santiago obteve um aprimoramento das técnicas artísticas, foi de suas primeiras orientações com o seu mestre paraense Theodoro Braga que veio os elementos motivacionais que inspiraram a cena retratada na tela premiada em 1927.

Durante grande parte de sua atuação enquanto professor de arte e intelectual, Braga ressaltou a importância dos padrões decorativos marajoaras, principalmente quando se tratava de inspiração artística. A todo instante, o paraense buscou ligá-los ao desenvolvimento de uma arte aplicada brasileira. Diferentemente desse preceito defendido por Theodoro Braga durante boa parte da vida, Manoel Santiago experimentou outra forma de utilizar a cerâmica marajoara no fazer artístico. O que interessou ao amazonense, segundo se percebe em “Marajoaras”, não foi a arte decorativa em si, mas o objeto cerâmico como um todo e os sujeitos a ele relacionado.

É bem verdade que isso não era nenhuma novidade, pois os intelectuais oitocentistas e o próprio Braga enfatizavam a relação existente entre a cerâmica marajoara e o responsável pela sua feitura. O diferencial trazido por Santiago e impresso em sua tela é a forma pela qual essa relação é apresentada. Aqueles primeiros, sob a luz de pesquisas cientificamente conduzidas, destacavam que a beleza da peça era ocasionada, em larga medida, pelo domínio que o artista indígena possuía da técnica empregada, sobretudo aquela utilizada para decorar a peça cerâmica. Santiago, por sua vez, não estava imbuído por esse ideal científico. Não era intelectual, mas sim artista. Como tal, usou da liberdade que a criação artística lhe oferecia. Por isso criou uma

³⁷⁹ Cf. SCHAAN, Denise. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. *Revista de Arqueologia*. (Belém) São Paulo, v. 16, p. 31-45, 2003.

atmosfera permeada pelo elemento maravilhoso, idealizando tanto o momento da pintura cerâmica quanto as índias responsáveis por esse ato.

Diante dessa perspectiva, Manoel Santiago marcou uma nova visão de apreciação do legado arqueológico dos índios marajoaras. A cerâmica da Ilha de Marajó ganhou visualidade pictórica por meio da paleta e da imaginação, deixando de ser exclusivamente objeto de estudo científico e motivo para a arte aplicada. A pintura de “Marajoaras” é eloquente nesse sentido. Ao mesmo tempo, representa claramente a descoberta da cerâmica de Marajó pela bela arte, embora Santiago tivesse, anos antes, ensaiado uma proposta de mesma envergadura.

Em 1923, o artista amazonense pintou uma tela que fazia referência a cerâmica marajoara, bem como a figura de uma índia de pele clara. A obra foi intitulada de “Marajoara” (**Figura 37**) e retrata uma índia nua sentada de costas para o espectador, na parte centro-esquerda do quadro. Sua cabeça está levemente curvada e voltada para o canto esquerdo da tela onde há uma peça cerâmica ornamentada com motivos geométricos tipicamente marajoaras. Na outra extremidade uma árvore de tronco relativamente fino, mas com a copa cheia. O verde das folhagens, quer seja da árvore quer seja do solo, é tão vibrante que reflete em parte do corpo da índia. Ao fundo, cortando o horizonte, um azul em diferentes tonalidades. A floresta ambienta a cena e com ela a mesma atmosfera idílica característica das pinturas de Manoel Santiago. De maneira geral, a obra antecipa muitos dos elementos presentes na tela “Marajoaras”, inclusive de outras obras expostas nos salões de belas artes, evidenciando que o artista trabalhou ao longo de anos no processo criativo da tela laureada em 1927.

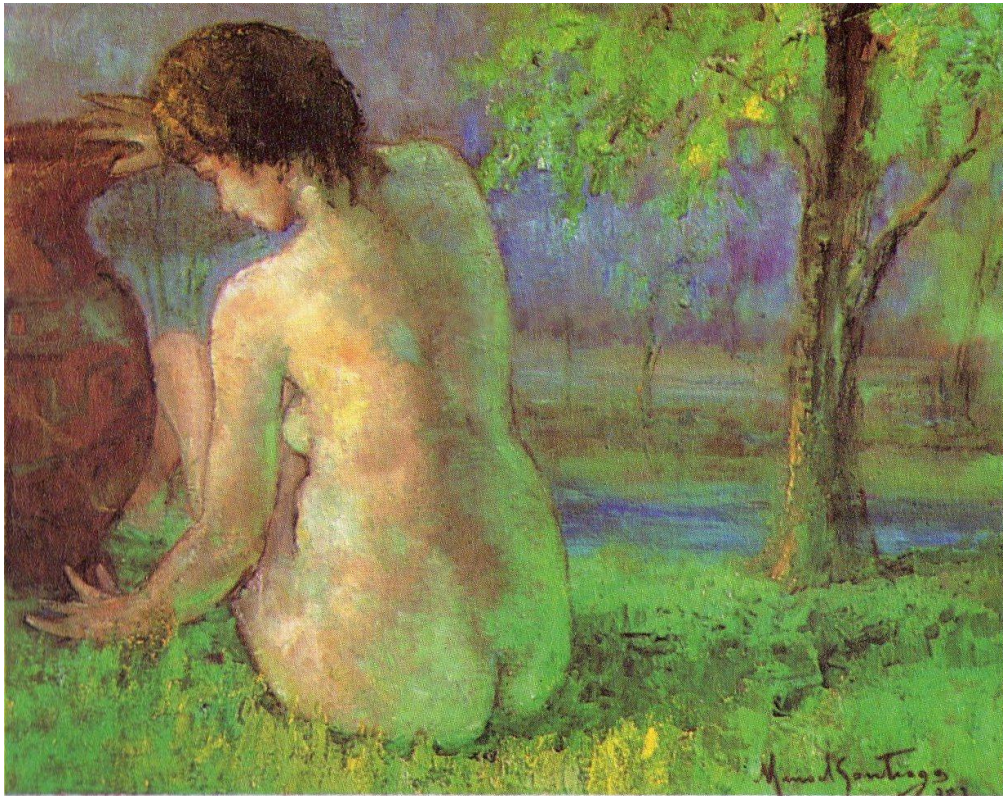


Figura 37: Manoel Santiago. “Marajoara”, 1923. Óleo sobre tela, 66x82cm.

Fonte: AQUINO, Flávio de. Manoel Santiago: vida, obra e crítica. Rio de Janeiro: Cabicieri, 1986, p. 60.

Em “Marajoara”, se realizarmos um corte vertical na pintura, o objeto cerâmico, somado a índia, ocupa praticamente a metade da tela. Por sua dimensão, observa-se com clareza o acurado estudo que Santiago realizou da peça retratada. Tal qual em “Marajoaras”, o utensílio representado trata-se possivelmente de uma urna funerária. Tanto na tela de 1923 quando na de 1927, as cerâmicas representadas (**Figura 38** e **Figura 39**) possuem ornamentos pintados em vermelho sobre um engobo escuro. Mesmo que não seja possível identificar com precisão a figura icônica, isto é, se há presença de figura antropomórfica, zoomórfica ou mesmo antropozoomórfica, pode-se observar nitidamente que as peças são decoradas com linhas curvas e retas que juntas e/ou escalonadas formam algum motivo geometrizzante. A decoração restringe-se na parte inferior das peças. Na borda não há qualquer ornado e tampouco alça. Quanto ao formato, a cerâmica de “Marajoara” tem um formato quase oviforme enquanto que a peça da outra obra tem uma forma globular. Esta diferença traduz a variedade dimensional que existe entre as peças cerâmicas marajoaras, especialmente em relação às urnas funerárias.

