

Criação de vestígios

O neomarajoara e arte brasileira

Paola Pascoal¹

Resumo: O artigo aborda a relação entre a criação de uma arte nacional e a própria formação da nação brasileira. Analisa a maneira com que os resquícios da cerâmica arqueológica Marajoara foram ressignificados nas artes e na arquitetura, na primeira metade do século XX e utilizados como fonte original da verdadeira arte brasileira, ao mesmo que investiga a atuação de artistas e intelectuais na disseminação dessa arte brasileira, como o casal Theodoro Braga e Maria Hirsch e as relações em seu entorno e de sua campanha neomarajoara, assim como aborda as participações nas produções nacionalistas de artistas como Eliseu Visconti, Manoel Pastana e Correia Dias.

Palavras-chave: Cultura Neomarajoara, Theodoro Braga, Maria Hirsch

Creating Remains

The Neomarajoara and the national art

Abstract: This paper approaches the relationship between the creation of a national art and formation of the Brazilian nation. It analyzes the way in which the remains of Marajoara archaeological ceramics were used in the arts and architecture in the first half of the 20th century and were understood as the original Brazilian art. It also investigates the performance of artists and intellectuals in the dissemination of this Brazilian art, such as the couple Theodoro Braga and Maria Hirsch and the networks that they created in their Neomarajoara campaign, as well as addressing participations in nationalist productions by artists such as Eliseu Visconti, Manoel Pastana and Correia Dias

Keywords: Neomarajoara Culture, Theodoro Braga, Maria Hirsch

A organização política do Brasil, a partir de 1822, colocou em pauta a necessidade de delinear um perfil para a nação brasileira, o qual deveria garantir uma identidade própria e

¹ Mestra em História pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail para contato, pascoal.paola@gmail.com.

específica. Posteriormente, alega Lilia Schwarcz², com o estabelecimento do Segundo Reinado, o Imperador teve a responsabilidade de “inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole europeia”, inventar uma memória para a nação a partir de uma coerência e expressar um passado comum ao território. Para tanto, uma das medidas estabelecidas foi a constituição de instituições e centros de pesquisa no país, comprometidos com a formação de uma identidade para a nação brasileira, possibilitando o ingresso e o aprofundamento no conhecimento e nos debates científicos, até então vigentes, assim como a criação de mitos e símbolos culturais nacionais.

O artigo busca evidenciar, em sua primeira parte, a influência que as pesquisas arqueológicas desenvolvidas pelos novos centros científicos, no Brasil, exerceram sobre o estabelecimento da concepção de Cultura e arte Marajoara, resultando na difusão, ressignificação e reutilização dos padrões ornamentais da cerâmica arqueológica indígena, nas artes plásticas e arquitetura, no final do século XIX, mas principalmente na primeira metade do século XX.

A segunda parte do artigo aborda a trajetória de artistas que atuaram no Brasil num processo de nacionalização da arte, identificando a Cultura Marajoara como expressão da “verdadeira” arte brasileira, que deveria refletir um passado “grandioso”, “autêntico” e portanto, livre das influências externas.

No que diz respeito a essa primeira parte, observa-se que dentre as instituições criadas a partir do século XIX, as mais significativas surgiram para corroborar no processo de criação de uma identidade nacional em torno de um passado e de uma herança comum em uma geografia tão diversa, destacam-se: o Museu Nacional, fundado em 1818; o Museu Paraense Emílio Goeldi, de 1866, e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de 1838, todos consolidados sob o incentivo e a aprovação do imperador.

O período é marcado pelo próprio crescimento científico da arqueologia no Brasil, resultando nas primeiras grandes expedições científicas à floresta Amazônica, que a princípio foram realizadas por pesquisadores naturalistas europeus, e posteriormente pelos professores que foram trazidos ao Brasil para a fundação de diversos centros de pesquisa e universidades, fato que influenciou a maneira com que os artefatos arqueológicos eram analisados e interpretados cientificamente. A partir da consolidação dessas instituições científicas a prática arqueológica passou a ser desenvolvida também por pesquisadores brasileiros, que assim

² SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das Raças**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

como os pesquisadores internacionais eram adeptos, em sua maioria, das teorias evolucionistas e difusionistas, fato que os levava a buscar, ali, indícios que comprovassem e enquadrassem o país num processo de evolução humana.

A identificação desse processo de evolução humana ocupou boa parte das pesquisas expedicionárias no Brasil e dos estudos decorrentes das práticas arqueológicas, as quais giravam em torno do problema da origem das populações indígenas brasileiras. De acordo com Cristiana Barreto do Department of Anthropology University of Pittsburgh, as pesquisas realizadas no Brasil se colocava em termos de raças, dentro do debate internacional, que analisava as possibilidades de centros únicos e diversos para a criação e dispersão humana por diversos territórios, na tentativa de identificar as origens e a evolução das populações nativas. Barreto afirma que a arqueologia inserida as teorias evolucionistas se desenvolviam com o objetivo de “documentar os vestígios humanos mais antigos e fornecer fundamentos empíricos para as várias teorias em voga”³.

A teoria evolucionista se desenvolveu tendo como base Charles Darwin (1809-1882). Na arqueologia, especificamente, essa teoria tentava estabelecer um padrão que pudesse medir o grau de desenvolvimento humano e cultural em diversas sociedades, as quais passariam sempre de um estágio mais simples para o mais complexo ao longo do tempo.

De acordo com a antropóloga Neide Barrocá Faccio, da Universidade Estadual Paulista, a maioria dos evolucionistas tinham uma concepção antropológica preconceituosa acerca das modificações passadas pelo ser humano, pois estes não consideraram as particularidades culturais que podem ser estabelecidas em diferentes sociedades, pois já estavam subordinados a um parâmetro europeu de desenvolvimento. O difusionismo arqueológico também se fez presente e bastante relevante nas pesquisas realizadas no Brasil. Surgiu como uma espécie de resposta às teorias evolucionistas. Em sua perspectiva não se encontrava a ideia de que a evolução humana fosse linear e ascendente, ou seja, cada cultura era então entendida como sendo o resultado de uma própria sequência de organização e desenvolvimento.

Sobre as expedições oitocentistas resultaram as notícias sobre a existência de antigos cemitérios indígenas na Ilha de Marajó,⁴ no estado do Pará, os quais foram rapidamente

³ BARRETO, Cristiane. Pré-Colonial: uma breve História da Arqueologia no Brasil. In: **Revista USP**, São Paulo, n.44, p. 32-51, dezembro/fevereiro 1999-2000.

⁴ A Ilha de Marajó localiza-se na área de proteção ambiental do arquipélago do Marajó, no estado do Pará, sendo considerada uma das maiores ilhas fluviomarítimas do mundo, com aproximadamente 50 mil quilômetros quadrados, sendo duas vezes maior que o estado de Sergipe, por exemplo. O nome *Marajó* é originário do

considerados resquícios de uma antiga civilização na Região Amazônica. Os artefatos cerâmicos encontrados na Ilha de Marajó por meio de escavações arqueológicas foram classificados como pertencentes à *Tradição da Cultura Marajoara*.

De acordo com a pesquisadora, o termo “Cultura Marajoara” foi também criado nessa mesma época para caracterizar um conjunto de traços culturais considerados “avançados” em relação a outras sociedades indígenas amazônicas conhecidas até aquele momento. Estes traços culturais foram descritos pela autora como sendo a produção e a utilização de objetos de cerâmica de forma e decoração “complexa”, assim como o uso de símbolos gráficos na cerâmica, que poderiam também indicar uma escrita rudimentar.⁵ Esses traços culturais foram sistematizados, já à época, de maneira a revelar o nível de complexidade daquele povo como:

a) construção de colinas de terras (1 a 3 hectares em área e 10 a 12 metros de altura) sobre a área de campos alagáveis da ilha; b) a produção e uso de objetos de cerâmica de forma e decoração complexa, tais como urnas funerárias, estatuetas, tangas, bancos, cachimbos, e diversos tipos de pratos, vasos e tigelas; c) o enterro secundário diferenciado em urnas, identificando culto aos antepassados e sugerindo estratificação social; d) o uso de símbolos gráficos na cerâmica que pareciam indicar, segundo alguns autores, o uso de uma escrita rudimentar; e) a abundância de representações femininas na cerâmica, que foi por vezes interpretada como prova de descendência matrilinear ou da existência de um matriarcado.⁶

vocábulo tupi *mbara-yó*, que significa “anteparo do mar”, justamente por um dos aspectos de sua localização geográfica, sendo banhada pelo oceano Atlântico ao Nordeste e Norte; pelo rio Amazonas, nas suas porções Oeste e Noroeste, e pelo rio Pará, nas suas porções Leste, Sudeste e Sul. A Ilha de Marajó, como dito, entrou em destaque no mundo ocidental pelos estudos arqueológicos ali desenvolvidos a partir da segunda metade do século XIX, mediante os quais foram encontrados artefatos de uma antiga população indígena que existiu entre 400 a. C a 1350 d.C, aproximadamente. Desde então, a Ilha se tornou um grande referencial tanto para pesquisas acadêmicas arqueológicas e antropológicas, quanto para o estudo do ornamento Marajoara.

