

Os Arquivos do Museu Nacional e espetacularização do índio marajoara

Anna Maria Alves Linharesⁱ

Resumo: O objetivo é analisar a disseminação do simbolismo marajoara das peças arqueológicas encontradas na ilha do Marajó. A base documental dessa pesquisa é constituída por fontes do século XIX publicadas na revista do Museu Nacional. Da ciência, o simbolismo marajoara passou a ser utilizado na arte, na arquitetura, nos espaços públicos e privados.

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

The archives of the National Museum and spectacularization of the Marajoara Indian

Abstract: The purpose is to analyze the dissemination of marajoara symbolism from archaeological pieces found in Marajó island. The documentary basis of this research consists of sources of the nineteenth century published in the journal of the National Museum. From science, marajoara symbolism started to be used in art, architecture, public and private spaces.

Key words: marajoara, ceramic, national identity, indian art.

De caco a espetáculo

Em Belém do Pará é comum ver estampado o simbolismo da cerâmica arqueológica Marajoara em ambientes privados e vias públicas, como representações de telefones públicos em forma de urnas funeráriasⁱⁱ em vários cantos da cidade. Mesmo sem uso por causa dos celulares que tomaram conta dos meios de comunicação, os telefones seguem pelo lugar como representações que demonstram algo sobre a cidade, ou seja, que se vive em "terra de índios".

É também possível ver cópias gigantes dessa cerâmica na entrada de movimentado shopping de Belém, réplicas em repartições públicas, em consultórios médicos ou desenhos Marajoara pintados em murais pelas vias públicas. Geralmente quando se visita alguém em Belém, logo que se chega no ambiente é comum observar



objetos que fazem alusão à cerâmica Marajoara, como cinzeiros, porta revistas e demais objetos que fazem alusão aos arqueológicos.

É possível observar esse artesanato de forma contundente porque na década de 1970 surgiu produção de objetos de artesanato desse estilo no lugar. No distrito de Icoaraci, pertencente ao município de Belém, existe um bairro que está todo voltado para a produção do que se convencionou chamar "cerâmica Marajoara". No fim das contas, artesãos produzem peças replicadas das arqueológicas ou objetos que apenas apresentam qualquer traçado que remeta aos objetos arqueológicos para que seja conhecida como "produção marajoara". O bairro se tornou referência, não apenas regional, mas mundial da produção artesanal de objetos que remetem aos arqueológicos, sendo referência para o turismo ou para pesquisadores que analisam a produção do lugar seja do ponto de vista da arte, do artesanato, etc.

Existem muitos artesãos (alguns preferem ser chamados de artistas) que têm acesso ao acervo de Arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldiⁱⁱⁱ com a finalidade de copiar suas inspirações de artesanato (ou artísticas) das peças originais. Isso lhes dá respaldo no que concerne a "credibilidade" dos objetos no momento da venda. Muitos produtores exibem certificados de curso de "cerâmica marajoara" nas paredes de seus ateliês, mostrando o quanto a proximidade com uma instituição de ciência é importante.

Inclusive, isso faz com que muitos produtores disputem entre eles quem tem mais respaldo do que o outro pelo fato de se produzir objetos replicados ou quase idênticos aos arqueológicos, diferente daqueles com mais "imaginação artística". Os que têm mais respaldo são os que se dedicam a produzir peças idênticas às Marajoara, de acordo com a lógica interna cultural dos produtores. Aliás, não é de hoje que a ciência deu esse respaldo à credibilidade que os índios Marajoara adquiriram ao longo do tempo, conforme apresentarei aqui.

No imaginário popular, toda essa representatividade do simbolismo Marajoara espalhada por Belém seria oriunda da produção de Icoaraci, que surge na década de 1970. Entretanto, isso é fruto de imaginação social, porque não é somente em

Belém que é possível ver essa representação. Em 2005 tive a oportunidade de fazer parte da Revitalização do Museu do Marajó em uma cidade localizada nessa ilha, chamada Cachoeira do Arari^{iv}. Por isso, pude viajar por várias outras cidades localizadas no arquipélago e nelas, assim como em Cachoeira do Arari, também é possível identificar em vias públicas esse grafismo pintado nos bancos das praças, nos postes de iluminação, em calçadas, em murais, assim como pontos de produção e venda da "cerâmica marajoara".

Ainda sobre o Museu do Marajó, o que chamou atenção na narrativa sobre a sua constituição foi o "mito de origem" contado pelo padre Giovanni Gallo, responsável pela sua formação, acerca do surgimento do acervo. Segundo ele, tudo começou assim:

[u]m dia, seu Vadico, grande amigo e colaborador, chegou em casa com um embrulho. Sem falar, depositou-o em cima da mesa. - O que é? - Aqui estão uns negócios que não prestam, como o senhor gosta. Gostei do cumprimento, porque era o reconhecimento do meu interesse para tudo o que é Marajó. Intrigado, apalpei com uma certa cautela aquele conjunto de negócios, desenrolei o papelão e descobri uma série de cacos de cerâmica. (...) Naquele momento, vassoura na mão, apareceu a senhora da limpeza, espiando curiosa. - Será que prestam? (...) Prestam, sim senhor. - Para quê? (...) Para entulhar o quintal. Esqueci logo o quintal e fiquei contemplando, extasiado, aquelas amostras que pareciam fruto da coleta de um abençoado arqueólogo. Uma careta caprichada, (...) uns fragmentos de decoração incisa e excisa, um jogo simétrico, a tentativa duma figura estilizada, um peixinho, um jaburu em vôo. De tudo um pouco, só coisa fina.^v