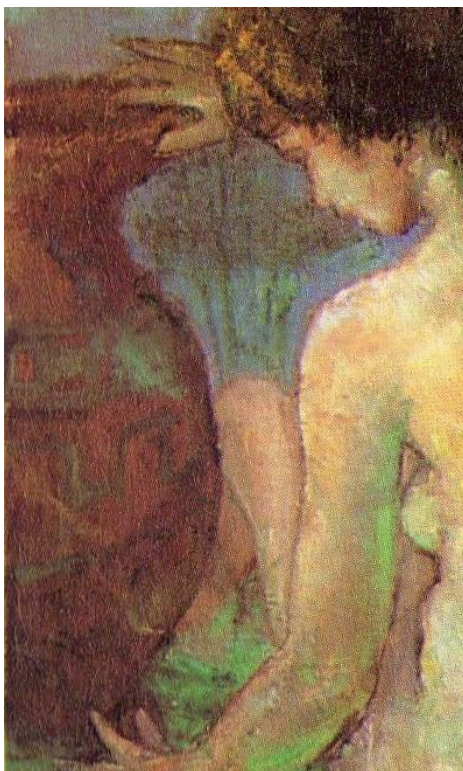


Figura 38: Detalhe do canto centro-esquerdo da tela “Marajoara”, 1923, de Manoel Santiago.



Figura 39: Detalhe da cerâmica representada na tela “Marajoaras”, 1927, de Manoel Santiago.

A referência aos artefatos marajoaras permitiu a Manoel Santiago criar uma linguagem visual própria, baseado em elementos motivacionais provenientes da Amazônia. O discurso imagético das duas telas foi permeado pelo aspecto idílico e pela associação entre nu feminino, cerâmica marajoara e natureza. Se a alusão desses elementos seria demais para apenas duas telas, Santiago então não tardou em retomar tais elementos na feitura de outra obra. O interesse já não era se destacar entre os concorrentes do Salão de Belas Artes, mas sim impressionar o público parisiense. A

tela, que novamente tinha como menção principal a cerâmica marajoara e a figura de uma índia, foi pintada na capital francesa quando o artista amazonense lá fixou moradia para desfrutar dos encargos de seu prêmio de viagem. Seguiremos assim até Paris, perseguindo o rastro dos objetos cerâmicos dos antigos índios de Marajó.

3.3 “Tatuagem”: uma índia branca de tanga marajoara em Paris

Em 29 de abril de 1928, o jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro anunciou a ida de Manoel Santiago para a Europa. Segundo foi publicado, o artista “tão festejado pelas nossas elites” se fez acompanhar por sua esposa Haydéa Santiago. O casal embarcou no paquete “Arlanza”, às duas horas da tarde, no cais do porto³⁸⁰.

Ao chegar ao Velho Mundo, desembarcaram em Paris. Nesta cidade, Santiago pôde aperfeiçoar ainda mais o seu aprendizado artístico. Para muitos artistas o prêmio de viagem tinha essa conotação. A premiação, oferecida desde o século XIX quando a ENBA era Academia Imperial de Belas Artes, possibilitava aos artistas aprimorar e atualizar as suas produções “junto ao que de mais celebrado se fazia em matéria de arte na Europa”. Dessa forma, o prêmio de viagem não se tratava de uma pura e simples excursão ao estrangeiro, era na verdade uma oportunidade ímpar subvencionada pelo Estado brasileiro ao laureado por meio de concessão de pensão³⁸¹.

Por outro lado, desde finais de 1890, os artistas pensionistas que passaram a complementar seus estudos na Europa eram desobrigados a seguir um curso oficial. Assim, a maioria frequentava os chamados “ateliês livres”. Segundo Arthur Valle, “essa categoria de instituição existia nas principais cidades europeias”. Em Paris, por exemplo, a *École des Beaux Arts* era o reduto de ensino oficial, enquanto que a *Académie Colarossi*, a *Académie de La Grande Chaumière* e a *Académie Julian* enquadravam-se na categoria citada³⁸².

Segundo Chermont de Britto, Manoel Santiago optou por frequentar, junto com Haydéa, a *Académie de La Grande Chaumière*. Nesta instituição, o casal participou das sessões de modelo vivo onde, num longo corredor, “podiam escolher os [modelos] que mais lhe agradassem”. Santiago logo foi reconhecido como um “artista poderoso, que conhecia tudo, e muito bem, do metier”. Essa avaliação primeira se deu pelo “grande

³⁸⁰ VIAJENTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1928, p. 5.

³⁸¹ Cf. VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

³⁸² *Ibidem*.

sucesso” que o artista conseguira “complementando os esboços em menos tempo que os colegas franceses”³⁸³.

As experiências e ensinamentos que Santiago teve nos redutos artísticos franceses não foram compartilhados apenas com sua esposa. Em Paris, encontrou muitos pintores brasileiros que também estavam na cidade para estudar arte. O atelier de Manoel Santiago era “o ponto de reunião dos artistas brasileiros” e ali eram “acolhidos afetuosamente”, no “aconchego de um lar feliz em que predomina alta espiritualidade”.

Os artistas que Santiago recebera em seu atelier eram velhos conhecidos, em sua maioria colegas seus da ENBA. José Marques Campão, Candido Portinari, Alfredo Galvão, Armando Viana eram alguns que marcavam presença. Segundo declarou Britto, as reuniões eram “acaloradas” cujo assunto permanente era a arte, como não poderia deixar de ser. O biógrafo reintera que cada um tinha uma história a contar, “uma apreciação sobre os estudos nas academias, uma impressão sobre este ou aquele pintor”³⁸⁴. Os encontros ocorriam ainda no Café La Rotonde situado no boêmio bairro parisiense de Montparnasse. Nessas ocasiões não era raro os artistas estenderam para algum bar próximo, transformando assim as reuniões em momentos festivos regados a cerveja³⁸⁵.

Se os artistas brasileiros reuniram-se para discutir sobre arte, provavelmente não deixaram de comentar sobre a situação do ensino de arte na capital francesa. Alfredo Galvão, um dos frequentadores daquelas reuniões, possuía duras críticas em relação ao modo pelo qual se ensinava arte na França. Galvão, que assim como Santiago frequentou a Académie de La Grande Chaumière, considerava crítica a atual conjuntura do meio artístico parisiense. Para o artista, as academias eram “perigosas pelo ambiente desorganizado” e pelo que nelas se fazia. As causas principais disso eram o “imenso número de amadores” existentes nas academias e a perda de “ideias e fervor do magistério” dos professores, tudo isso ocasionado pela baixa de homens que a Europa sofrera na grande guerra de outrora, homens estes que “deveriam ser a sua fina flor intelectual”. Diante disso, as “únicas coisas que se aproveitavam” na capital francesa eram os museus, as conferências e os livros que lá poderiam adquirir³⁸⁶.