⁵ SCHAAN, Denise Pahl. Arqueologia, Público e comodificação da Herança cultural Marajoara. In. **Revista Arqueologia Pública**. São Paulo: n. 1, 2006. p.20.

⁶ Idem. p. 20.

Imagem 1 – Urnas funerárias decoradas com apliques modelados e pintura vermelha e preta sobre engobo branco



Fonte acervo Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém. Disponível em: SILVA, Emerson Nobre da. **Uma análise transcultural da cerâmica Marajoara**. Unicsul, 2010, p. 48.

A disseminação de uma cultura científica revelou as cerâmicas antigas como “patrimônio nacional valioso”, de acordo com Denise Pahl Schaan⁷. A grande quantidade de pesquisas em torno da Cultura Marajoara se desenvolveu entrelaçada no processo de construção de uma identidade nacional relacionada na imagem do indígena como mito fundador da nação brasileira.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar, em consonância com a pesquisadora Anna Maria Alves Linhares, que os artefatos encontrados da Cultura Marajoara “foram fontes de uso político desde as conclusões de ‘civilidade’ dos estudos científicos dos oitocentos, sendo usados como mitos fundadores da história da nação”⁸. Para Anne Marie Thiesse, processo de construção das nações começou pela determinação dos ancestrais que seriam considerados seus fundadores. Para tanto, fez-se necessária a própria investigação dos vestígios relacionados a tais ancestrais. Entretanto, de acordo com Thiesse,

⁷ SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

⁸ LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nú: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. Curitiba: CRV, 2017.

era preciso decidir que antepassados escolher para doadores, ou, mesmo descobrir hipotéticos ascendentes comuns, para fazer surgir o novo mundo das nações; não bastava fazer um inventário das suas heranças, era necessário inventá-lo.⁹

De acordo com a autora, a identidade nacional nasce por meio de um postulado e de uma invenção, a qual se mantém viva pela adesão coletiva a essa ficção, que tem por base um patrimônio comum. O sucesso desse processo é resultado de um proselitismo tenaz, que é capaz de ensinar aos indivíduos o que eles são, ao mesmo tempo que os obriga a se conformarem e incita-os a difundir esses mesmos saberes coletivos.

O processo de formação identitária consiste na determinação do patrimônio de cada nação e na própria difusão de seu culto. O pesquisador José Luiz Fiorin aponta para o fato de que foi primeiramente necessário o estabelecimento de um patrimônio comum às diversas regiões do Brasil já no período pós-independência e mais fortemente no Segundo Reinado.¹⁰ Nesse sentido, a difusão da Cultura Marajoara, caracterizada por sua origem autóctone, se desenvolveu com maior facilidade.

O desenvolvimento dos estudos arqueológicos e a recepção da Cultura Marajoara nas pesquisas científicas desenvolvidas pelos novos aparelhos de pesquisa, museus e instituições, relaciona-se justamente com a mudança na própria concepção da imagem dos nativos e de suas produções culturais, resgatadas no século XIX e início do século XX como fonte da origem da nação, incluindo aqui as especificidades da escolha dessa mudança.

Nesse processo é preciso compreender que o novo olhar sobre os povos nativos se constrói também a partir, das próprias concepções e referencial do pesquisador, que ao analisar as cerâmicas arqueológicas a partir de um julgamento de gosto, lhe atribuiu um valor de belo e uma complexidade artística. Ao mesmo tempo em que valorizam a “pureza estética” da cerâmica produzida sem a influência europeia, os cientistas a legitimam por uma constante comparação com as cerâmicas produzidas por não indígenas, em um passado europeu, tido como evoluído e civilizado.

O encantamento do pesquisador pela cerâmica ornamentada de Marajó está intimamente ligado à busca de um passado comum na construção da identidade nacional brasileira, que ao projetar a imagem do indígena idealizado, romantizado e puro transforma-o

⁹ THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: **Anos 90**, Porto Alegre, UFRGS, n. 15, 2001/2002. p17.

¹⁰ THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales**. Europe XVIII^e-XX^esiècle. Paris, Editions du Seuil. 1999.

no mito fundador na nação. Considera-se que a aceitação e a vinculação da Cultura Marajoara, como expressão de uma identidade nacional passou primeiramente por um processo de assimilação dos vestígios arqueológicos, sendo frequentemente manipulados num processo de inculcação da imagem do indígena ideal e “civilizado”, o qual seria agora capaz de criar ornamentações “complexas” para a suas cerâmicas e portanto “digno” de um resgate.

O ideário romântico no Brasil ajudou, por meio tanto da literatura indianista como das artes plásticas a modificar a imagem do indígena criada e caracterizada, em muitos relatos de viajantes e pelos próprios interesses das instituições de poder, como feroz, exótica e selvagem, para uma imagem do “Bom Selvagem”, “civilizado” e símbolo da pureza nacional. Antonio Candido alega que a função do indígena romântico se tornou extremamente significativa, ao ponto de expandir seus parâmetros por outras áreas. O pesquisador aponta para o fato de que o desaparecimento dos povos originários em muitas regiões, lhe rendeu uma imagem ideal, permitindo a “*identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso*”¹¹, que se atrelou à nação recém-nascida, reforçando, ao mesmo tempo, o sentimento de unidade nacional, já que estaria acima das particularidades regionais

Nessa perspectiva, Anne Marie Thiesse, alega que a criação de identidades nacionais se firma tendo por base um discurso, que procura alcançar a sociedade por meio de mecanismos pedagógicos adesistas e co-partícipes da “criação” nacional. Da mesma forma, a cerâmica da Cultura Marajoara desenvolveu, juntamente com literatura, a imagem do indígena como fundador da nação. As peças arqueológicas da Cultura Marajoara passaram a ser consideradas como originárias de um passado civilizado, e portanto, digno de figurar como representante de uma identidade que envolvia também uma elite “nacional”.

Para tanto, os artefatos arqueológicos Marajoaras deveriam se distinguir dos produzidos por grupos indígenas contemporâneos, era preciso criar a imagem de antepassados distintos para as sociedades indígenas, ou seja, os vestígios das cerâmicas Marajoaras foram identificados como sendo de origem diferente dos artefatos dos indígenas ainda vivos. Linhares aponta a operação político-intelectual em tela ao dizer que

os achados arqueológicos, deveriam recompor uma história em que a “raça branca” ou a elite imperial do Brasil do século XIX pudesse se reconhecer. As peças deveriam ser originárias de povos mais “civilizados”, afinal de contas, os índios da

¹¹ CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

contemporaneidade, como os Botocudos, eram considerados um entrave à civilização.¹²

A intensa divulgação e atribuição de valores românticos à Cultura Marajoara, tornou os objetos arqueológicos cada vez mais significativos na representação dos ideais políticos da elite imperial¹³. Partindo dessa perspectiva, é importante mencionar que a figura dos povos nativos era em parte positiva para a formação da nação brasileira, desde que estes não mais existissem vivos no território e permanecessem sempre estilizados, romantizados, distantes e restritos a um passado concretamente idealizado.

Para que os antigos resquícios da Cultura Marajoara figurassem como símbolo da identidade nacional, foi extremamente necessário enobrecê-los. A memória do povo nativo produtor da cerâmica Marajoara foi moldada pelos projetos políticos nacionais vigentes, já que se tratava apenas resquícios de sua existência, limitando-lhes espaços e valores específicos na sociedade.

A criação de um imaginário poético e visual na consolidação na República brasileira que acabava de nascer permitiu que a Cultura Marajoara fosse bem aceita como um passado romântico e coletivo para a história da nação. Até pelo menos a primeira metade do século XX, a cerâmica Marajoara foi, por muitos setores, considerada como a portadora da “verdadeira” cultura brasileira, “*como um fóssil-guia que representava uma cultura extinta*”¹⁴. Linhares afirma que o valor atribuído a esses objetos indígenas era tanto por sua possibilidade de testemunho dos estágios tidos como “primitivos” da cultura humana, quanto por significar uma confirmação do desenvolvimento e de uma superioridade da cultura europeia em relação às outras culturas, inclusive a brasileira¹⁵.

Segundo Lucia Lippi Oliveira, as primeiras décadas do século XX, no Brasil, foram marcadas pelo Estado atuando fortemente sobre os fundamentos culturais à sua disposição, passando a agir até mesmo “sobre a máquina da comunicação”¹⁶ – imprensa-rádio –, assim

¹² LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nú: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. Curitiba: CRV, 2017. p. 37.