A partir desse "mito de origem" do museu, aos poucos ele foi recebendo doação de várias pessoas da ilha e compondo o acervo com objetos arqueológicos e da cultura popular. Giovanni Gallo foi responsável por fazer com que muitas pessoas que não conheciam a cerâmica ou tampouco davam o valor a esse patrimônio arqueológico, que muitas vezes "transborda" nos quintais das casas de moradores da ilha, dessem valor, entendessem o quanto a cultura material do lugar pode falar sobre suas identidades e foi responsável pela promoção de cursos de cerâmica e



bordado, que fez com que esse simbolismo fosse espetacularizado no lugar, conforme dissera Zezé, moradora da ilha:

antes do museu existir ninguém tinha conhecimento de nada dessas coisas. (...) era tudo muito obscuro pra gente com relação à cerâmica, de onde vinha e tudo mais, porque nunca ninguém teve (...) interesse em procurar fazer (...) em procurar nossas raízes realmente, né? Pra gente que olhava (...) o que acha quê que tem a ver esse bando de caco velho? Um bando de coisa velha aí nesse museu? Quer dizer, aí foi que a gente já começou a ter conhecimento dessas coisas e passou a dar um certo valor pra cultura marajoara. Tudo aconteceu desde daí! Agora todo mundo quer desenho marajoara, todo mundo quer fazer uma fantasia com enfeite marajoara, e essas coisas toda.^{vi}

Desde a criação do museu e uma série de cursos promovidos por aquele que designo como "animador cultural", o Giovanni Gallo, a população passa a ter outro olhar sobre esse patrimônio arqueológico, espetacularizando-o, pois a partir daquele momento, "todo mundo quer desenho marajoara, [agora] todo mundo quer fazer fantasia com enfeite marajoara", conforme assevera Zezé.

Entretanto, essa espetacularização não se deu necessariamente por causa da criação do Museu do Marajó e tampouco por causa da produção de Icoaraci que se inicia na década de 1970. Não é à toa que Giovanni Gallo, padre italiano vindo da Europa, já sabia da existência dessa cerâmica, haja vista que desde o século XIX muitas peças foram parar em museus europeus pela fama e em decorrência de estudos científicos. Essa fama Marajoara inicia com os estudos desenvolvidos no Museu Nacional do Rio de Janeiro no século XIX.

Houve um tempo em que ser brasileiro, bem antes da década de 1970, era, de alguma forma, ser marajoara, marca identitária fundamental para a reivindicação de brasilidade, o que explica a presença marcante do etnônimo ou dos grafismos - estilizados ou não - da cultura material dos índios Marajoara.

Esses índios, responsáveis por essa "brasilidade indígena" a partir do século XIX, viveram na ilha do Marajó no estado do Pará por volta de 400 a 1300 AD e ficaram

conhecidos através da literatura arqueológica pela produção de numerosos objetos com funções utilitárias e rituais (SCHANN, 1997)^{vii}. Descobertos nos sítios arqueológicos, esses objetos chamaram a atenção de cientistas, artistas e do público em geral em razão da riqueza de sua técnica e decoração. A partir disso, o índio Marajoara, melhor dizendo, a sua representação, se tornou marca de uma identidade brasileira representada na arte, na arquitetura, no espaço público e privado.

O marajoara fora escolhido como representação brasileira quando o Brasil formava uma identidade nacional no século XIX, e os estudos arqueológicos do Museu Nacional foram de suma importância para essa espetacularização e escolha desses índios como representantes dessa identidade.

Objetos arqueológicos, sem a função utilitária de outrora, passam a ser representados e expostos no cotidiano, configurando uma situação em que “(...) tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (DEBORD, 1997, p. 13). O espetáculo, em geral, como inversão concreta da vida social, acaba sendo um movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 1997). Em outras palavras, a espetacularização retira o objeto do contexto inicial de sua experiência social, esvaziando-o de seu sentido primário e agregando a ele outros significados, não mais ligados ao que é diretamente vivido, mas a um consumo estético, de imagens em movimento.

Nesse caso, viajantes naturalistas retiram objetos Marajoara dos seus contextos, dos aterros arqueológicos ao longo da ilha do Marajó, os ressignificam, depositando-os para fins de pesquisa no Museu Nacional do Rio de Janeiro e, a partir dali, depois de musealizados, o simbolismo desses objetos toma rumos diversos.

Inventou-se uma tradição marajoara. O termo “tradição inventada”, segundo Hobsbawm (2002), é utilizado num sentido muito amplo, mas nunca de forma indefinida. Tais tradições podem ser inventadas ou construídas institucionalmente de maneira bem delimitada ou de maneira mais difícil de localizar no tempo histórico.

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

Segundo Moragas (2013), a reinvenção do passado foi um processo recorrente de sociedades em processo de independência em muitas partes da América Latina. Dessas culturas antigas construiu-se muitas versões a partir dos vestígios materiais que elas deixaram. As novas nações surgidas dos processos independentistas selecionaram com cuidado essas culturas pré-hispânicas e as incorporaram ao imaginário nacional e na construção da história oficial.

De acordo com Garcia Canclíni (2003):

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

A partir da dissolução dos objetos em signos, metamorfoseando-os em outros objetos da cultura material do não índio, a metabolização desse “outro” foi para outros suportes. Os objetos e grafismos marajoaras tomaram conta de cada canto da vida social brasileira, dos grandes aos pequenos detalhes e o que se vê em Belém e nas cidades da ilha do Marajó é fruto dessa construção, até porque isso expandiu-se pelo Brasil como um todo. Por que o Marajoara representado e não outro povo indígena?

Identidade Nacional Brasileira e o lugar do índio Marajoara na ciência do Oitocentos: Arquivos do Museu Nacional



O Museu Nacional foi a instituição responsável por fazer com que os objetos da cultura material Marajoara ganhassem a fama que têm hoje no Brasil e no mundo, e fez com que esses indígenas e suas representações se tornassem símbolo de identidade nacional brasileira. Acerca dos objetos arqueológicos Marajoara que foram depositados no acervo do Museu Nacional por viajantes naturalistas, brasileiros e europeus no século XIX, quando se consolidava uma ciência arqueológica no Brasil, foram escritos muitos trabalhos e publicados em importante revista da instituição, *Archivos do Museu Nacional*. Por isso, é notável a ligação desses objetos com a própria história da ciência do Brasil, tempo em que se consolida uma "era dos museus" (SCHWARCZ, 1993).