³⁸³ BRITTO, *Vida Triunfante de Manoel Santiago*, p. 87.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 94.

³⁸⁵ TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 193.

³⁸⁶ Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Notação: 6104. Data: 09/11/1930 apud VALLE, Arthur. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)*. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

Segundo Arthur Valle, o desinteresse pelo ensino artístico dispensado em Paris pode ser observado na trajetória de contemporâneos de Galvão, tal como Candido Portinari que “sequer teria se aproximado de qualquer das academias parisienses durante sua estadia na cidade”³⁸⁷. De qualquer modo, a despeito de seus museus, livrarias e conferências, Paris tinha seus atrativos e, sem dúvidas, as exposições eram um deles.

Santiago não tardou em participar da vida artística da cidade. Em 1929, no ano seguinte a sua chegada, o artista amazonense participou do Salon de Paris, uma exposição organizada pela Société des Artistes Françaises e pela Société Nationale des Beaux Arts, ambas agremiações independentes da École des Beaux Arts. A notícia do certame chegou ao Brasil por meio do relato de Alfredo Galvão, publicado no jornal carioca *A Noite* de 24 de junho daquele ano. Segundo Galvão,

O “Salon” de Paris, a grande, a impressionante feira de Arte, o maior acontecimento mundano da primavera, inaugurou-se há dias, com a presença do presidente da República da França, das altas autoridades, que, aqui nunca desdenharam as manifestações intelectuais.

O “Grand Palais” regurgitava...

Tinha-se a impressão de que todo Paris desejava ver a produção anual de seus artistas³⁸⁸.

Alfredo Galvão se surpreendeu com a maciça presença do público que chegou para prestigiar o salão, embora já notasse que na “Cidade Luz” não havia exposição, “por mais inferior”, nem galeria, “por mais comercial”, e mesmo mostras feitas pelos “boulevards” que não tivessem uma “enorme massa popular cheia de curiosidade, de distinção e de bom humor”. Para ele, esse interesse do público em “cousas de arte” adivinha do “desenvolvimento da educação artística do povo, feita, de um lado, pelas inúmeras conferências sobre Arte, realizadas na Sorbonne, ou no Louvre e em outros museus, verdadeiras escolas populares por sua organização; de outro lado, pelo preconceito desassombrado, das exposições e de tudo quando se refira à arte”³⁸⁹.

De fato, as exposições de arte em Paris costumavam ser bastante publicizadas e o Salon de 1929 não foi diferente. Alfredo Galvão conta que, “além dos cartazes enormes colocados em altos postes nas avenidas da cidade”, vendia-se cartões postais com reproduções de obras expostas no certame divulgado. No mesmo espaço onde a exposição aconteceria, foi montado um “confortável restaurante” e colocado uma

³⁸⁷ Cf. VALLE, op. cit.

³⁸⁸ NOTA de Arte. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7.

³⁸⁹ *Ibidem*.

orquestra. Como forma de atrair ainda mais o público para a visitação, programou-se semanalmente a apresenta o de “belas raparigas” com as últimas novidades da moda feminina, bem como conferências sobre “o melhor p  de arroz ou o mais suave dos perfumes”³⁹⁰.

É interessante perceber como o artista brasileiro descrevera o Salon de 1929 como um acontecimento no qual os organizadores da exposi o pretendiam atrair uma grande quantidade de visitantes. O sucesso da exposi o dependia, obviamente, do comparecimento de um número expressivo de pessoas. Contudo, apesar do convite se estender ao grande público, era realmente bem vindo os homens da alta sociedade, artistas ou mesmo entendedores de arte, críticos especializados ou não, afinal visitantes ilustres, membros da elite e/ou com determinado capital cultural davam maior requinte aos salões art sticos³⁹¹.

Talvez o salão de Paris possa ser visto como um ambiente tão elitizado quando os salões de arte promovidos pela ENBA³⁹². De certa forma Manoel Santiago estava acostumado com esse tipo de público, pois participou dos salões de belas artes por anos seguidos. Com efeito, o artista enfrentou na capital francesa o mesmo desafio de quando desembarcara no Rio de Janeiro. Desconhecido no meio artístico local, Santiago tinha como tarefa integrar-se na vida artística de um reduto que não era seu. Estava novamente longe de sua terra natal. Agora, não se tratava apenas de estar longe da Amazônia. Estava distante de seu país.

Mas o que mostrar ao público francês? Tal qual fizera no passado, o pintor amazonense não contou conversa e expôs o repertório artístico que trouxera na mala. Mostrou as qualidades artísticas que o fizeram estar ali na Europa, como o vencedor do prêmio de viagem do salão de arte mais importante do Brasil. Os presentes no Salon de Paris assim puderam conhecer as belezas locais amazônicas, ao sabor das cousas indígenas e das cores vibrantes da paleta de um artista nortista brasileiro.

Manoel Santiago não era o único brasileiro a expor no salão parisiense. Segundo Alfredo Galvão, junto a ele estava a “ilustre senhorita Margarida Lopes de Almeida, na se o de escultura com um grande bronze ‘Allegresse’ e um ‘S. Sebast o’, o Sr. Manoel Madruga, o Sr. José Marques Camp o, e a senhorita Helena Pereira da

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Sobre essa perspectiva, ver ALVES. *Do Lyceu ao Foyer*, p. 64-114.

³⁹² Para uma leitura acerca dessa atmosfera elitista nos Salões Gerais de Belas Artes da ENBA, vide MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Silva”. Santiago, por seu turno, apresentou o quadro “Tatuagem”, destacando-se como o “pintor de nossas selvas”. Todos, na opinião de Galvão, participaram honrando o nome do Brasil e de seus mestres no “maior centro artístico do mundo”³⁹³.

Entre os trabalhos que Santiago apresentou no Salon de Paris, Galvão mencionou a tela “Tatuagem”. Se analisarmos ela de perto, veremos que tal referência não foi à toa. A referida tela retrata a cena de um índio pintando uma índia seminua de pele clara, tendo como alusão hábitos culturais indígenas e como elemento simbólico a cerâmica marajoara. Os elementos dispostos na obra retomam, em larga medida, aqueles que inspiraram outras obras do pintor, sobretudo a obra “Marajoaras”. Por isso, a referência a tela de 1929 pode ser entendida como um retrospecto ao Salão de Belas Artes no Rio de Janeiro de 1927, marcando a constância da arte de Santiago, visto que suas participações nos Salões de Belas Artes na cidade fluminense caracterizavam-se, fundamentalmente, pela pintura de telas cuja temática perpassava o universo indígena.

Em “Tatuagem” (**Figura 40**), Manoel Santiago optou por (re)criar outra cena idílica. No plano de fundo, dois núcleos indígenas, um em terra e outro numa canoa ao rio. Os índios na canoa não estão bem nítidos. Os que estão no litoral, direcionados em frente ao rio, estão em pé e usam um cocar e um penacho na cintura. O rio recorta o litoral, seguindo até perder-se na perspectiva do quadro. Sua tonalidade, em azul quase celeste, confundiu-se com a cor do límpido céu retratado.