¹³ Idem.

¹⁴ SCHAAN, Denise Pahl.. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

¹⁵ LINHARES, Anna Maria Alves. **De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (Ilha do Marajó, PA)**. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém 2007.

¹⁶ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Questão Nacional na Primeira República. In. COSTA, Wilma Peres da; LORENZO, Helena Carvalho (Org). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. (Org). São Paulo. Fundação da Editora da UNESP, 1997.

como a regular o próprio sistema de ensino primário com o intuito de difundir a imagem de uma herança comum, inculcando e inventando tradições.

Entende-se por tradição inventada um conjunto de ações frequentemente reguladas por regras previamente aceitas, inculcando comportamentos e valores por meio da repetição de atos sociais, os quais têm ligações ou continuidade com o passado histórico¹⁷. A perspectiva de Hobsbawm e Ranger permite verificar as abordagens em que a reutilização da Cultura Marajoara se inseriu.

Aproximadamente entre o estabelecimento do romantismo indianista e de seu maior aprofundamento durante o Segundo Reinado, passando pelo cientificismo racialista da passagem do século XIX e primeiros anos de República, e pelo resgate posterior da imagem dos povos nativos como mitos românticos, até a década de 1950, aproximadamente, ocorreu no Brasil, como mencionado anteriormente, várias fases na utilização da temática indígena. Portanto, a “pauta” relacionada à criação de uma identidade brasileira inspirada na arte indígena se desenvolveu por vários setores e em diversas manifestações distintas.

A Cultura Marajoara foi acoplada aos debates em torno da nacionalização da arte brasileira, entendida como mecanismo de difundir e nacionalizar a “verdadeira” arte do país, esquecida em detrimento da arte europeia.

Observa-se que a partir de uma ressignificação do passado Marajoara, de um passado justificado pelo crescimento do cientificismo, pela recuperação de uma imagem romântica do indígena idealizado e heroico e de sua frequente divulgação em revistas científica oficiais, respaldada pela nova república, e pela sua nova aplicação das artes plásticas e decorativas e na arquitetura possibilitaram um maior espraiamento na utilização do padrões geométricos da cerâmica Marajoara.

Novos usos para a Cultura Marajoara

A divulgação científica das inúmeras escavações permitiu que artistas de várias regiões tivessem acesso aos padrões ornamentais da Cultura Marajoara. As próprias revistas especializadas e destinada a divulgação científica, como a do *Museu Nacional*, e o *Boletim do Museu Paraense*, assim como as revistas ilustradas na Primeira República, como a *Ilustração Brasileira* e a *Revista Vida Doméstica* desempenharam a função de divulgar a cerâmica de Marajó como uma possibilidade de ornamentação em vários suportes.

¹⁷ RANGER, T; HOBSBAWM, E. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1985, 316 p.

Denise Pahl Schaan alega que a partir do momento em que as pesquisas nos sítios arqueológicos começaram a ser realizadas e divulgadas nos relatórios científicos e nos periódicos, tanto acadêmicos quanto na imprensa seriada, a Ilha de Marajó passou a ser explorada em vários locais¹⁸. Faz-se importante mencionar o fácil acesso que os arqueólogos profissionais e os amadores tiveram à Ilha, bem como a facilidade na coleta e no transporte de artefatos da região, enriquecendo, não apenas, os acervos de vários museus espalhados pelo mundo, mas também muitas coleções particulares.

Schaan enfatiza que o colecionismo de final de século XIX e início do século XX era extremamente ligado, e, por vezes, se confundia com a prática da arqueologia no Brasil, já que as próprias técnicas para os estudos dos artefatos ainda estavam se desenvolvendo.¹⁹ As coletas de objetos cerâmicos foram tão intensas, que já na década de 1870 o governo imperial proibiu que as peças fossem retiradas da ilha, já que frequentemente elas eram enviadas para museus internacionais. Somente na década de 1960 as escavações e as coletas foram, de fato, proibidas, tornando-se objetos sob a guarda e proteção do Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -, por força da Lei. 3924 de 1961, a qual estipula que o patrimônio arqueológico brasileiro não pode ser comercializado e os sítios arqueológicos só podem ser escavados com a devida autorização do órgão competente.

Os grafismos da Cultura Marajoara passaram a ser apreciados como uma linguagem artística, um resultado conquistado a partir do novo olhar dos próprios estudiosos e artistas sobre as produções dos povos nativos. A própria criação de uma tradição em torno dos resquícios da cerâmica arqueológica foi justificada pelo estudo científico que, de certa forma, a aproxima e a torna contemporânea por meio dos objetos criados a partir de uma apropriação tanto de seu valor histórico, quanto de seu valor estético-visual.

Pode-se dizer que a tentativa de se criar uma iconografia nacional colocou a cerâmica indígena em destaque, a qual passou a ser entendida como uma fonte de “arte brasileira”, justificada sempre pela ciência arqueológica.²⁰

¹⁸ SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

¹⁹ Maria Lucia Bressan Pinheiro chama a atenção prática do colecionismo, também, nos anos 1910 e 1920, quando as atividades de preservação do patrimônio no Brasil confundiam-se com a venda e a formação de acervos. Para saber mais consultar, PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2011.

²⁰ É importante ressaltar que o primeiro cientista a escrever sobre a existência de cemitérios que remetiam à cerâmica Marajoara foi o naturalista Karl Friedrich Von Martius (1794-1898), que realizou pesquisa na Região Amazônica em 1820. Porém, foi a partir de 1855, com Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888), que a Cultura Marajoara passou a ser mais investigada e divulgada, tendo em vista que este naturalista foi um grande estimulador de pesquisas na região de Marajó. Entretanto, o estudo de maior impacto, não somente em âmbito

As discussões em torno da construção de uma arte nacional por meio da reutilização dos padrões ornamentais da cerâmica Marajoara esteve sempre envolta na relação entre modernização e nacionalismo, os objetivos eram transformar os padrões da cerâmica indígena na verdadeira expressão da arte nacional. De acordo com o historiador da arte Arthur Valle os grafismos Marajoaras se tornaram fundamentais para a criação de uma consciência nativista entre os artistas e intelectuais brasileiros, nesse sentido, os vestígios arqueológicos foram adaptados, estilizados e executados em suportes diversos, como na própria imprensa seriada, nas artes gráficas, nos objetos domésticos, nas artes decorativas, nas artes plásticas em geral, na arquitetura²¹. Observa-se essa identidade visual ligada a Cultura Marajoara se mostrava bastante forte, pois até mesmo o próprio governo de Getúlio Vargas, de 1930 a 1945, pode ser considerado um incentivador do orgulho nacional, tentando criar também origens nativistas para os parâmetros de um projeto de nação²², no qual até mesmo os selos, as moedas e os materiais didáticos recebiam essa ornamentação.

A possibilidade de utilização da cultura material dos antigos indígenas de Marajó na constituição de uma expressão artística “genuína”, por meio de uma ornamentação divulgada como “bela”, “complexa” e “pura” animou parte importante dos intelectuais e artistas da região Norte do Brasil, mas, também, dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. O papel da arte na formação de uma identidade nacional, de acordo com Monica Pimenta Velloso, na Primeira República foi definido como o saber que seria mais capaz de capturar o nacional e garantir uma condução mais eficaz na organização do país²³. As próprias pesquisas e a recuperação das tradições culturais e folclóricas foram parte das características também

nacional, mas também internacional foi o do geólogo, naturalista e professor na Universidade Cornell, Charles Frederick Hartt (1840-1878), que realizou duas viagens da *Expedição Morgan*, em 1870 e 1871, que tinham por objetivo, além de investigações geográficas e geológicas, o estudo e a ampliação dos seus conhecimentos sobre as culturas indígenas. Os estudos de Hartt foram durante muito tempo considerados os mais relevantes por unirem a questão da evolução humana ao próprio desenvolvimento da ornamentação das cerâmicas indígenas. Hartt identifica que os padrões ornamentais da cerâmica Marajoara muito se assemelham aos da cerâmica grega, de acordo com sua abordagem evolucionista, os ornamentos mais antigos foram elaborados apenas com linhas retas e mais simples, mas com o passar do tempo, essas foram se tornando mais complexas e elaboradas, resultando em linhas onduladas e labirínticas, respeitando a própria estrutura do olho, que agrada e se adapta mais facilmente a desenhos curvilíneos. Já os estudos realizados pelo diretor do Museu Nacional no Rio de Janeiro, Ladislau Netto (1828-1894), são de extrema importância para o conhecimento da cultura Marajoara, já que este se interessou também em ampliar o acervo do Museu Nacional conseguindo amearhar cerca de 580 peças em suas escavações, que se tornaram, além de acervo museológico, fontes recorrentes dos estudos científicos.