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

Segundo Schwarcz (1993):

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

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

O Museu Nacional foi inaugurado em 1818 como parte de inúmeras medidas implementadas pelo monarca português. De acordo com Schwarcz (1993), D. João VI criou um “estabelecimento de efeito”, visto que seu objetivo não era, *a priori*, encetar uma ciência aos moldes europeus, mas criar uma instituição com papel comemorativo, na qual seriam expostas “curiosidades” etnográficas, sem qualquer



classificação. Em todo caso, trata-se de importante medida, eis que não existia até então instituição nesses moldes no país. De acordo com o decreto de criação, sua intenção era "(...) propagar os conhecimentos e estudos das Ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame" (BITTENCOURT, 2001). Nas administrações de Ladislau Netto^{viii}, entre 1870 e 1894, e de João Batista Lacerda^{ix}, entre 1895 e 1915, a instituição se estruturou.

Se o país vivia um momento de construção de uma identidade nacional e o museu fora pensado como instituição que contribuiria para a formação dessa alentada identidade, as pesquisas feitas na instituição estiveram direcionadas a esse projeto de Nação, haja vista o diálogo entre ciência e política.

Basta lembrar que o objetivo de Dom Pedro era "inventar" uma memória para a nação, ou seja, as pesquisas do Museu Nacional também foram responsáveis pela "invenção da tradição" brasileira. Dom Pedro foi grande incentivador das artes e da ciência para a construção da alentada civilização aos moldes europeus, nos trópicos. Instituições como Museu Paulista, Museu Paraense Emílio Goeldi, Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e Museu Nacional, estiveram em consonância com o projeto político de construção dessa moderna nação que nascia nesse momento.

Para entender melhor essa construção, analisei os documentos dos *Archivos do Museu Nacional* do Rio de Janeiro. Me detive nesses estudos porque dizem respeito aos primeiros na área da Arqueologia feitos no país, e eles poderiam trazer respostas sobre a espetacularização do simbolismo marajoara.

A revista *Archivos do Museu Nacional* surgiu em 1876. O periódico era lido por público especializado e não ficou restrito ao território nacional. No primeiro ano de sua criação foi feita uma tiragem de três mil exemplares e de mais dois mil exemplares em 1879 (AGOSTINHO, 2013). O número de exemplares produzidos evidencia a amplitude da circulação, bastante expressiva para a época. Além disso, estabeleciam-se trocas de revistas entre diversos países. A circulação dos *Archivos do Museu Nacional* ultrapassou as fronteiras nacionais, tendo sido enviadas cópias



para instituições da África, América, Ásia, Europa, predominantemente, e Oceania (AGOSTINHO, 2013), demonstrando a sua importância não apenas para o Brasil mas para a ciência mundial.

Os documentos da revista analisados foram *Investigação sobre archeologia brasileira* (1885), de Ladislau Netto, *Sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha do Marajó* (1876), *Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas* (1885), de Charles Frederick Hartt^x, e *Apontamentos sobre os cerâmios do Pará* (1887), de Domingos Soares Ferreira Penna^{xi}, que trouxeram reflexões valiosas sobre a propagação desse simbolismo.

Estabelecendo diálogo com a literatura acerca da História indígena brasileira e os artigos supracitados, chega-se à conclusão de que o índio Marajoara fora escolhido como emblema nacional brasileiro principalmente por dois motivos: produziam objetos de cerâmica com desenhos semelhantes aos feitos em peças das consideradas "grandes civilizações" do mundo e porque era produção feita por índios que, segundo a Arqueologia, não existiam mais. Ou seja, eram "belos porque mortos".

Nesse momento o Brasil vivia um período em que as ideias do evolucionismo social estavam em voga, e as teorias científicas estavam pautadas nesse ideário que vinha sendo gestado desde o século XVIII como ponto de inflexão na publicação da obra de Charles Darwin, *A origem das espécies*, em 1859. Isso significava que índios e negros eram inferiores aos brancos europeus. Entretanto, assim como hoje, o Brasil era "terra de índios" e, da desejada construção de identidade nacional esses povos não poderiam ficar de fora. Mas, tendo em vista o ideário do evolucionismo não poderia ser "qualquer" índio que faria parte da construção dessa identidade.

Sobre isso, ao longo da pesquisa documental, os índios Marajoara apareciam sempre como "mais civilizados" que outros povos indígenas, pois produziram objetos de barro que encantaram pesquisadores, cientistas, viajantes e naturalistas. Em artigo publicado em *O Liberal do Pará*, em 1878, Derby afirmou:

(...) [e]m conclusão posso dizer que hoje mesmo é raro encontrar no Amazonas provas de indústria maior do que a



da acumulação dos montes, nem mais apreciação do belo do que a que é fornecida pela ornamentação da louça dos antigos habitantes de Marajó (OS MONTE..., 1878, p.2).