Afastando-se dessa parte litorânea, outro núcleo de índios vem à tona. Os traços fisionômicos dos índios ganham maior expressividade à medida que estão próximos a figura central da tela, o que evidencia que o foco deve ser quase que exclusivamente aquela. Próximo à margem do rio, descansam ao pé de uma árvore duas índias aparentemente nuas. Num plano intermediário, outra índia descansa, mas sob o embalar de uma rede sombreada por árvores e outros tipos de vegetações. Um verde estonteante dá cor a essa vegetação cuidadosamente representada entre troncos, galhos, folhagem e solo.

A índia deitada é análoga à representada em outras obras de Manoel Santiago. Em “Tatuagem”, a índia possui pele clara e carrega consigo um semblante sereno e despreocupado que retoma os aspectos das figuras femininas de “Noturno de Chopin”, “Flor de Igarapé”, além obviamente de “Marajoaras”. Em “Marajoaras” há também uma índia deitada na rede, mas se a compararmos com sua correspondente em “Tatuagem”,

³⁹³ NOTA de Arte. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7.

observaremos uma sutil diferença. Na tela premiada no salão de 1927 a índia deitada faz parte do núcleo central da cena retratada. Já na tela exposta em Paris, a índia que descansa na rede interage, essencialmente, com a natureza a sua volta, ou seja, não está ligada diretamente a cena principal desenrolada em primeiro plano.

No centro do quadro, o destaque fica a cargo da representação de uma índia em corpo inteiro. Ela possui a pele clara, os cabelos longos e estaria nua senão estivesse usando uma tanga decorada. Seu corpo é relativamente robusto e sua cintura larga. Seu rosto mostra uma tranquilidade sublime, que não foge às habituais pinturas de nu feminino do artista. A índia, desse modo, foi apresentada de forma idealizada, como tantas outras pintadas por Manoel Santiago.



Figura 40: Manoel Santiago. “Tatuagem”, 1929. Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm. Acervo do Museu de Arte de Belém.

“Tatuagem” é cheia de significados e estes só podem ser compreendidos se consideramos a cena na qual a índia do primeiro plano se insere. Ao lado da índia

branca de tanga, no canto direito ao espectador, há um índio sentado. De posse de tintas naturais de base vegetal, depositadas nos recipientes cerâmicos ornamentados, localizados na parte centro-inferior do quadro, o índio utiliza uma pequena haste de pau para então pintar o corpo da índia. A pintura começara pela perna esquerda da índia. Nas mãos do índio, escorre a tinta vermelha usada, possivelmente o urucu. A cena retratada carrega em si um aspecto idílico de um índio pintando uma índia. Manoel Santiago, ao pintar a tela exposta no Salon de Paris, evidenciou o costume indígena de marcação do corpo por meio da pintura corporal e não pela escarificação.

A prática da pintura corporal pode ser encontrada em diferentes grupos indígenas. Por exemplo, os índios Wayana, que vivem no norte do Estado do Pará, compreendem a pintura corporal como elementos gráficos e cromáticos importantes para a identificação visual. Esse entendimento “constitui para os Wayana uma possibilidade de diferenciação através da ornamentação corporal, uma vez que todos os componentes cosmológicos a possuem”³⁹⁴. Com efeito, pintar o corpo é não só uma prática cultural, mas também identitária e, como tal, revela a complexidade social existente entre os índios.

Se Santiago não sabia de toda essa significação da pintura corporal indígena, certamente o artista tinha conhecimento da importância simbólica da prática, afinal tinha grande interesse pela temática indígena. Por outro lado, embora a cena principal da tela de 1929 girasse em torno da pintura corporal, Santiago não deixou de envolver na cena representada um elemento que lhe era muito caro: os utensílios cerâmicos marajoaras.

Em “Tatuagem”, a referência à cerâmica marajoara aparece de forma sutil, mas cercada de simbolismo. Obviamente, não poderia faltar na tela os vasos recipientes de tinta. Estes vasos (**Figura 41**) possuem formas e decorações distintas, possivelmente cada um corresponde a uma utilidade específica, ou seja, uns para armazenamento de diferentes tintas e outro para a mistura delas. Os recipientes representados somam-se três, sendo um maior e mais largo que os demais. Os outros dois são pequenos e ornamentados com motivos geométricos em branco sobre uma superfície que recebeu um engobo marrom. A diversidade de recipientes representadas pode estar relacionada, mais uma vez, à variedade cerâmica produzida pelos índios marajoaras. Dessa forma, pode-se inferir que Santiago conhecia vários tipos de peças marajoaras.

³⁹⁴ VELTHEM, Lucia Hussak Van. Artes Indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2010, p. 63.

A tanga (**Figura 42**) é outra ocorrência de cerâmica marajoara na tela de Manoel Santiago. Este objeto cerâmico de forma triangular possui decoração geométrica pintada sobre um engobo branco. Na representação imagética, observa-se na borda dos cantos superiores o cordão que acomoda a peça ao corpo da índia. O uso da tanga é revelado como uma vestimenta, um adorno pessoal usado pela índia branca, figura principal do quadro.



Figura 41: Detalhe dos vasos marajoaras representados na tela “Tatuagem”, 1929, de Manoel Santiago.



Figura 42: Detalhe da tanga marajoara representada na tela “Tatuagem”, 1929, de Manoel Santiago.

Chamo a atenção do leitor para os sentidos da associação daquela peça e da índia representada. O artista, através da arte, cria picturalmente a sua imagem da antiga índia de Marajó. Em outras palavras, Santiago idealiza uma índia de acordo com sua imaginação artística, pintando-a em um tom de pele diferente ao que se poderia imaginar. A construção imagética feita pelo artista contradiz uma visão perpetrada por Ladislau de Souza Mello Netto, segundo a qual dizia que a tanga era o “único objeto com que as morenas insulares procuravam velar sua nudez”³⁹⁵, mas sincroniza, de um lado, a figura de um nu feminino correlato em outras pinturas suas e, de outro, a valorização da cultura material deixada pelos índios marajoaras. Nesse sentido, a índia branca de tanga marajoara sintetiza novamente a linguagem visual própria de Santiago, que sustenta um determinado olhar sobre as cousas indígenas e sobre o métier artístico.

Os nexos entre a criação artística de Santiago e a significação da cerâmica marajoara por ele dada em suas telas são de fundamental importância para se entender o desenvolvimento de sua arte, sobretudo nos anos de 1920. Para o pintor, é incompreensível “ser artista fugindo do ambiente próprio”, pois se se quer ter uma arte brasileira é “preciso ser-se, antes de tudo *brasileiro*, entranhado das coisas brasileiras e alheio às influências estranhas”³⁹⁶. A ideia de uma arte própria, então, perpassava pela apropriação das coisas da terra.

Os artistas brasileiros, pintando as nossas coisas, já se vão libertando das impressões técnicas importadas da Europa, que se não adaptam à representação da grandiosidade do nosso cenário, por isso que a nossa paisagem, o ambiente e a nossa gente têm, em certas regiões, cunho característico, com se vê no Norte³⁹⁷.