²¹ ROITER, Márcio Alves. A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro. In. **Revista UFG**. Ano XII, n.8, Julho. 2010.

²² VALLE, Arthur. Repertórios Ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República. In. XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA. IDENTIDADES. ANPUH-Rio. Rio de Janeiro: 2008.

²³ VELLOSO, M. P. **História e modernismo**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010. v. 01. 122p

incorporadas pelos modernistas, o que significava a construção, na plataforma poética de vários artistas, de uma identidade brasileira que pudesse refletir a almejada brasilidade.

Essa releitura e reutilização dos padrões ornamentais da Cultura Marajoara em novos suportes criou o que se convencionou chamar de *neomarajoara*, ou mesmo *cultura neomarajoara* e *arte neomarajoara*. O neomarajoara destacou-se no processo de construção de uma brasilidade, pois remetia às origens da nação e a uma pureza artística. A própria consolidação do estilo neomarajoara se configurou por meio de um amplo espraiamento dos principais elementos gráficos das cerâmicas arqueológicas indígenas, que como mencionado anteriormente, foram isolados, estudados e assimilados, como possibilidade de ornamentação artística.

Portanto, define-se por *neomarajoara* toda manifestação artística brasileira que tenha sido inspirada nos motivos ornamentais, arqueológicos, pré-cabralinos da arte indígena nacional, ou ameríndia.²⁴ Prática mais fortemente sentida na primeira metade do século XX, ocupou artistas e arquitetos em ramos diversos, como arquitetura, design, arte decorativa, artes gráficas e ourivesaria, as plásticas em geral.

Campanha neomarajoara: Trajetória de Theodoro Braga e Maria Hirsch

Ao passo que os resultados das pesquisas arqueológicas sobre a cerâmica Marajoara eram publicados na imprensa seriada e na especializada e as discussões em torno de sua originalidade e autenticidade invadiam diversos ambientes, a sua ressignificação e estilização também eram percebidas no campo da arte. Foi justamente por meio dessa ampla publicação e divulgação que alguns artistas, como o português Correia Dias (1893-1935), e Eliseu Visconti (1866-1944) tomaram conhecimento da existência dos vestígios Marajoara e passaram a desenvolver projetos com a utilização dos padrões ornamentais de Marajó.

Outros artistas ainda se destacam, dentre tantos outros, nesse cenário como Manoel Pastana (1888-1984) e o próprio Theodoro Braga (1872-1953), estes ainda por serem paraenses puderam acompanhar de forma mais direta as discussões em torno dessa manifestação. Braga tornou-se o nome de maior peso no estilo neomarajoara, desenvolvendo posteriormente, juntamente com sua esposa a também artista Maria Hirsch, uma verdadeira

²⁴GODOY, O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX. In: **Locus** (UFJF), v. 19, p. 167-187, 2013.

campanha neomarajoara em prol de uma arte nacional, a qual deveria reunir além dos ornamentos indígenas a estilização da fauna e a flora características brasileiras.

Segundo Artur Valle, esses artistas entendiam que o grande potencial das artes residia num mecanismo privilegiado no processo de criação de uma ‘escola brasileira’, de acordo com a formação de uma identidade artística. Os procedimentos para uma identidade coletiva se assemelham aos empregados pelas demais artes visuais, já que estes procedimentos obedeciam a uma lógica alegórica e a uma lógica metonímica.

Valle alega que 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 cultural²⁵. Dentro desse cenário, a cerâmica da Cultura Marajoara foi eleita com uma das possibilidades possíveis e viáveis para a unificação de uma arte e de uma identidade artística, a qual seria visivelmente reconhecida como brasileira.

A própria atuação do casal Braga pode ser entendida como uma verdadeira Campanha Neomarajoara para a consolidação de uma identidade visual brasileira. Dessa forma, entende-se que as relações artísticas em torno desse casal se configuraram como numa espécie de teia na consolidação de uma arte brasileira. O casal se enquadra no debate acerca da questão nacional com uma vertente ufanista, vigente no início do século XX. Esta corrente entende a nacionalidade não como resultado de regimes políticos, mas como fruto das próprias condições naturais da terra. Mais uma vez, Lucia Lippi Oliveira observa que “*a natureza prodigiosa e abençoada garantiria um futuro promissor para além e independentemente dos regimes políticos e das querelas partidárias*”²⁶

Theodoro Braga nasceu em Belém em 1872 e faleceu em São Paulo em 1953. Braga iniciou sua formação artística em Recife por volta de 1892, sendo aluno do pintor Jerônimo José Telles Júnior²⁷, premiado artista do paisagismo pernambucano, o qual, de acordo com o historiador Edilson da Silveira Coelho foi um dos responsáveis pela construção da

²⁵VALLE, Arthur. Repertórios Ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República. In. XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA. IDENTIDADES. ANPUH-Rio. Rio de Janeiro: 2008.

²⁶ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Questão Nacional na Primeira República. In. COSTA, Wilma Peres da; LORENZO, Helena Carvalho (Org). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. (Org). São Paulo. Fundação da Editora da UNESP, 1997.

²⁷ Jerônimo José Telles Júnior, foi um pintor, desenhista e professor de pintura, nasceu em Recife em 1851 e faleceu em 1914 na mesma cidade. Destacou-se como professor de pintura histórica na Sociedade dos Artistas, a partir de 1880 e no Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco Sociedade dos Artistas, a partir de 1880, e Mecânicos e no Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco.

personalidade artística de Theodoro Braga²⁸. No Rio de Janeiro a partir de 1894 foi aluno de pintura na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA²⁹, com os professores Belmiro de Almeida e Zeferino da Costa³⁰.

Em 1899, Braga recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior, algo de grande destaque e concorrência entre os estudantes da ENBA, e partiu para aperfeiçoamento de 5 anos pela Europa. Mais especificamente, foi encaminhado à cidade de Paris, para estudar na *Academie Julian*,³¹ no ateliê de Jean-Paul Laurens, mestre da pintura histórica francesa, permanecendo naquele ateliê por 2 anos. Na sua estadia em Paris, Theodoro Braga manteve contato com a arte decorativa francesa, e foi justamente onde conheceu sua esposa, a também artista alemã, Mary Hirsch a qual, posteriormente, ficou conhecida como Maria Hirsch da Silva Braga ou apenas Maria Hirsch.

Retornando ao Brasil em 1905, especificamente em Belém, Braga pôde se estabelecer no campo artístico como um dos pintores de maior atuação junto a municipalidade de sua

²⁸ COELHO, Edilson da Silveira. A multiforme obra Artística e intelectual de Theodoro Braga. In: III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP-IFCH/. Campinas: IFCH, 2007. p.160.

²⁹ A Imperial Academia de Belas Artes foi fundada em 1826; após a Proclamação da República, em 1890, a instituição passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Esta mudança foi uma das tentativas de modernizar e romper com o ensino imperial, tendo como inspiração o modelo pedagógico da *Academie Julian*, em Paris.

³⁰ Belmiro de Almeida (1858-1935) foi um professor, escritor, caricaturista, desenhista e pintor. Estudou na ainda Academia Imperial de Belas Artes, entre 1869-1880. Começou a desenvolver atividade docente já na Escola Nacional de Belas Artes entre 1893 e 1896. De acordo com o crítico de Arte Gonzaga Duque, a trajetória Artística de Belmiro de Almeida se revela um grande ecletismo, pois sempre conseguiu experimentar várias técnicas de acordo com a sua especificidade artística, dando às suas produções um caráter inovador, tendo em vista o panorama das Artes no Brasil. Da mesma forma, Zeferino da Costa (1840-1915) se destaca como pintor, desenhista, decorador e professor. Como discípulo de Victor Meirelles, desenvolveu um grande interesse por pintura histórica e religiosa. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e, em 1890, tornou-se vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Foi um professor bastante ativo no processo de modernização do ensino de Arte.