O mesmo espanto pode ser percebido na afirmação de Ladislau Netto, colaborador do Museu Nacional, em 1885:

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

De acordo com os *Arquivos do Museu Nacional*, a produção Marajoara poderia ser comparada à produção do México, da China e da Índia conforme a imagem abaixo pode apresentar:

Colection do MUSEU	BRAZIL Marajó.	MEXICO	CHINA	EGYPTO	INDIA
Nº1 206. 476					
Nº2 206. 476					
Nº3 476.					
Nº4 113. 11DD					
Nº5 114. 11DD					
Nº6 114. 9B					
Nº7 P					
Nº8 27C					
Nº9 114. 9B					
Nº10 114. 9B.					
Nº11 696DD					
Nº12 150. 24D					
Nº13 150. 24D					
Nº14 EL					
Nº15 EL					

Imagem 1. Quadro comparativo. Fonte: NETTO, 1885

Nesse documento, Ladislau Netto (1885) apresenta algumas representações observadas nos objetos de barro Marajoara bastante semelhantes a representações vistas em objetos de outros lugares considerados "civilizados". Isso significava que esses índios que produziam objetos de barro, também um dos indicativos de civilização, faziam desenhos quase iguais a desenhos "civilizados", demonstrando estarem num grau de civilização maior que outros índios brasileiros que sequer faziam objetos de barro, como os Botocudos. Aliás, os Botocudos eram considerados selvagens e que "davam muito trabalho" ao Estado, pois não se calavam às atrocidades feitas contra os povos indígenas.

De acordo com Carneiro da Cunha (1992), de um lado estavam os tupi-guarani, que eram extintos ou supostamente assimilados e, de outro, os que foram genericamente chamados de Botocudos, falantes da língua tapuia^{xii}. Além de serem índios vivos, eles eram aqueles contra quem se guerreava nas primeiras décadas do século XIX, pois sua reputação era de indomável ferocidade. Coincidentemente ou não, os Botocudos, tapuias, eram inimigos dos tupis na história do país^{xiii}. Segundo alguns estudos da Arqueologia, Os Marajoara eram Tupi. Uns não concordavam, mas outros sim^{xiv}. Além disso, eram índios que supostamente não existiam mais, ou seja, não estavam ali para se contrapor ao uso que se fazia de suas imagens. Como afirmou Certeau (1995) sobre a *beleza do morto*,

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

Foi necessária a sua ausência para que lhes atribuíssem alguma "voz", nesse caso, por meio da simbologia atrelada às peças, representação de um passado digno do Brasil que crescia enquanto nação. Os índios não poderiam contestar sua representação, pois estavam ausentes e os cientistas, apoiados num "enigma da



esfinge”, já que não ouviriam os índios falarem sobre sua história cultural, se apoiavam na ciência para produzir com as suas próprias “vozes”, relatos sobre um povo supostamente mais civilizado do que os outros, *sendo tupi or not tupi*.

O certo é que, *Tupi or not tupi*, os projetos políticos imperiais, em conjunto com as instituições de pesquisa, construíram essa rivalidade entre os Tupi e os Tapuia e, graças a isso, os Marajoara acabaram sendo os escolhidos para configurar como a representação dos índios do Brasil.

Além de Ladislau Netto, outros pesquisadores que publicaram nos *Archivos do Museu Nacional* também estabeleceram comparações ou fizeram teorias com a finalidade de dar essa civilidade aos Marajoara, como o canadense Charles Frederick Hartt (1885). Segundo o cientista:

fiquei realmente surpreso ao ver nesta antiga louça amazônica gregas, espirais e outros ornamentos perfeitamente idênticos a algumas das formas clássicas da Grécia (...) Hoje o homem científico vê perfeitamente que o desenvolvimento de uma nação há de corresponder mais ou menos a evolução de qualquer outra (HARTT, 1885, p.95).

Assim como Ladislau Netto através da apresentação do quadro comparativo entre os desenhos, Hartt também se surpreendeu com a semelhança dos ornamentos vistos na cerâmica marajoara com os observados em peças da Grécia, considerada a "Civilização do mundo". Além disso, ele afirma nesse trecho do artigo publicado nos anais da revista que o desenvolvimento do país poderia estar atrelado ao simbolismo de um povo que, por mais que não fosse evoluído quanto o branco, estava em estágio de evolução cultural.

Isso foi possível porque, para esse cientista, quem observava as gregas desenhadas em objetos de barro Marajoara, traçado muito comum nessas produções, sentia prazer na vista ao olhá-las por conta de uma teoria dos movimentos dos olhos. Segundo ele, qualquer objeto com as gregas dava prazer a quem observasse, e esses desenhos só haviam sido vistos em objetos de civilizações adiantadas



culturalmente e de todos os objetos indígenas brasileiros, os Marajoara foram os únicos a desenhá-los (HARTT, 1885).

A noção de civilidade marajoara circulou em jornais da época. Em *O Liberal do Pará* (1878) o espaço destinado às “Sciencias e Artes” destaca a beleza desses objetos, sua evolução e a importância dos índios da ilha:

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

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

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

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

Para ilustrar mais uma construção de civilidade marajoara, em 1885 no *Arquivos do Museu Nacional* Ladislau publicou que:

[a] perfeição do adorno em si é o que mais (...) nos impressiona, e este adorno não tem superior nos que enfeitam os mais belos da Etrúria e da Grécia antiga, com os quais tem muitas relações (NETTO, 1885, pp. 352-353).



Netto não especifica quais seriam as relações observadas entre o objeto Marajoara e as peças da Etrúria e da Grécia antiga, mas apontou semelhanças entre as produções e o quanto a beleza técnica e artística do objeto o impressionou. Em razão das várias semelhanças percebidas pelos cientistas entre grafismos marajoaras e gregos, Lúcio Menezes Ferreira formulou a expressiva noção de que “(...) o índio seria um grego, agora nu” (FERREIRA, 2002, p. 67), frase que evidencia o tipo de associação que se fez dos índios Marajoara com o mundo ocidental.

Ao analisar a frase “sou um tupi tangendo um alaúde”, proferida pelo personagem central da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, Serge Gruzinski observou que “é possível ser tupi – portanto, índio do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde” (GRUZINSKI, 2001, p. 28). Da mesma forma, a afirmação de Ferreira nos faz pensar que a construção de parentescos visuais projeta a ideia de que é possível ser Marajoara – portanto, índio do Brasil - e produzir obras de cerâmica tão valorosas quanto as que eram produzidas pelos gregos na Antiguidade.