Vê-se logo que Manoel Santiago tinha apreço por uma temática nacional na arte. As pinturas que faziam surgir diante do espectador a cerâmica marajoara e a figura pictórica do índio eram um modo de instituir e/ou mostrar aos outros artistas brasileiros um rico repertório que ainda era pouco explorado. Esse repertório estimulador da capacidade criativa do artista tinha endereço certo (a Amazônia) e um componente fundamental (o indígena). Segundo revelou Santiago:

Os vestígios de uma arte elementar, nos apetrechos de guerra, nos adornos festivos da indumentária e, sobretudo, na cerâmica indígena, reunida em exemplares preciosos, colhidos em vários pontos da Amazônia,

³⁹⁵ MELLO NETTO, Investigações sobre a arqueologia brasileira, p. 434.

³⁹⁶ O MOMENTO na pintura - Entrevista com Manoel Santiago. *Belém Nova*, Belém 29 de janeiro de 1927, ano 5, nº 65. (grifo do autor)

³⁹⁷ *Ibidem*.

especialmente na grande Ilha de Marajó, são fortes motivos emocionais e pictóricos que os nossos artistas não têm o direito de desprezar³⁹⁸.

A inspiração nos elementos naturais e cerâmicos da Amazônia não era mero saudosismo do pintor amazonense. Era, na verdade, a busca por uma arte feita por elementos do Brasil³⁹⁹. Certamente convicto desse intuito, Manoel Santiago foi relacionando, de maneira muito específica, os artefatos cerâmicos dos índios marajoaras ao processo de produção de sua arte. De certa forma acreditava que a arte indígena, sobretudo a marajoara, poderia suscitar a imaginação artística.

Os frequentadores dos salões de belas artes do Rio de Janeiro e do Salon de Paris de 1929 puderam comprovar a validade desse pressuposto nas obras expostas, com destaque para aquelas aqui analisadas. Em meio a exposições de arte, Santiago encarnou a figura de um dos descobridores da cerâmica marajoara, exatamente como fizera os homens da ciência em meados do século XIX ou mesmo de seu mestre Theodoro Braga. Conforme já afirmado anteriormente, diferentemente de seus antecessores, Manoel Santiago não se vinculou efetivamente a arqueologia e nem a arte decorativa aplicada. Destacou-se na bela arte e, através dela, o artista amazonense permitiu que as pessoas, inclusive o leitor, visualizassem diante de si índias brancas portando peças marajoaras. Foi a ideia de um artista, ou melhor, um discurso pictórico que materializou a curiosidade daqueles que de alguma forma se ocuparam em desvendar os artefatos cerâmicos da grande Ilha de Marajó. Aos sujeitos que incansavelmente imaginavam como eram os indígenas marajoaras e como usavam os seus objetos cerâmicos artisticamente decorados, Santiago deu-lhes algumas representações artísticas.

³⁹⁸ VALLE, Arthur (org.). Angyone Costa: Trechos de “A inquietação das abelhas”, 1927. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008, p. 188.

³⁹⁹ Embora acreditasse na importância dos vestígios cerâmicos indígenas como inspiração para a arte, Santiago defendia que eles por si só não bastavam “aos exigentes”, mas se houve uma “adaptação às nossas lendas, aos nossos relatos [sic] populares” poderia ser o bastante “para inspirar uma grande arte nacional, especialmente se esses elementos forem tratados como devem ser, dentro da paisagem, do ambiente brasileiro”. Cf. *Ibidem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizado o percurso proposto, algumas palavras conclusivas se fazem necessárias. A abordagem aqui apresentada mostrou que, ao ter contato com a cerâmica e a arte marajoaras, intelectuais e artistas desenvolveram formas de entendimento próprias, com especificidades e demandas particulares que redundaram em diferentes apropriações e significações.

Em meados do século XIX, os princípios científicos oitocentistas nortearam os questionamentos sobre a cerâmica marajoara, sua arte decorativa, a origem dos antigos índios de Marajó, bem como os usos práticos e simbólicos dos objetos cerâmicos encontrados. Estudiosos da arqueologia como Derby, Ladislau Netto e Hartt procuraram um modo de tornar a cerâmica/arte marajoara inteligíveis. Essa empreitada foi caracterizada por um momento em que as peças marajoaras tiveram um valor notadamente científico. As teorias e leituras desenvolvidas originaram interpretações sobre aspectos sociais e culturais dos antigos índios de Marajó, além de estabelecer a cerâmica marajoara como de elevado grau de sofisticação artística. Essa ideia de cerâmica sofisticada rendeu estudos comparativos entre a arte decorativa marajoara e a de outros povos do mundo, cuja intenção foi diagnosticar, classificar e compreender os motivos ornamentais do material cerâmico.

A preocupação científica dos intelectuais oitocentistas colocou a cerâmica marajoara no centro de discussões da nascente arqueologia brasileira, ao mesmo tempo em que garantiu a formação de um considerável acervo cerâmico nas instituições especializadas no Rio de Janeiro e em Belém do Pará. No século XIX, as coleções depositadas em museus permitiram não apenas o estudo das peças, mas possibilitaram também que a cerâmica decorada de Marajó não ficasse escondida sob o solo. Assim, outros puderam conhecer os objetos cerâmicos ornamentados dos extintos índios marajoaras.

Nas primeiras décadas do século XX, a cerâmica marajoara deixou de ser assunto estritamente científico. Os pintores Theodoro Braga e Manoel Santiago deram a arte/cerâmica marajoara um valor motivacional artístico. Em outras palavras, não interessava uma análise exclusivamente científica. O que estava em jogo era tornar os objetos marajoaras fonte de inspiração para a arte brasileira. Desse modo, os antigos artefatos cerâmicos adentraram os domínios da arte novecentista e das discussões sobre a questão nacional naquele limiar de século.

Nesse sentido, Braga e Santiago viram na cerâmica/arte marajoara um modo de alcançar uma arte que representasse o Brasil. Embora compartilhassem dessa mesma visão sobre os antigos artefatos cerâmicos, ambos se apropriaram do legado arqueológico marajoara de forma distinta. Suas trajetórias artísticas foram bastante representativas da diferença de apropriação da decoração marajoara. Theodoro Braga foi artista, pesquisador, historiador visual e árduo defensor do ensino de arte nos cursos profissionais. Acreditou que o artista brasileiro deveria utilizar da arte marajoara para criar trabalhos em arte decorativa aplicada cuja estética deveria ser, por excelência, nacional. Manoel Santiago, por seu turno, foi artista da pintura de cavalete que se formou inicialmente em Belém com Braga e buscou projeção artística no Rio de Janeiro. Incumbiu-se de pintar cenas idílicas com figuras indígenas idealizadas usando objetos decorados com ornamentos marajoaras.

Todas essas diferentes formas de apropriações da cerâmica/arte marajoara, ocorridas desde a metade do século XIX até as décadas iniciais do século XX, revelaram que intelectuais e artistas transitaram na seara das cousas indígenas, (re)descobrimo a cada instante o que os antigos índios da Ilha de Marajó fizeram e deixaram para a posteridade: a cerâmica decorada.