³¹ A *Academia Julian*, escola particular localizada em Paris, foi criada pelo artista Rudolf Julian (1839-1907) em 1867. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni, essa instituição se desenvolveu tendo por modelo os mesmos métodos de ensino empregados na *École des Beaux-Art*, escola pública de Arte mais conceituada do período. Para saber mais verificar a obra de SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. In: **Tempo Social**. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, p. 343-366, 2005. A mesma autora alega que a partir de 1884 o concurso de admissão da *École des Beaux-Arts* passou a ser mais rigoroso, fato que contribuiu para o crescimento da *Académie Julian*, já que esta vinha se destacando também como uma espécie de “cursinho preparatório” para o ingresso na *École des Beaux-Art*. Ao mesmo tempo, a *Academia Julian* passava a ocupar uma posição privilegiada no campo acadêmico, tendo em vista que entre seus docentes estavam grandes mestres renomados que, de certa forma, projetavam seus alunos. Esta instituição também se destacou por seu pioneirismo no ensino e profissionalização artística das mulheres. A *Académie Julian* teve um papel importante no ensino de arte no Brasil, já que foi para esta instituição que grande parte dos bolsistas do Prêmio de Viagem ao Exterior da ENBA foram encaminhados para desenvolver estágios nos ateliês dos professores, assim como frequentar as aulas e as oficinas, tudo dentro de um programa de estudos pré-estabelecidos. Para Ana Paula Cavalcanti Simioni, outro atrativo importante para os brasileiros com relação à *Académie Julian* dizia respeito às possibilidades que lhes eram oferecidas de se projetar no meio artístico francês e de melhores possibilidades e oportunidades artísticas quando retornassem ao Brasil.

terra natal. Desenvolveu grandes obras sob encomenda e fez diversas exposições de grande sucesso.

1905 marca o início do estudo e da formulação de seu projeto de formação de uma arte nacional por meio da cultura Marajoara com a produção de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, um repertório visual, no qual o artista se utiliza da flora e da fauna e dos padrões decorativos retirados das cerâmicas produzidas por culturas indígenas, especialmente da cerâmica Marajoara, facilmente identificável com suas tramas em linhas geométricas e labirínticas, conforme pode ser observado na imagem a seguir.

Imagem 2 – A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação. 1905.



Fonte: Biblioteca Mario de Andrade. São Paulo-SP

Braga, ao longo de sua vida, também desenvolveu atividade como crítico de arte e como professor, tendo atuado de forma mais aprofundada no *Instituto de Engenharia Mackenzie* a partir de 1930, nos cursos de Engenharia e Arquitetura, onde ministrou as disciplinas de Desenho Técnico, Desenho à Mão Livre, Arte Decorativa, História da Arte, Modelagem e Modelo Vivo. Outras atividades significativas em sua trajetória foram a de geógrafo e historiador, por meio das quais desenvolveu pesquisas em torno das especificidades regionais do território brasileiro, indo da temática bandeirante ao Marajoara.

Com a mesma importância para o desenvolvimento dessa campanha neomarajoara é a atuação da própria esposa de Theodoro Braga, a artista Maria Hirsch, que nasceu em 1875,

na Baviera³². Começou seus estudos em arte ainda na Alemanha, em Würzburg, e os prosseguiu em Munique, vindo a completá-los em Paris, onde se especializou em arte decorativa, provavelmente no ateliê Eugène Grasset (1845-1917)³³.

Na França Hirsch, participou dos salões da *Société Nationale des Beaux Arts*, em 1905, apresentando seus trabalhos de couro em relevo. Viajou por vários países europeus realizando e apresentando suas criações e sendo considerada uma artista de grande talento. Em julho do mesmo ano desembarcou no porto do Rio de Janeiro, onde participou ativamente de salões brasileiros e de exposições coletivas e individuais em várias localidades, como em Pernambuco, Pará, Rio de Janeiro e São Paulo.³⁴

Hirsch destacou-se em diversas exposições internacionais e nacionais expondo algumas telas, mas foi sua atuação como artista de arte decorativa aplicada que seu nome circulou com mais força. Na XXXI Exposição Geral de Belas Artes de 1924, no Rio de Janeiro, seus trabalhos em couro, apresentados no setor de arte decorativa, foram considerados bons pela crítica de arte do *Jornal do Commercio*. A publicação identificava nas peças o ideal estético nacional, e afirmava que a “artista soube inspirar-se bem na flora brasileira, o que torna simpática a sua arte a todos que sabem sentir o mundo de motivos estéticos a que ela pode dar origem”³⁵.

Maria Hirsch, como mencionado anteriormente, valeu-se, assim como seu esposo, Theodoro Braga, de motivos da flora brasileira e da cerâmica indígena para a produção de móveis e encadernações trabalhadas em couro, como pode ser percebido nos três excertos de publicações de jornais que reproduziram algumas de suas produções.

O conceituado crítico de arte Adalberto Mattos analisou os trabalhos de Maria Hirsch no mesmo Salão de 1924 sobre *Pintura, Escultura, Arquitetura e Gravura*. Segundo o crítico, Maria Hirsch era realmente uma companheira de credo de Theodoro Braga. Asseverava, o crítico, que “dentre os trabalhos analisados desta artista estão os móveis e as encadernações

³² Documentação presente no arquivo pessoal de Maria Hirsch, localizado na Cidade de Serra Negra em São Paulo, sendo de propriedade de Guida Gerosa.

³³ Artista suíço Eugène Samuel Grasset (1845-1917) figura destacada no movimento Art Nouveau em Paris. Desenvolveu grande estudo acerca da utilização da natureza como fonte de inspiração na produção artística. Atuou como docente vinculado a Académie Julian e posteriormente na Académie Guèrin, no final do século XIX deu aula para Theodoro Braga, Eliseu Visconti e Maria Hirsch, personagens vislumbrados nessa dissertação.

³⁴ DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 13 de fevereiro de 1906.

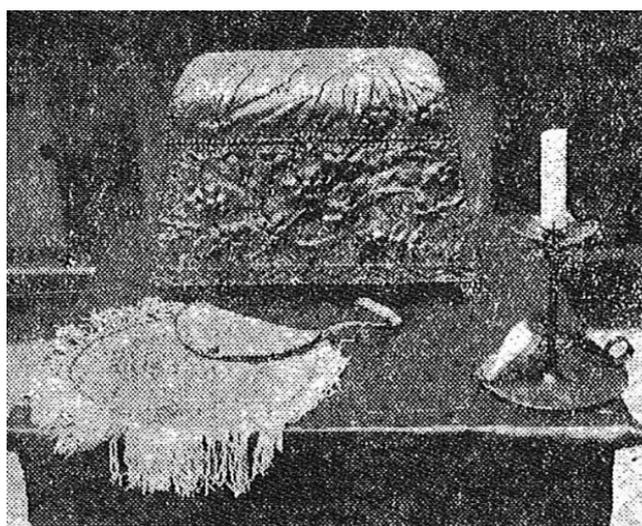
³⁵ JORNAL DO COMMERCIO, agosto 1924.

em couro”, comungando, assim, dos mesmos padrões decorativos de seu esposo e colega de trabalho.³⁶

Os motivos da flora brasileira e da cerâmica indígena se destacam nas peças da artista, os quais, segundo Mattos, deveriam ser aplicados tanto nas casas brasileiras como nos salões de honra, ou até mesmo em alguns cômodos das construções públicas, com o intuito de nacionalizar os mobiliários, e educar para uma arte nacional. Mattos aprovava as peças de Maria Hirsch, indicando sua qualidade artística para a execução de uma obra que superasse as influências estrangeiras na arte, entretanto, também apontava as dificuldades na mudança de paradigmas. Concluiu, o crítico, dizendo que “*sabemos as nossas palavras perdidas, em todo o caso fica a lembrança e a certeza de que somos capazes de realizar, pelos nossos artistas (o casal Braga), verdadeiras maravilhas, genuinamente nossas*”³⁷.

Maria Hirsch Também participou da XXXIV Exposição Geral de Belas Artes, recebendo por seus trabalhos em couro na seção de arte decorativa a Pequena Medalha de Ouro, por seu Cofre em Couro em *repoussé*³⁸, estilizado com galhos de café em frutos, como pode ser visto na imagem 3.

Imagem 3 – Cofre em couro esculpido com decorações de galhos de café em frutos, de Maria Hirsch



Fonte XXXIV Exposição Geral de Belas Artes - Realizou-se ontem o "vernissage" dos trabalhos expostos - A seção de arte aplicada. O Jornal, Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 3.

³⁶ ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, agosto, 1924.

³⁷ ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, agosto 1924.

³⁸ A técnica em Couro em *repoussé* consiste no trabalho realizado no avesso do couro, ou em qualquer material, que sendo maleável possibilita um efeito de relevo em sua parte externa do couro

Muitos foram os projetos de Hirsch em conjunto com Theodoro Braga, desde a criação de objetos usados em casa, em trabalhos feitos para encomendas, até a criação de peças para exposições, mas, sobretudo, o projeto de nacionalização da arte brasileira é o que, de fato, caracteriza a atuação desses artistas como casal com uma pauta comum.

Pode-se dizer que o casal Braga - como também ficaram conhecidos os dois artistas -, se valia dos grandes salões de arte, sendo estes de grande circulação tanto para a divulgação de seus trabalhos como para a difusão de um projeto de arte nacional, já que estes eram amplamente noticiados pela imprensa e atraíam potenciais clientes, ao mesmo tempo que os projetavam como grande referência no próprio processo de formação de uma arte nacional.