Percebe-se que em “terra de índio”, povos vistos como um atraso à civilidade europeia, existia a memória de indígenas que foram pensados como mais civilizados que outros povos, pois produziram objetos com alta precisão técnica e beleza estética, e por isso, poderiam muito bem representar o país. Os objetos Marajoara foram levados para museus de vários lugares da Europa por pesquisadores a partir do século XIX. Muita coisa fora escrita por viajantes naturalistas sobre esses objetos e sobre o quanto impressionaram pesquisadores brasileiros e estrangeiros^{xv}.

Desta maneira, o Museu Nacional conferiu visibilidade aos cacos e objetos de cerâmica encontrados na Ilha do Marajó, institucionalizando seu simbolismo. “Provada” a suposta superioridade dos Marajoara diante dos demais povos indígenas do Brasil, os cientistas se preocuparam em estabelecer conexões entre os objetos dessa cultura e aqueles produzidos por culturas ocidentais tidas como

avançadas, tais como gregos, maias, egípcios e outros, de modo a conectar a história do Brasil com a marcha da civilização ocidental.

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

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

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

De acordo com Garcia Canclíni (2003):

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

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



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

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

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

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

A Exposição Antropológica de 1882 organizada pelo Museu Nacional por conta das pesquisas desenvolvidas na instituição foi um exemplo de como se expôs esses objetos. A meu ver essa exposição fora a primeira forma de espetacularização dos objetos Marajoara no Brasil através de exposição etnográfica, aberta aos 29 de julho de 1882.

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

Com linguagem mais acessível do que os artigos publicados na revista *Archivos do Museu Nacional*, o periódico da exposição popularizou para fora das fronteiras da capital do Império o imaginário acerca do indígena brasileiro (LANGER, 2001), e os Marajoara apareceram exaltados como os "mais belos e civilizados" dentre os povos do Brasil.

O Museu Nacional tornou-se sede oficial dos bens que iriam constituir a memória oficial do país e os objetos pertencentes ao seu acervo passaram a ser lidos por aqueles que visitaram a exposição, pelo pressuposto de um ideal construído para constituir a memória social, inventada, como não poderia deixar de ser.

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

Após três meses a exposição encerrou. Dia 29 de outubro de 1882 findou o evento que marcou a história desses objetos para a Amazônia e para o país. A exposição também assegurou a demarcação de um imaginário em torno dos índios. O evento foi visitado por mais de mil pessoas e teve repercussão internacional, sendo considerado o primeiro de seu gênero no Brasil pela imprensa e autoridades locais (LOPES, 2009).

Os estudos publicados na revista *Archivos do Museu Nacional* delimitaram o maior triunfo alcançado pela Arqueologia brasileira durante seu empreendimento no século XIX. Esse êxito pôde ser medido pela grande repercussão nos meios culturais do Brasil e em outros países. O melhor exemplo desse sucesso pode ser traduzido na resenha crítica de todos os artigos do seu volume VI, dedicado à



publicação dos artigos sobre a cerâmica marajoara, feito por Armand de Quatrefages, importante pensador da Antropologia francesa (LANGER, 2001).

Da ciência, a representação marajoara se propagou para a arte. Mas outras apropriações foram feitas, dando lugar ao comércio popular, à arquitetura, à decoração, às festas populares, à moda, em outras bases e ressignificados de formas múltiplas, sempre fazendo referência à primeira marca, a marca cultural marajoara. Na passagem do Oitocentos para o Novecentos, os artistas passaram a pintar e confeccionar à mão a representação dos objetos arqueológicos oriundos da ilha do Marajó.

A composição de um Brasil Marajoara

Em se tratando da propagação e espetacularização do simbolismo marajoara, um nome se destaca de imediato: Theodoro Braga. Paraense, nascido em Belém em 1872. De Belém foi para o Rio de Janeiro em 1894, integrando-se à Escola Nacional de Belas Artes. Mas, em 1899, ganhou o prêmio “Viagem para a Europa”, e um ano depois, foi estudar arte fora do país, entre 1900 e 1905 (GODOY, 2004). Quando retornou da Europa, em 1905, impregnado do gosto pelo passado, transformou a História em assunto de Estado e a pintura em tema de interesse popular, impregnado com as ideias do Movimento Modernista do período.

Theodoro Braga também se preocupou com a nacionalização da arte, pois muito embora tenha difundido a temática paraense, acreditava que a arte brasileira só se beneficiaria se saísse do regionalismo e se lançasse no nacionalismo (GODOY, 2004). Aliás, a escolha de “temática paraense marajoara” não fora fortuita, haja vista o movimento dos projetos políticos em diálogo com as instituições de pesquisa acerca da construção em torno dessa civilidade indígena marajoara. Nesse sentido, tornou-se grande pesquisador da cultura marajoara, divulgando-a no resto do Brasil com seus projetos de arte^{xvii}.

Por isso, Theodoro Braga estudou o material publicado pelos cientistas do Museu Nacional do século XIX sobre a cerâmica marajoara, servindo de inspiração

principal em seus trabalhos de arte^{xviii}. A sua obra a *A Planta Brasileira [copiada do natural] aplicada à ornamentação*^{xix}, com ênfase no grafismo marajoara, revelou o protótipo do seu “estilo marajoara”, que se apropria desses símbolos amazônicos, principalmente da cultura indígena, e influencia artistas e não artistas em variados campos da vida social do século XX.

Theodoro Braga executou 32 pranchas em aquarela com temática sobre a flora e 12 desenhos que versaram sobre a temática indígena marajoara para serem utilizados em arte decorativa, no estilo conhecido como *art nouveau*, que surgiu em fins do século XIX, expressão do modo de vida burguês, particularmente ligado à arte decorativa. De origem romântica, a ideia era criar uma forma artística espontânea e original. Explorava a arquitetura doméstica e decoração de interior com caráter artesanal, pretendendo substituir tudo que estivesse relacionado à subjetividade fria das máquinas industriais (BASSALO, 2008).