O interessante de tudo isso, contudo, é perceber que intelectuais oitocentistas e artistas novecentistas compreenderam desde cedo que a cerâmica marajoara deveria ser observada com especial cuidado, principalmente se se quisesse conhecer melhor os padrões decorativos artísticos. De certa forma, cada um, à sua maneira, considerou a decorada cerâmica marajoara com um objeto científico e ao mesmo tempo artístico.

FONTES

Sites

Biblioteca Digital do Museu Nacional. <http://www.obrasraras.museunacional.ufrj.br/periodicos.html>.

Exposições Gerais de Belas Artes: Disponibilização em rede de notas de imprensa. <http://www.dezenovevinte.net/egba>

Hemeroteca Digital Brasileira. <http://hemerotecadigital.bn.br/>

Álbuns e Anuários

PARÁ. *Álbum do Estado do Pará mandado organizar por S. Exc. o Snr. Dr. Augusto Montenegro*. Paris: Imprimerie Chaponet, 1908.

BRAGA, Theodoro. A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó. In: Moura, Ignácio (org.). *Anuário de Belém em comemoração do seu tricentenário – 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p. 135.

Enciclopédias

Makuxi. In: Instituto Socioambiental/Povos Indígenas no Brasil; Santilli, Paulo. *Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil*, dezembro, 2004.

Waimiri Atroari. In: Instituto Socioambiental/Povos Indígenas no Brasil; Vale, Maria Carmen R. Do. *Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil*, fevereiro 2002.

Relatórios e Mensagens

FERREIRA PENNA, Domingos Soares. *A ilha de Marajó. Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Francisco Maria Corrêa da Sá e Benevides*. Belém: Tipografia do Diário Grão-Pará, 1876.

PARÁ. *Mensagem dirigida em 7 de setembro de 1909 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1909.

PARÁ. *Mensagem dirigida em 1 de agosto de 1916 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. Enéas Martins, Governador do Estado*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1916.

Jornais

Correio da Manhã, Rio de Janeiro – RJ

ARTES e artistas - XXVII EXPOSIÇÃO Geral. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1920, p. 4.

SALON das Belas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 10.

Correio de São Paulo, São Paulo – SP

O PROF. TEODORO Braga nos fala sobre a próxima publicação de seu livro sobre a arte de nossos aborígenes. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 25 de fevereiro de 1933, p. 2.

A Época, Rio de Janeiro – RJ

NOTÍCIAS do Pará. *A Época*, Rio de Janeiro, 4 de março de 1917, p. 3.

O Estado de São Paulo, São Paulo – SP

ARTES e artistas. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 de agosto de 1925, p. 2.

ARTE brasileira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 de setembro de 1925, p. 4.

POR UMA arte brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de junho de 1927, p. 3.

Folha do Norte, Belém – PA

PALESTRA: O Instituto Lauro Sodré. *Folha do Norte*, Belém, 16 de fevereiro de 1917, p. 1.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro – RJ

EXPOSIÇÃO Theodoro Braga. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1905, p. 1.

O “SALON” de 1920 - inaugura-se hoje a Exposição de Belas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1920, p. 3.

VIDA artística – Exposição de Theodoro Braga. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1921, p. 3.

EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes - Santiago e sua conquista. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1927, p. 9.

VIAJENTES. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1928, p. 5.

O Globo, Rio de Janeiro – RJ

BONESCHI, Paulo, A XXXIII Exposição Geral de Belas Artes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8.

O “SALÃO” – rápida visita pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária), Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8.

O “SALÃO” – Manoel Santiago, prêmio de viagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1927, p. 1.

O Imparcial, Rio de Janeiro – RJ

A DIREÇÃO do Instituto Lauro Sodré pede demissão. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 02 de março de 1917, p. 7.

COUTINHO, A. MORAES. Arte e patriotismo. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1921, p. 2.

PEDERNEIRAS, Raul. Arte decorativa nacional. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1922, p. 2.

PINTORES Brasileiros. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1923, p. 6.

RUBENS, Carlos. Por assuntos de arte. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1923, p. 2.

FRANÇA, Acacio. Pelo ensino de arte. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1925, p. 6.

NAVARRO, Saul de. O Salon de 1926. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1926, p. 1.

O Jornal, Rio de Janeiro – RJ

BELAS ARTES - Impressões sobre o salão deste ano. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1920, p. 3.

SILVA, Mario da. Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1921, p. 3.

BELAS Artes – O Salão de 1922. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1922, p. 3.

BELAS Artes – O Salão de 1922. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1922, p. 3.

MAURICIO, Virgilio. Belas Artes - O Salão de 1923. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1923, p. 3.

DEMORO, Lauro. Artes e Artistas. – A Exposição Geral de 1924. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1924, p. 5.

SILVA, Mario. O Salão de 1924 – A gravura e a arte aplicada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1924, p. 3.

SILVA, Mario. O Salão de 1924. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1924, p. 3.

J. Belas Artes – O Salão dos artistas brasileiros. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1925, p. 7.

O “SALÃO” – rápida visita pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária), Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1926, p. 8.

A XXXIV EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1927, p. 3.

BARATA, Frederico. A XXXIV Exposição Geral de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1927, p. 3.

BELAS Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 3.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro – RJ

INTERIOR Pará – Mapa do estado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1909, p. 16.

BIBLIOGRAFIA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1920, p. 6.

AS VISITAS presidenciais – O chefe de Estado na Exposição de Theodoro Braga. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1921, p. 6.

AMADOR, Bueno. Belas Artes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1922, p. 9.

A ARTE brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1924, p. 5.

ARTE APLICADA – Conferência pelo professor Theodoro Braga. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1924, p. 8.

CONFERÊNCIAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1925, p. 9.

E. P. Belas Artes – O Salão de 1927. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1927, p. 9.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro – RJ

NOTAS de arte. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1927, p. 6.

A Noite, Rio de Janeiro – RJ

A NOTA de Arte - Theodoro Braga e os motivos brasileiros de decoração. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1921, p. 1.

ARTE brasileira - O Presidente da República visitou, hoje, a exposição do Sr. Theodoro Braga. *A Noite*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1921, p. 3.

UM ANO de Belas Artes. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1927, p. 1.

NOTA de Arte. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1929, p. 7.

O Paiz, Rio de Janeiro – RJ

PARÁ. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1917, p. 6.

UM TRABALHO de valor. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1919, p. 3.

HISTÓRIA e Geografia do Pará. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1921, p. 1.

BELAS Artes. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1925, p. 4.

RIBEIRO, Flexa. O Salão de 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro. 13 de agosto de 1926, p. 1.

A Palavra, Belém – PA

GUIA do Estado do Pará. *A palavra*. Belém, 22 de abril de 1917, p. 1.

Revistas

América Brasileira, Rio de Janeiro – RJ

RUBENS, Carlos. Impressões do Salão. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, setembro de 1923, ano II, n. 21.

Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ

FERREIRA PENNA, Domingos Soares. Apontamentos sobre os Cerâmios do Pará. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 47-71, 1877.

_____. Observações sobre as Duas urnas (Fig. 3^a e 4^a) discretas e figuradas pelo Sr. João Barbosa Rodrigues em seu artigo - Antiquidades do Amazonas, inserto na Revista - Ensaios de Ciência. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 73-76, 1877.