As produções em parceria entre Maria Hirsch e Theodoro Braga são, de fato, resultados do projeto de construção de uma arte com padrões ornamentais baseados na cerâmica indígena e na natureza brasileira. Em toda e qualquer oportunidade de apresentação de suas produções artísticas, as referências à cerâmica Marajoara sobressaíram sobre qualquer outra característica produtiva. Uma das exposições de maior destaque na trajetória do casal foi a Exposição Geral de Belas Artes de 1927, na qual a própria instalação apresentada consolida os artistas como grandes referências para a criação de uma identidade visual artística brasileira. De acordo com a legenda de Artur Valle, em publicação na revista *Caiana*, em 2015, os objetos presentes na exposição se encontraram dispostos da seguinte maneira:

- (1) Yapoanã, tapete inspirado na Victoria Régia, feito pela Fábrica de Tapetes Santa Helena, em São Paulo;
- (2) Mangueira em flor, projeto para tapeçaria;
- (3) Caraná, coluna inspirada na Palmeira Amazônica, executada por Vicente Larocca;
- (4) e (5) Jarro e vaso em madeira de guatambu, executados por Domenico Businelli;
- (6) **Projeto de tapete com motivos marajoaras;**
- (7) **Almofada com relevo em couro, motivos marajoaras.**³⁹

³⁹ VALLE, Arthur. Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August Herborth para O Jornal (1926-1927). In: *Caiana*. 55 (7), 2015.p. 12

Imagem 4 – Obras expostas por Theodoro e Maria Hirsch Braga na Exposição Geral de Belas Artes de 1927.



VALLE, Arthur, Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August Herborth para O Jornal (1926-1927). In *Caiana*. 55 (7), 2015.pp. 55-68

A própria residência de Theodoro Braga e Maria Hirsch, localizada no bairro do Pacaembu em São Paulo, foi desenvolvida com a intenção de ser um modelo neomarajoara, uma prova da possibilidade de utilização dos padrões geométricos indígenas tanto na ornamentação arquitetônica como nas artes decorativas presentes na moradia em sua área externa e interna, Retiro Marajoara, como foi conhecida a residência foi projetada e construída em 1935, pelo engenheiro arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994).

Formulada com uma composição híbrida, entre o neocolonial e o estilo missões, a residência se destaca pela forte atuação do casal de artistas na sua composição, o próprio Theodoro Braga foi o responsável por elaborar toda a ornamentação da fachada, gradis e pórticos, todos eles com motivos Marajoara, conforme pode ser visto nas imagens abaixo. Da mesma forma as produções da lavra de Maria Hirsch são identificáveis por meio das revistas em que a residência foi publicada, com a presença de peças em couro repoussé aplicadas aos móveis.

Imagem 5 – Planta da fachada da residência de Theodoro Braga.



Fonte REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Imagem 6 –Fachada da residência de Theodoro Braga



Fonte REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Para a pesquisadora Godoy, em seu estudo *Nacionalismo na arte decorativa brasileira - De Eliseu Visconti a Theodoro Braga*, o projeto de Braga e entendendo também nesse

contexto a própria atuação de Maria Hirsch, tinha por objetivo entrelaçar a sociedade no desenvolvimento artístico alternativo, introduzindo ao mesmo tempo concepções modernas ao debate nacionalista sobre o ornamento e o próprio ensino da arte:

Acreditava que o estabelecimento de um estilo inconfundivelmente brasileiro deveria surgir com a infiltração do ornamento - inspirado na flora, na fauna e na arte marajoara - em todas as esferas sociais. Para isso, a reformulação educacional era a medida mais urgente a ser executada. O ensino da arte decorativa, desde as primeiras séries escolares, e a eliminação dos repertórios estrangeiros, exaustivamente copiados pelos alunos, seria a maneira ideal para instituir uma arte incontestavelmente nacional.⁴⁰

Theodoro Braga, em suas publicações, na imprensa seriada, e nas palestras que ministrou em diversas instituições e o seu próprio método didático tentava comprovar que as mudanças nos padrões artísticos brasileiros poderiam se modificar e enraizar no cotidiano brasileiro. De acordo com Braga a nacionalização da arte somente seria possível por meio de um processo de educação e instrução de um novo olhar para a arte em todos os níveis de aprendizagem e incorporando o ensino de desenho nas escolas brasileiras, permitindo assim a inculcação do ideário artístico nacional desde o ensino primário. Da mesma forma, Braga em sua atuação como docente no nível superior baseou-se nesse mesmo mecanismo para incentivar os jovens arquitetos a seguirem para o que dizia ser seu legado e sua missão como profissionais comprometidos com a nação.

Outros artistas também podem ser considerados de grande relevância na formação de uma nova estética brasileira, como o ceramista e artista plástico Fernando Correia Dias (1893-1935), o qual nos permite verificar que as discussões sobre o neomarajoara se desenvolveram em parâmetros extensos, tendo em vista justamente a sua atuação como profissional voltado para a união entre a ornamentação neomarajoara e a sua aplicação na indústria ceramista.

É interessante notar que Correia Dias sendo um artista plástico português, teve sua atuação vinculada a um processo em torno da formação de uma arte “genuinamente” brasileira quando passa a residir no Rio de Janeiro por volta de 1914. Correia Dias publicou em agosto de 1919, na *Revista Nacional*, o manifesto “*O Nacionalismo na Arte*”, no qual o autor tenta incentivar os artistas brasileiros a olharem para suas raízes abandonando o que chamava de “artificialismo” dos parâmetros europeus na prática das artes decorativas.

⁴⁰ GODOY, Patrícia Bueno. **O nacionalismo na arte decorativa brasileira** - De Eliseu Visconti a Theodoro Braga. Comunicação Apresentada no I encontro de História da arte, IFCH-UNICAMP, Campinas: 2004. p. 84.

Segundo o pesquisador Márcio Roiter, o estilo neomarajoara de Correia Dias foi amplamente divulgado quando este se associou em 1928 à *Companhia Cerâmica Brasileira*⁴¹, desenvolvendo uma série de produtos para as casas com forte inspiração nos motivos da cerâmica Marajoara, na flora e fauna local.

Novamente em 1930 a *Revista Nacional* publica o artigo “*Cerâmica Brasileira. A obra nacionalista de Correia Dias*”, no qual aborda a obra de Correia Dias, reconhecendo-o como um dos grandes pensadores da arte brasileira, conforme imagem 7. Nas imagens do artigo publicado é possível perceber o quanto a obra de Correia Dias é importante para o estudo do neomarajoara, tanto por seu volume e quantidade quanto por suas várias aplicações e estilizações, caracterizadas pelos zigue-zagues e linhas labirínticas e geométricas da cerâmica de Marajó.

Imagem 7 – Fac-Simile da Revista Nacional, 1930.

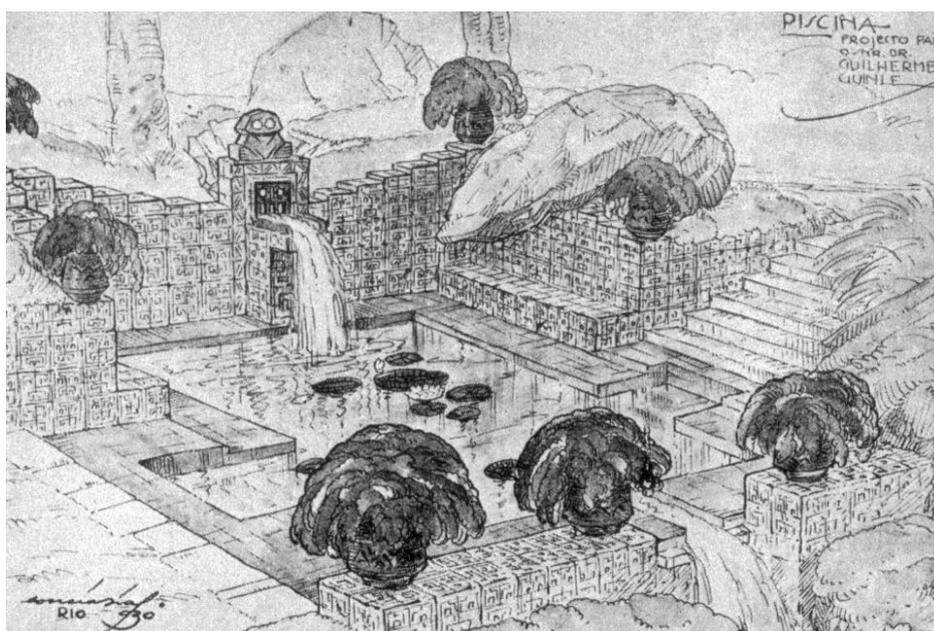


Fonte em ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. pp. 58, 59.