O certo é que essa obra de Braga foi importante para o movimento artístico daquele período, influenciando vários artistas no uso do simbolismo Marajoara em seus trabalhos, a saber: Eliseu Visconti (1866-1944), Carlos Hadler (1885-1945), Manoel de Oliveira Pastana (1888-1984), Correia Dias (1893-1935), Victor Brecheret (1894-1955), Antonio Paim Vieira (1895-1988), Manoel Santiago (1897-1987) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)^{xx}.

Seja modelando esculturas, pintando telas, usando os grafismos Marajoara em suportes diversos ou fazendo réplicas desses objetos, dezenas de artistas usaram o símbolo dos “civilizados” indígenas do Brasil na composição de suas obras, a exemplo de Correia Dias que, já na década de 1930 no Rio de Janeiro, produzia réplicas da cerâmica arqueológica Marajoara bem aos moldes do que passou a ser feito em Icoaraci na década de 1970, desmistificando a ideia construída na imaginação popular de que essa propagação do simbolismo indígena se deu em Icoaraci.



Imagem 2. Correia Dias em matéria de jornal expondo sua obras Marajoara no ateliê. Fonte: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2014/01/a-arte-marajoara-de-fernando-correia.html>

Da arte, esse simbolismo foi para a arquitetura das mais variadas formas e nas mais diversas épocas. Theodoro Braga morou em São Paulo na casa denominada "Retiro Marajoara", no estilo *Art Déco*, toda construída com referências ao simbolismo indígena. O Rio de Janeiro também ficou conhecido pela construção de casas marajoaras. Alguns jornais do século XX anunciavam venda de residências nesse estilo^{xxi}. Além disso, é possível encontrar nos periódicos palacetes, casas à venda, assim como mobílias para decoração das mais diversas no estilo, conforme apresenta a imagem que segue:



Imagem 3. Mobília marajoara. Fonte: "O Cruzeiro", Rio de Janeiro (1940)

Inaugurado em 1947 em Lages, Santa Catarina, inaugurou-se o Teatro Municipal de Lages, que segundo o *site* de turismo, é um:

Prédio em estilo *art déco*, com linhas gerais simples e detalhes rebuscados inspirados na arte indígena. Inaugurado em 1947 como um cinema (...) é destinado atualmente a diversas atividades como apresentações teatrais, musicais, formaturas e outros eventos festivos.^{xxii}



Imagem 4. Teatro Municipal Marajoara. Fonte: <http://www.guascatur.com/2013/11/teatro-municipal-marajoara-lages.html>. Capturado em 10/10/2017

Segundo Roiter (2010):

[n]a decoração das casas acontece uma verdadeira febre^{xxiii} de objetos, móveis, luminárias, tapetes, enfim, tudo o que se possa imprimir labirintos, zigue-zagues, gregas e tramas geométricas derivadas dos desenhos marajoaras. A selva brasileira tinha sido domada! (ROITER, 2010, p.19).

Da arte e arquitetura esse simbolismo esteve no carnaval, nas pequenas sugestões de presentes de Natal como jóias Marajoara, perfumes Marajoara, roupas Marajoara, assim como os Marajoara foram nomes de clubes, associações, temas de festas, ornamentos de calçadas no Rio de Janeiro. A imagem que segue é da colônia Marajoara, associando-a a festas pagãs e ao exotismo construído do indígena:



Imagem 5. Colônia marajoara. Fonte: Jornal *A Noite* (1947)

O simbolismo Marajoara também circulou em cédulas de dinheiro e selos de cartas. Se o leitor pegar uma moeda de 1 real de seu bolso, tanto no seu anverso quanto no reverso é possível ver o simbolismo Marajoara impresso^{xxiv}. Segundo o *site* do Banco Central do Brasil, o objeto faz: “referência às raízes étnicos brasileiras representada pelo grafismo encontrado em cerâmica indígena e de origem marajoara”^{xxv}

Destarte, a apropriação estética cumpre o papel da “domesticação”, a selva é “domada” porque ressignificada, comparada e aproximada da percepção estética, tal qual se compreende no Ocidente. “Pacificada”, moldada, despida de suas características “selvagens”, ameaçadoras da civilização, a cerâmica arqueológica marajoara alcança a posição de símbolo de identidade nacional, passando a ser expressa nos mais distintos espaços das cidades, como forma de lembrar quem somos nós e de onde viemos.

Permanece a ideia de que, se viemos da selva, todos nós, brasileiros, não somos selvagens como os Botocudos, mas herdeiros de povos capazes de produzir uma arte refinada tal qual a produzida por gregos, romanos, egípcios, o que nos conecta com a história da civilização mundial.

Considerações finais

O que pretendi deixar claro nesse artigo foi que a valorização do simbolismo marajoara é um processo que nasce em fins do século XIX, quando os objetos arqueológicos começaram a surgir diante dos olhos dos pesquisadores. Levados para os museus, foram alvo de intensas pesquisas e discussões. Muitos especularam sobre sua suposta origem estrangeira, enquanto outros defenderam suas raízes locais. Tanto uns quanto outros atribuíram à cerâmica marajoara adjetivos que a colocaram no mais alto grau da produção artística. Por outro lado, os índios que as produziram foram comparados aos artistas das civilizações mais admiradas do mundo, o que levou Ferreira (2002) a definir o índio Marajoara como “um grego, agora nu”.