_____. Algumas palavras da língua dos Aruãs. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 15-25, 1881.

_____. Índios de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 108-115, 1885.

HARTT, Charles Frederick. Notas sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 21-26, 1876.

_____. Contribuições para a Etnologia do Vale do Amazonas. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 1-174, 1885.

MELLO NETTO, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 257-544, 1885.

Belém Nova, Belém-PA

O MOMENTO na pintura - Entrevista com Manoel Santiago. *Belém Nova*, Belém 29 de janeiro de 1927, ano 5, nº 65.

Boletim do Museu Paraense de Historia Natural e Etnografia, Belém - PA

GOELDI, Emílio. O estado atual dos conhecimentos sobre os índios do Brasil, especialmente sobre os índios da foz do Amazonas no passado e no presente. *Boletim do Museu Paraense de Historia Natural e Etnografia*, tomo II, fascículo 4, p. 397-417, 1898.

HARTT, Charles Frederick. A região de Breves. *Boletim do Museu Paraense de Historia Natural e Etnografia*, Belém, v. 2, n. 1-4, p. 173-181, 1897-1898.

Ensaio de Ciência por diversos amadores, Rio de Janeiro – RJ

BARBOSA RODRIGUES, João. Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra. *Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 91-125, 1876.

_____. “Os que lerem”. In: Antiguidades do Amazonas - Armas e instrumentos de pedra. *Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 1, 1876.

_____. Antiguidades do Amazonas - Arte cerâmica. *Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 2-23, 1876.

_____. Antiguidades do Amazonas - Aterros sepulcrais. *Ensaio de Ciência por diversos amadores*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 3-53, 1880.

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro – RJ

MATTOS, Adalberto. O Salão de 1921. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, agosto de 1921, n/p.

BRAGA, Theodoro. Estilização nacional da arte decorativa aplicada. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, v. 9, dezembro de 1921.

_____. Nacionalização da arte brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, v.10, setembro de 1922.

CREMONA, Ercole. O Salão do Centenário. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, janeiro de 1923, ano III, n. 29, n/p.

Ilustração Portuguesa, Lisboa – Portugal

COELHO, José Simões. Um grande pintor brasileiro. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 6 de março de 1911, n. 263, p. 199-305.

Kósmos, Rio de Janeiro – RJ

DUQUE, Gonzaga. Salão de 1905. *Kósmos*, Rio de Janeiro, setembro de 1905, n/p.

Revista da Exposição Antropológica Brasileira, Rio de Janeiro – RJ

DERBY, Orville. Os povos antigos do Amazonas. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro, p. 129-131, 1882.

HARTT, Charles Frederick. A origem da arte ou evolução do ornamento. *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 42-44, 1882.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro – RJ

TOCANTINS, Antonio Manoel Gonçalves. Relíquias de Uma Grande Tribo Extinta. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo 39, Parte 2ª, p. 53-64.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Belém –PA

BRAGA, Theodoro. A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v.1, n.1, 1917, p. 49-52.

_____. História do Pará. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 3, n. 3, 1920, p. 292-297.

_____. A arte no Pará 1888-1918 - Retrospecto histórico dos últimos trinta anos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, Belém, v. 8, 1933.

The American Naturalist, Filadelfia – Estados Unidos da América

HARTT, Charles Frederick. The Ancient Indian Pottery of Marajo, Brazil. *The American Naturalist*. Salem, v. 5, p. 259-271, 1871.

DERBY, Orville. The artificial mounds of the Island of Marajo. *The American Naturalist*. Filadelfia, v. 13, p. 224-229, 1879.

Obras raras

BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*.

Belém: [s.n], 1905.

_____. *A Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos*. Belém: Secção de Obras d'A Província do Pará, 1908.

_____. *O Município de Breves (1738-1910): monografia organizada com o estudo feito sobre documentos Oficiais e obras vulgarizadas*. Belém: Gillet de Torres, 1911.

_____. *Apostilas de historia do Pará* ; explicadas por Theodoro Braga. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1915.

_____. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Tipografia do Instituto Lauro Sodré, 1916.

_____. Dez meses de direção do Instituto Lauro Sodré. Belém: Typ. Gillet, 1917.

_____. *Noções de Corografia do Estado do Pará* . Belém: Empresa Gráfica Amazônia, 1919.

_____. *O ensino de desenho nos cursos profissionais*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas de O Globo, 1925.

_____. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

GRASSET, Eugène. *La Plante et ses applications ornamentales*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896.

GRASSET, Eugène. *Méthode de composition ornamentale*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1905.

JONES, Owen. *Grammar of Ornament*. London: Bernard Quarit, 1868.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*. Genève: Antoine Chuppin, 1580.

LINHARES, Mario. *Nova orientação da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1926.

MIRANDA, Vicente Chermont de. *Marajó: estudos sobre seu solo, seus animais e suas plantas*. Belém: Typ. Livro do Povo, 1894.

RUBENS, Carlos. *Pequena historia das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional, 1941.

REFERÊNCIAS

Artigos

DAOU, Ana Maria Lima. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.51-71, dezembro de 2007.

DÓRIA, Renato Palumbo. Ver a paisagem, formar a nação: Notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. VI, nº 1, p. 117-147, 2011.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A memória modernista do tempo do Rei: narrativas das guerras napoleônicas e do Grão-Pará nos tempos do Brasil-Reino, 1908-1931. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 25-41, 2008.

_____. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. *Revista de Estudos Amazônicos*, Belém, v. 3, p. 165-183, 2008.

_____; ALVES, Moema de Bacelar. Arte, poesia e abolição no Grão-Pará. *Política Democrática*, Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2009, v. 24, p. 171-176.

_____. O índio como metáfora: política, modernismo e historiografia na Amazônia nas primeiras décadas do século XX. *Projeto História*, PUC-SP, v. 41, p. 315-336, 2010.

GODOY, Patrícia Bueno. Arte Decorativa Brasileira: Theodoro Braga e "A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v. 5, p. 99-108, 2005.

HENRIQUE, Márcio Couto. "Sem Vieira, nem Pombal: memória jesuítica e as missões religiosas na Amazônia do século XIX". *Asas da Palavra* (UNAMA), Belém, v. 10, p. 209-233, 2007.

HOLTEN, Birgitte; GUIMARÃES, Lucia. Desfazendo as ilusões: o Dr. Lund e a suposta presença escandinava na terra de Santa Cruz. *Locus*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 45-62, 1997.

MATOS, Cláudia Valadão de. Independência ou Morte!: o quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Império. In: OLIVEIRA, Cecília Helena Sales de; MATOS, Cláudia Valladão de (org.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo, EDUSP, 1999, p. 79-103.

Maués, Raymundo Heraldo. A categoria “jesuíta” nos embates entre liberais e católicos ultramontanos no Pará do século XIX. *Páginas de História*, Belém, v. 1, p. 1-13, 1997.

MEGGERS, Betty; EVANS, Clifford. Uma interpretação das culturas da ilha de Marajó. *Revista do Instituto da Antropologia e etnologia do Pará*, Belém, nº 7, 1954.