⁴¹ ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.

As estilizações dos grafismos Marajoaras foram também utilizadas por Correia Dias em capas de livros, revistas e no desenho de uma piscina para a residência de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro, hoje Jardim da Cidade, na qual o artista faz aplicações nos azulejos de “desenhos indígenas, encimada por imensa figura de um muiiraquitã (um talismã Marajoara em forma de batráquio), de onde jorrava caudalosa fonte” e onde se percebe a utilização decorativa também da vitória-régia.⁴² O projeto dessa piscina remete a uma espécie de ruína de uma antiga civilização, como pode ser percebido na figura 8.

Imagem 8 – Piscina da Residência de Guilherme Guinle Imagem, 1930.



Fonte em HERKENHOFF, Paulo. The Jungle in Brazilian Modern Design. The Journal of Decorative and Propaganda Arts-Brazil Theme Issue, Vol.21, 1995,p.255.

Dentre os artistas de maior relevância que ressignificaram e introduziram possibilidades para a implementação do estilo neomarajoara, destaca-se o pintor Eliseu Visconti, nascido na Itália, em 1866 e falecido no Rio de Janeiro, em 1944. Visconti transferiu-se com sua família para o Brasil em torno de 1873 e 1875 indo residir no Rio de Janeiro. Foi pintor, professor e desenhista e aluno de Victor Meirelles quando ainda estudava no Liceu de Artes e Ofícios, momento em que, paralelamente, começou a estudar na Academia Imperial de Belas Artes, que após a Proclamação da República tornou-se Escola Nacional de Belas Artes – ENBA⁴³,

⁴²ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.p. 57)

⁴³ A Imperial Academia de Belas Artes foi fundada em 1826; após a Proclamação da República, em 1890, a instituição passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Esta mudança foi uma das tentativas de modernizar e romper com o ensino imperial, tendo como inspiração o modelo pedagógico da

na qual foi, assim como o artista Theodoro Braga, aluno de Zeferino da Costa⁴⁴. Em 1892 foi contemplado pelo Prêmio de Viagem ao Exterior pela mesma instituição, o qual posteriormente seria concedido também à Theodoro Braga.

Foi durante seus estudos em Paris que Eliseu Visconti teve maior contato com a arte decorativa francesa, frequentando a *École des Beaux-Arts*. Teve, também, a oportunidade de estudar com Eugène Grasset durante seus estudos em arte decorativa na *École Guérin*.

A pesquisadora Patrícia Bueno de Godoy ao fazer um estudo sobre arte decorativa traçou uma linha comparativa das produções de Eliseu Visconti e Theodoro Braga, dando a estes personagens papéis de destaque nesse setor. Declara a pesquisadora, que a influência de Grasset pode ser percebida nas produções dos dois artistas. Visconti assim como Theodoro Braga faz usos da flora brasileira para as composições de seus trabalhos, pode-se perceber a utilização em destaque da flor do maracujá, da flor do cajueiro e da samambaia.

A contribuição de Eliseu Visconti e Theodoro Braga não consiste apenas na adoção de um conteúdo nacional no âmbito da arte decorativa. Especialmente relevante para este estudo é o interesse, exteriorizado por ambos, na nacionalização da arte brasileira por meio da arte decorativa, assim como o seu ensino. Acreditavam que o estabelecimento de um estilo inconfundivelmente brasileiro deveria surgir com a infiltração do ornamento – inspirado na flora, na fauna e na arte Marajoara – em todas as esferas sociais. Para isso, a reformulação educacional era a medida mais urgente a ser executada. O ensino da arte decorativa, desde as primeiras séries escolares, e a eliminação dos repertórios estrangeiros, exaustivamente copiados pelos alunos, seria a maneira ideal para instituir uma arte incontestavelmente nacional⁴⁵.

Visconti desenvolveu, também, atividade docente na ENBA entre 1908 e 1913, mas abandonou o cargo por não concordar com as práticas de ensino vigente na instituição. Dentre seus trabalhos destacam-se o *ex-libris* para a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, os painéis e o pano de boca de cena para a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, feitos a pedido do então prefeito Pereira Passos.

A preocupação de Eliseu Visconti com a estilização da arte brasileira pode ser percebida na imagem 9, na qual se encontra uma ornamentação que remete a flor do cajueiro,

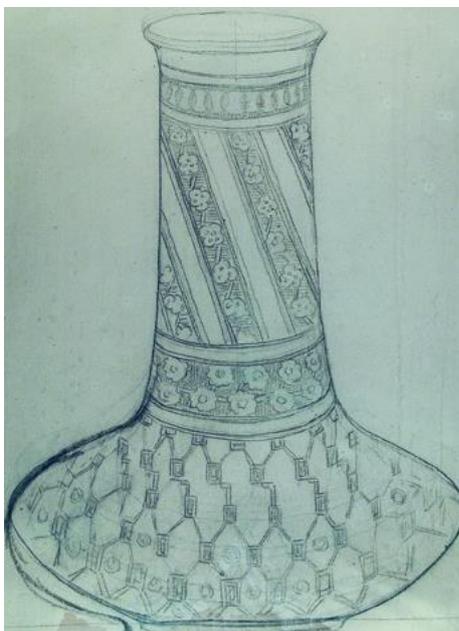
Academie Julian, em Paris. Para mais informações consultar STUMPF, Lúcia K.. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras**. Dissertação – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

⁴⁴ Zeferino da Costa (1840-1915) foi um pintor, desenhista, decorador e professor. Como discípulo de Victor Meirelles, desenvolveu um grande interesse por pintura histórica e religiosa. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e, em 1890, tornou-se vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Foi um professor bastante ativo no processo de modernização do ensino de Arte

⁴⁵ **GODOY, P. B. Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2004. p. 80.

lembrando que o debate em torno da nacionalização da arte se concentrava tanto na utilização dos padrões indígenas como nos aspectos da natureza brasileira.

Imagem 9 – Vaso Listrado. Estudo para vaso. Crayon/ papel. c. 1900.



Fonte Coleção Particular. Disponível em: <eliseuvisconti.com.br>.

Eliseu Visconti se identifica com a corrente artística da nacionalização da arte brasileira e torna-se, juntamente com Theodoro Braga um dos artistas adeptos da ornamentação por meio da estilização da natureza e da arte indígena mais respeitados. Visconti e Braga, dentre outros artistas, conseguiram introduzir no Brasil discussões modernas sobre o ornato e as artes aplicadas e a sua importância para a formação de uma arte brasileira cruzando os referenciais locais com a modernização do traço. Em 1901 realizou uma exposição de suas produções em arte decorativa no Rio de Janeiro, na qual pôde apresentar peças com essas mesmas estilizações.

Imagem 10 –Vaso em Grès. Estudo. Nanquim e Guache sobre papel. c. 1900



Fonte Coleção Particular. Disponível em <eliseuvisconti.com.br>

Outro artista de bastante destaque na formação do estilo neomarajoara foi Manoel de Oliveira Pastana, mais conhecido como Manoel Pastana, nasceu em Belém do Pará no ano de 1888 e faleceu no Rio de Janeiro em 1984. Foi um artista extremamente requisitado e ganhador de diversos prêmios e medalhas por seu talento, inclusive por suas criações em arte decorativa. Fato de extrema importância para a carreira deste artista e para a própria Campanha Neomarajoara, é o fato de Pastana ter sido aluno de Theodoro Braga, quando este ainda desenvolvia atividade docente no Instituto Lauro Sodré, e posteriormente em seu ateliê particular no Pará. De acordo com o pesquisador João Carlos Pereira, a presença de Theodoro Braga na vida de Pastana foi a responsável pelo artista ter sua identidade artística bem resolvida.