Em outras cidades do Brasil vende-se artesanato com a marca marajoara. Observei a venda de objetos produzidos de Icoaraci em lojas de artesanato no Rio de Janeiro, São Luís e Curitiba, indicativo da proporção alcançada pelo comércio de bens culturais com a marca marajoara. A dimensão exata desse comércio implica na necessidade de outros estudos voltados para o mapeamento dessa disseminação Brasil a fora, seja antropologicamente ou a partir de fontes históricas.

Civilizado, nobilitado, o índio Marajoara foi utilizado pelo Estado brasileiro como símbolo maior da identidade que se pretendia para o país. Retirado simbolicamente de sua geografia, ele passou a representar não apenas a Amazônia, mas o Brasil inteiro. O Marajoara que sai da Amazônia desde a segunda metade do século XIX para o Museu Nacional no Rio de Janeiro não é o mesmo que volta para sua região de origem na década de 1970, aportando no distrito de Icoaraci. Quando se instala no bairro do Paracuri e passa a se auto reproduzir enquanto imagem, ele não mais nos pertence. É do Brasil em diálogo com o mundo.

Todo esse processo foi naturalizado ao ponto de, nos dias de hoje, não haver mais memória clara das múltiplas operações que elevaram os índios da ilha do Marajó ao patamar maior de representantes de nossa identidade cultural. Se a partir da percepção que em determinado momento em Cachoeira do Arari, a partir do Museu do Marajó, esse simbolismo foi transformado de caco em espetáculo, concluo minha reflexão lamentando o processo reverso que conduz a memória dos Marajoara da condição de espetáculo a caco, tanto no que diz respeito à condição de objetos com valor de mercado em que foram inseridos, quanto no pouco valor dado ao patrimônio da federação pelo poder público.

Bastante sintomático disso é a condição atual do Museu do Marajó^{xxvi}, minha porta de entrada nessa temática e que atualmente está em péssima situação de conservação de seu patrimônio, com risco de roubo e transformação em cacos dessa importante expressão da cultura indígena brasileira. Se manter os indícios da experiência histórica Marajoara vivos como espetáculo não é satisfatório, transformá-los em cacos nos afastará ainda mais deles.

Fontes/Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. "A revista *Archivos* e a Biblioteca do Museu Nacional: espaços de circulação e conservação das ciências naturais no Brasil imperial" In *Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 1, jan./jun. 2013. pp. 81-92.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Cia das Letras, 2008.

BASSALO, Célia Coelho. *Art nouveau em Belém*. Brasília, DF, IPHAN/Programa Monumenta, 2008.

BITTENCOURT, José. “Fenícios, sambaquis e Marajó: os primórdios da arqueologia no Brasil e a formação do imaginário social” In *Tempos Históricos*, M.C. Rondon, vol.3, n.1, pp.53-75, Ago/2001.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela IN CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (org.) “Política indigenista no século XIX” In *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp, 1992.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto” In *Cultura no plural*. Campinas, São Paulo, Papirus, 1995.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa & SANTOS, Nadja Paraense dos. “Quando um botânico se envolve com a Antropologia: reflexões sobre Ladislau Netto no Museu Nacional” In *Livro de Anais do Congresso Scientiarum Historia IV*, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia-HCTE /Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza/CCMN, 2011.

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies e a seleção natural*. Porto. Lello & Irmãos Editora. vol. 1, tradução de Mesquita Paul. 1859.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

FARIAS, Edison da Silva. *Tela, chuva, canivete: a pintura de Belém no tempo do modernismo*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA, 2003.

FERREIRA, Lúcio Menezes. *Vestígios de civilização: a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877)*. Dissertação de mestrado, São Paulo, UNICAMP, 2002.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2003.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.

HARTT, Charles Frederick. "Sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha do Marajó" In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. I, 1876.

_____. "A origem da arte ou a evolução da ornamentação". "*Contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas*" In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. VI, 1885.

HOBBSAWM, Eric & TERENCE, Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

KERN, Daniela. "Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento" In *VI EHA – Encontro de História da Arte*, São Paulo, Unicamp, 2010.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese de doutorado, São Paulo, Unicamp, 2004.

GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. *Evolucionismo no Brasil: ciência e educação nos museus- 1870-1915*. São Paulo, Editora Livraria da Física, 2008.

LANGER, Johnni. *Ruínas e mitos: a arqueologia no Brasil imperial*. Tese de doutorado. Curitiba, UFPR, 2001.

LINHARES, Anna Maria Alves. *De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (ilha do Marajó, PA)*. Dissertação de Mestrado, Belém, UFPA, 2007.

_____. “Do Paracuri à Cachoeira do Arari: a disseminação do marajoara” In *Humanitas*. UFPA, vol. 24, 2010. pp. 137-156.

_____ & HENRIQUE, Márcio Couto. “Museu do Marajó e educação patrimonial em Cachoeira do Arari, Pará” In COELHO, Wilma de Nazaré Baía; COELHO, Mauro Cezar Coelho (Orgs.). *Trajetórias da diversidade na educação: formação, patrimônio e identidade*. 1ed. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2012, v. 1, p. 85-121.

_____. *Um grego agora nu: índios Marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba, Editora CRV, 2017.

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília: DF: Ed. UNB, 2009.

MORAGAS, Natalia. “Ecos del pasado, imágenes para el futuro. Lo prehispánico em los médios audiovisuales” In *Boletín Americanista*, Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Sección de Historia de America. Año LXIII. 1, Barcelona, 2013.

MISSAGIA DE MATTOS, Izabel. *Civilização e Revolta: os Botocudos e a catequese na Província de Minas*. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2004.

NETTO, Ladislau, “Investigação sobre archeologia brasileira” In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol.VI, 1885.

OS MONTES ARTIFICIAES da ilha do Marajó In DERBY, Orville. *O Liberal do Pará*. Belém. n. 44, 22.02.1878.

PENNA, Domingos Soares. “Apontamentos sobre os cerâmios do Pará” In *Archivos do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. II, 1887.