NEVES, Eduardo Góes. O velho e o novo na arqueologia Amazônica. *Revista USP*, São Paulo, EDUSP, n. 44, p. 86-11, 1999/2000.

SÁ, Magali Romero. O botânico e o mecenas: João Barbosa Rodrigues e a ciência no Brasil na segunda metade do século XIX. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 8 (suplemento), p. 899-924, 2001.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, p. 3-22, 2002/2.

SANJAD, Nelson. Ciência de potes quebrados: nação e região na arqueologia brasileira do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 19, n. 1, p.133-164, 2011.

SANTANA, José Carlos Barreto de. Euclides da Cunha e a Amazônia: visão mediada pela ciência. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. VI (Suplemento), p. 901-917, setembro de 2000.

SCHAAN, Denise. Evidências para a Permanência da Cultura Marajoara à Época do Contato Europeu. *Revista de Arqueologia*, São Paulo-SAB, n.12/13, p.23-42, 2000.

_____. De Tesos e Igaçabas, de índios e portugueses: Arqueologia e História da Ilha de Marajó. *Texto para a exposição de cerâmica Marajoara do Museu do Forte do Castelo*. Belém, p. 1-12, 2002.

_____. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um cacicado marajoara. *Revista de Arqueologia*. (Belém) São Paulo, v. 16, p. 31-45, 2003.

_____; SILVA, Wagner da. O povo das águas e sua expansão territorial: uma abordagem regional de sociedades pré-coloniais na Ilha de Marajó. *Revista de Arqueologia*, (Belém) São Paulo, v.17, p. 13-32, 2004.

_____. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. *Habitus*, Goiânia, v.5, n° 1, p. 99-117, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. *Revista USP* 58. São Paulo, USP, 2003, p. 6-29.

SILVA NETO, João Augusto da; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Uma imagem, duas narrativas: as representações de uma lenda amazônica em Manoel Santiago. *19&20* (Rio de Janeiro), v. 7, n. 1, jan./mar. 2012.

SOUZA JUNIOR, José Alves de. A Companhia de Jesus e a questão da escravidão de índios e negros. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, São Paulo, n° 55, ago. 2012, p. 1-9.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006.

_____. Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, outubro de 2007.

_____; DAZZI, Camila. “As bellezas naturaes do nosso paiz”: o lugar da paisagem na arte brasileira, do Império à República. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 120-133, 2009.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Artes Indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 55-66, 2010.

VENCHI, Mariane. Cavalgada ao centro da Terra: rotas para uma erótica árabe e indiana. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 38, p. 281-308, 2012.

Livros e capítulos de livros

BLOCH, Marc. *Apologia da história* ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRITTO, Chermont. *Vida Triunfante de Manoel Santiago*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1980.

BURKE, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby, Sylvia Novaes (Org.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p.15-32.

CROSBY, Alfred. *Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa, 900-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. São Paulo: Nobel, 1989.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação da Amazônia. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (org.). *Terra Matura: historiografia e história social na Amazônia*, 2002, p. 109-136.

_____. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de & ARRAES, Rosa (Orgs.). *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004, p. 31-87.

_____. A tela e o fato: a invenção moderna e a fundação do Brasil na Amazônia. In: FORLINE, Louis Carlos; MURRIETA, Rui Sérgio Sereni; VIEIRA, Ima Célia Guimarães Vieira. (Org.). *Amazônia: além dos 500 anos*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005, p. 151-182.

_____. Panteão da história, oratório da nação: o simbolismo religioso na construção dos vultos pátrios da Amazônia. In: NEVES, Fernando Arthur de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto. (org.). *Faces da história da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2006, p. 545-570.

_____. A conquista do Amazonas: história e memória visual da territorialidade amazônica, 1637-1907. In: ALONSO, José Luis Ruiz-Peinado; CHAMBOULEYRON, Rafael (Org.). *T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)*. Belém: Açai; PPHIST, CMA, 2010, p. 219-228.

_____. Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle-époque amazônica (1870-1920). In: MALCHER; Maria Ataíde; MARQUES, Jane

Aparecida; PAULA, Leandro Raphael (Org.). *História, comunicação e biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquerello, 2012, p. 25-40.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NETO MOREIRA, Carlos de Araújo. Franceses no Brasil XVI e XVII; A competição pelo mundo colonial. In: LÉRY, Jean de; FUNDAÇÃO DARCY RIBEIRO. *História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América*. [Rio de Janeiro]: Batel: Fundação Darcy Ribeiro, 2009, p. 15-42.

PORRO, Antonio. *O Povo das Águas: ensaios de etno-história amazônica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

RIBEIRO, Berta; VELTHEM, Lúcia Hussak Van. Coleções Etnográficas: Documentos Materiais para a História Indígena e a Etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1992, p. 103-112.

RIBEIRO, Darcy. Arte índia. In: RIBEIRO, Berta (coord.); RIBEIRO, Darcy (Editor.). *Suma Etnológica Brasileira*, v. 3 - Arte Índia. Petrópolis: Vozes/FINEP/Darcy Ribeiro, 1986, p. 29-64.

ROOSEVELT, Anna Curenus. Arqueologia Amazônica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos Índios No Brasil*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992. p. 53-87.

SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Editora Sergio Cardoso, 1967.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão nacional no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. *Eros adolescente: No verão de Eliseu Visconti*. Campinas: Autores Associados, 2008.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

VALLE, Arthur (org.). Angyone Costa: Trechos de “A inquietação das abelhas”, 1927. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008.

Dissertação e Teses

ALVES, Moema Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2013.

CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2012.

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. *Imago Gentilis Brasilis*. Modelos de representação pictórica do índio da Renascença. 2004. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2004.

COELHO, Edilson. *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. 2009. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004.

MORAES, Tarcisio Cardoso. *A Engenharia da História: natureza, geografia e historiografia na Amazônia*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2009.

SANJAD, Nelson. *A Coruja de Minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República (1866-1907)*. Tese (Doutorado em História das Ciências) - Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *O índio na pintura brasileira do século XIX: um estudo etno-sociológico*. 1977. Tese (Livre docência em sociologia da arte). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1977.

SCHAAN, Denise. *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara*. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feito*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Niterói, 2009.

Textos publicados em eventos

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1893-1908. I Encontro de História da Arte do IFCH-UNICAMP – Revisão Historiográfica: O Estado da Questão. Atas.... Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005, v. 1, p. 35-42.

GODOY, Patrícia Bueno. O nacionalismo na arte decorativa brasileira - de Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: I Encontro de História da Arte IFCH-UNICAMP, 2005, Campinas. *Atas do I Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*. Campinas: UNICAMP/IFCH, v. 3, p. 78-86. 2005.

_____. Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da Costa (Org.). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012, 1479-1491.

VALLE, Arthur. O diálogo entre pintura decorativa e decoração de interiores nas artes da 1ª República brasileira. In: XIV Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ - Arte e Espaço: Ambientações Híbridas, 2007, Rio de Janeiro. *Arte e Espaço - Ambientações Híbridas*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 1-8, 2007.

_____. Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República. In: XIII Encontro de História ANPUH-RIO – Identidades, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos*. ANPUH-RIO, 2008, p. 1-10.