Pastana foi o discípulo favorito de outro mestre, Theodoro Braga, com quem aprendeu tudo que sabia sobre desenho. Aliás, a presença de Theodoro Braga em sua vida fez desse paraense, nascido antes da República, senhor de um traço firme e vigoroso. Determinado, se poderia dizer. Tão seguro que se revelou um dos melhores desenhistas de seu tempo e um dos que melhor fizeram retratos no Brasil. Pena que o Brasil não saiba disso. Mas quem passar pelo prédio do Ministério da Marinha há de ver um imenso retrato do Almirante Tamandaré, feito pelo nosso Pastana. É um trabalho acadêmico, mas que mal há no academicismo bem resolvido, competente e, sobretudo, registro de um momento histórico da arte brasileira?⁴⁶

Pastana se dedicou durante algum tempo somente ao desenvolvimento da arte decorativa em bronze e cerâmica e na elaboração de elementos decorativos de arte indígena. Segundo a pesquisadora Maria Angélica Almeida de Meira, Pastana também trabalhou como

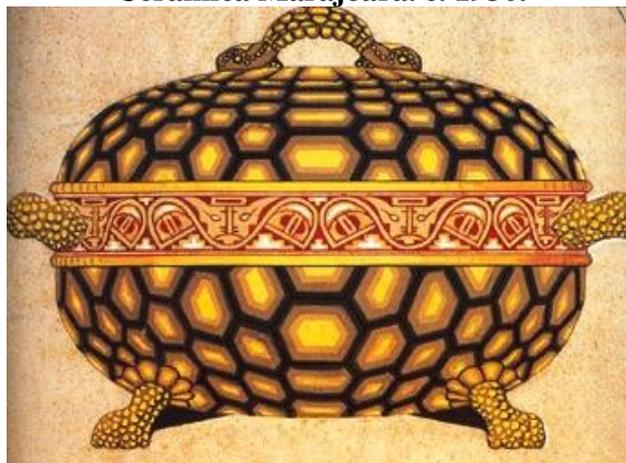
desenhista da Casa da Moeda do Brasil, durante o período de 1935 a 1941, ocasião em que reformulou os selos e moedas brasileiras, desenhando-os com os motivos da

⁴⁶PEREIRA, João Carlos. **Pastana:** o reflexo da alma do artista. Disponível em <http://www.firmaiorana.org.br/1997/p59.html>.1997.

flora e da fauna amazônicas e possivelmente ornamentando moedas com os grafismos Marajoaras.⁴⁷

Ainda segundo Meira, as obras de Manoel Pastana giraram em torno de telas figurativas de natureza morta, retratos de pontos pitorescos da cidade de Belém, além de seu repertório de destaque “*Noventa e oito lâminas em aquarela reproduzindo objetos de cerâmica Marajoara e tapajônica*”, pertencente ao acervo do Museu Nacional, e seus estudos de adequação de móveis e utensílios domésticos no estilo *Art Déco* com padrões da flora e fauna amazônicas, assim como padrões ornamentais indígenas. O pesquisador João Carlos Pereira apresenta as ornamentações produzidas por Pastana com inspiração Marajoara, que se misturam com as estilizações dos elementos da natureza brasileira. Como se percebe, a Imagem 11 contém a estilização de um jabuti juntamente com os grafismos característicos da cerâmica de Marajó ao centro da peça, unindo as bases do projeto de nacionalização da arte, a natureza e a produção indígena. Igualmente pode ser visto nas Imagens 12 e 13, a mistura das estilizações da pupunha e jabuti aos padrões mais geométricos da cerâmica indígena.

Imagem 11–Terrina. Desenho e Guache. Motivo Jabuti da Mata e Cerâmica Marajoara. c. 1930.



Fonte <http://objetosdafloresta.com/2012/05/04/ufpa-museus-de-belem-35/>

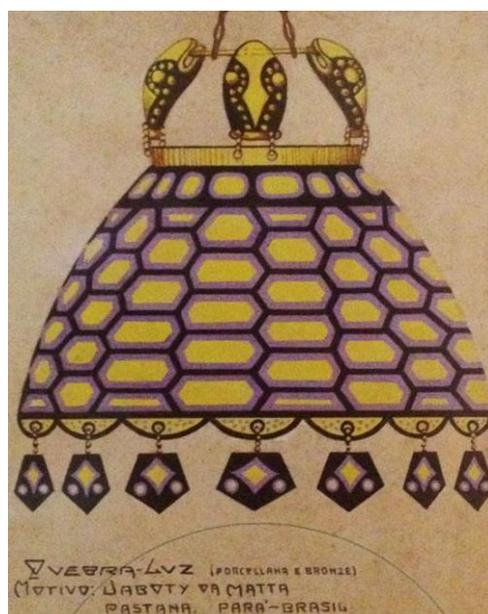
⁴⁷ MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A Arte do fazer**: o Artista Ruy Meira e as Artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980. Rio de Janeiro: agosto de 2008. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getúlio Vargas.

Imagem 12 – Moveis. Desenho e Guache. Motivo: Marajoara e Pupunha. c. 1930.



Disponível em: <<http://objetosdafloresta.com/2012/05/04/ufpa-museus-de-belem-35/>>

Imagem 13 –Desenhos de luminária com motivo jabuti da mata de Manoel Pastana.



Fonte <<http://objetosdafloresta.com/2012/05/04/ufpa-museus-de-belem-35/>>

Finalmente, identificar a presença e a atuação de artistas adeptos a um projeto de nacionalizar a arte brasileira, permite verificar o cenário e a recepção da cultura Marajoara como expressão de uma arte nacional, a qual pôde ser inserida na representação de uma identidade nacional. A atuação política para a modificação da imagem dos povos nativos e de suas produções, permitiu que essas se tornassem fontes para a formação do que aqui se

chamou de arte nacional. Entretanto, o mesmo cuidado não foi atribuído ao indígena ainda vivo em território nacional, este ainda se encontra à margem da nação, tido como empecilho para um desenvolvimento econômico e social do Brasil. Nesse sentido, a necessidade de criação de um vestígio se consolidou em detrimento da realidade vivida pelos povos indígenas ainda vivos.

O discurso vigente no estabelecimento do estilo neomarajoara esteve fortemente atrelado a ideia de uma “verdadeira” identidade visual brasileira, grandes artistas, arquitetos e intelectuais se envolveram nas discussões em torno da criação de uma arte legítima, como os artistas citados acima, considerados como grandes incentivadores de uma busca nativista para arte brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Cristiane. Pré-Colonial: uma breve História da Arqueologia no Brasil. In: **Revista USP**, São Paulo, n.44, p. 32-51, dezembro/fevereiro 1999-2000.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

COELHO, Edilson da Silveira. A multiforme obra Artística e intelectual de Theodoro Braga. In: III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP-IFCH/. Campinas: IFCH, 2007.

GODOY, P. B.. Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2004.No GODOY, P. B.. O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX. In: **Locus** (UFJF), v. 19, p. 167-187, 2013.

GODOY, Patrícia Bueno. **O nacionalismo na arte decorativa brasileira** - De Eliseu Visconti a Theodoro Braga. Comunicação Apresentada no I encontro de História da arte, IFCH-UNICAMP, Campinas: 2004. p. 84.

HERKENHOFF, Paulo. The Jungle in Brazilian Modern Design. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts-Brazil Theme Issue*, Vol.21, 1995,p.255

HOBSBAWM, E; RANGER. T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1985, 316 p.

LINHARES, Anna Maria Alves. **De caco a espetáculo**: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (Ilha do Marajó, PA). 166 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém 2007.

- LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nú: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. Curitiba: CRV, 2017.
- MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A Arte do fazer: o Artista Ruy Meira e as Artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980**. Rio de Janeiro: agosto de 2008. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getúlio Vargas.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. **Questão Nacional na Primeira República**. In. COSTA, Wilma Peres da; LORENZO, Helena Carvalho (Org). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno**. (Org). São Paulo. Fundação da Editora da UNESP, 1997.
- PEREIRA, João Carlos. **Pastana: o reflexo da alma do artista**. Disponível em <http://www.frmaiorana.org.br/1997/p59.html>.1997.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2011.
- REGINO, Aline Nassaralla. **Eduardo Kneese de Mello: Do eclético ao moderno**. São Paulo: Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2011.
- ROITER, Márcio Alves. **A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro**. In. **Revista UFG**. Ano XII, n.8, Julho. 2010.
- ROITER, Márcio Alves. **Rio de Janeiro Art Déco**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.
- SCHAAN, Denise Pahl. **Arqueologia, Público e comodificação da Herança cultural Marajoara**. In. **Revista Arqueologia Pública**. São Paulo: n. 1, 2006.
- SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.
- SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das Raças**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, L. M. **As Barbas do Imperador**. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- STUMPF, Lúcia K.. **A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras**. Dissertação – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- THIESSE, Anne-Marie. **Ficções criadoras: as identidades nacionais**. In; **Anos 90**, Porto Alegre, UFRGS, n. 15, 2001/2002.

THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales**. Europe XVIII^e-XX^e siècle. Paris, Editions du Seuil.

VALLE, Arthur. Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August Herborth para O Jornal (1926-1927). In: **Caiana** - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentio de Investigadores de Arte. 55 (7), 2015, 55-68 p.

VALLE, Arthur. Repertórios Ornamentais e identidades no Brasil da 1^a República. In. XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA. IDENTIDADES. ANPUH-Rio. Rio de Janeiro: 2008.

VELLOSO, M. P. **História e modernismo**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010. v. 01. 122p

VELLOSO, M. P.; LINS, V.; OLIVEIRA, C.. **O Moderno em revistas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj, 2010. v. 1. 266p.

Recebido em: 25/09/2020

Aprovado em: 26/10/2020