ROITER, Márcio Alves. “A influência marajoara no art déco brasileiro” In *Revista UFG*, Goiânia, ano XII, n.8, julho, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

SANJAD, Nelson. “Charles Frederick Hartt e a institucionalização das Ciências Naturais no Brasil” In *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 11(2), maio-ago. 2004, pp.449-55.

SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara: um estudo da pré-história na ilha do Marajó (400-1300 AD)*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1997.

_____. “Cultura marajoara: história e iconografia” In *Arte da terra: resgate da cultura material e iconográfica do Pará*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi (Org.), Edição SEBRAE, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

_____. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco” In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.225-242.

VALLE, Arthur. “Repertórios ornamentais e identidades no Brasil da 1a República”
In *XII Encontro de História da ANPH*, Rio de Janeiro, 2008.

ⁱ Professora de História da Universidade Federal do Pará, Campus Ananindeua.

ⁱⁱ Segundo Schaan (1999), quando os índios morriam (os chefes e membros de família que possuíam prestígio), tinham seus ossos “ (...) descarnificados, desarticulados, pintados e expostos em urnas funerárias ricamente decoradas, cercadas de oferendas e objetos pessoais (...) as urnas, com tampas e outros objetos, eram enterrados cuidadosamente.” SCHAAN, 1999, p. 25.

ⁱⁱⁱ O Museu Paraense Emílio Goeldi foi inaugurado em Belém em fins do século XIX no período do que se convencionou chamar de a *era dos museus*, entre 1870 e 1930. Nesse período, os principais museus - Museu Paulista, Museu Paraense e Museu Nacional - desempenharam importante papel como estabelecimentos dedicados às pesquisas etnográficas e ao estudo das chamadas ciências naturais. Para saber mais ler: LINHARES, 2017.

^{iv} Esse trabalho fora coordenado pela professora Denise Pahl Schaan (*in memoriam*), que na época era pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi e desenvolvia uma série de projetos de Arqueologia na ilha do Marajó. O projeto de revitalização desse museu tinha o intuito de catalogar e organizar todo o acervo da instituição. Esse acervo é constituído por objetos arqueológicos Marajoara, objetos da cultura popular, como a cultura material de vaqueiros, objetos que foram usados nos períodos da escravidão na ilha, assim como animais empalhados, bem aos moldes dos ***gabinetes de curiosidade que surgem no século XIX na Europa***. Esse museu foi constituído na década de 1970 por um padre italiano chamado Giovanni Gallo, que veio para o Brasil com a finalidade de desenvolver trabalhos missionários. Desde então ele teve o conhecimento dos objetos da cultura material local e resolveu organizar esse acervo com o intuito de desenvolver um museu que levasse desenvolvimento social e cultural para a cidade de Cachoeira do Arari. Para saber mais sobre a história do acervo ler LINHARES, 2007, 2010 e 2012.

^v Para saber mais ler LINHARES, 2007.

^{vi} Para saber mais ler LINHARES, 2007.

^{vii} Segundo estudos arqueológicos, os índios Marajoara “desapareceram” por volta do período supracitado, entretanto, na contemporaneidade existe um fenômeno de etnogênese em que grupos de pessoas reivindicam sua identidade Marajoara, afirmando categoricamente que os Marajoara não desapareceram e lutam por esse reconhecimento.

^{viii} O botânico Ladislau de Souza Mello Netto nasceu em Alagoas, em 1839. Ingressou na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1857, mas não concluiu seus estudos. Em 1859, foi integrado à Comissão de Estudos Hidrográficos do Alto São Francisco, atuando como desenhista, uma de suas predileções (DANTAS & SANTOS, 2011). Mesmo com formação em botânica, Ladislau Netto transitou na Antropologia, em especial na Antropologia Física, dedicando-se aos estudos sobre o homem americano (DANTAS & SANTOS, 2011).

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

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



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

^{xii} Para saber mais sobre a história dos índios Botocudos, conferir MISSAGIA DE MATTOS, 2004.

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

^{xiv} Para saber mais ler, LINHARES, 2017.

^{xv} Para saber mais ler LINHARES, 2017.

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

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

^{xviii} Em pesquisa no acervo pessoal do artista, disponível no Arquivo do Estado de São Paulo, é visível sua preocupação em estudar e arquivar as memórias e pesquisas sobre o estado do Pará e foi nesse acervo que tive a oportunidade de ver como ele se empenhou em estudar tudo que fora produzido pelos viajantes naturalistas do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

^{xix} O manuscrito encontra-se no acervo de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

^{xx} Para ver suas obras inspirada no índio Marajoara, ler LINHARES, 2017.

^{xxi} Ler LINHARES, 2017.

^{xxii} Para saber mais ver: <http://visitlages.tur.br/ponto-turistico/22/teatro-municipal-marajoara>, Capturado em 10/10/2017.

^{xxiii} Valle (2008) também afirma que o uso do simbolismo marajoara, principalmente a partir do encerramento da Primeira República, em 1930, tornou-se uma verdadeira febre pelos mais diversos campos da ornamentação.

^{xxiv} Para ver todos esses exemplos através de imagens e notícias de jornais, ler LINHARES, 2017.

^{xxv} No site do Banco Central do Brasil é possível ver outras cédulas que fazem referência à cultura indígena, não marajoara, como a nota de mil cruzeiros, que homenageia o Marechal Rondon com uma efígie e no seu reverso apresenta a representação de uma casal de índios Karajá. Conferir:



[http://www.bcb.gov.gov.br/https/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#\(1\)](http://www.bcb.gov.gov.br/https/museu-espacos/cedulas/CR90.asp#(1)). Data de captura: 14/05/2014.

^{xxvi} No artigo *O Museu do Marajó pede socorro!* denunciei as péssimas condições desse museu (LINHARES, 2010). Conferir http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23434.

