



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH:
RELAÇÕES ARTÍSTICAS, PESSOAIS E POLÍTICAS NA CAMPANHA
NEOMARAJÓARA NO BRASIL**

PAOLA DA SILVA PASCOAL

**GUARULHOS
2018**





PAOLA DA SILVA PASCOAL

**THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH:
RELAÇÕES ARTÍSTICAS, PESSOAIS E POLÍTICAS NA CAMPANHA
NEOMARAJÓARA NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração História e Historiografia, linha de pesquisa Instituições, Vida Material e Conflito, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Atique

Processo FAPESP: 2015/24577-0

GUARULHOS
2018



Pascoal, Paola da Silva.

Theodoro Braga e Maria Hirsch: Relações Artísticas, Pessoais e Políticas na Campanha Neomarajoara no Brasil/ Paola da Silva Pascoal. – Guarulhos, 2018.

198 f.

Dissertação (Mestrado História e Historiografia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História, 2018.

Orientação: Professor Dr. Fernando Atique.

Título em inglês: Theodoro Braga and Maria Hirsch: artistic, personal and political relations in neomarajoara campaign in Brazil.

1. Cultura Marajoara. 2. Theodoro Braga. 3. Maria Hirsch I. Atique, Fernando. II. Título.



PAOLA DA SILVA PASCOAL

**THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH:
RELAÇÕES ARTÍSTICAS, PESSOAIS E POLÍTICAS NA CAMPANHA
NEOMARAJÓARA NO BRASIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração História e Historiografia, linha de pesquisa Instituições, Vida Material e Conflito, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. História, Instituições, Vida Material e Conflito

Orientador: Prof. Dr. Fernando Atique.

Aprovada em: 13/ 11/ 2018.

Prof. Dr. Fernando Atique
Universidade Federal de São Paulo- Departamento de História

Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro
Universidade de São Paulo- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Universidade de São Paulo- Instituto de Estudos Brasileiros





*Para minha Família Pascoal
Pelo amor, e ânimo diário necessário*





AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos docentes da Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo, pelo imenso aprendizado, em especial ao Professor e orientador Fernando Atique, pelas indicações, pela paciência e por acreditar na capacidade de cada aluno sempre melhorar. Meus agradecimentos também à Professora Manoela Rossinetti Rufinoni pela colaboração nos assuntos burocráticos.

Agradeço também ao grupo de pesquisa Cidade, Arquitetura e Preservação em Perspectiva Histórica-CAPPH, pela oportunidade de debate, pelo compartilhamento de conhecimento e pelas queridas amizades conquistadas na luta diária da pesquisa. Agradeço também aos funcionários do Arquivo Público do Estado de São Paulo, bem como aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e ao Centro Histórico Mackenzie.

Em especial, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo-FAPESP pela bolsa de Mestrado, que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa.

Às professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro e Ana Paula Cavalcanti Simioni agradeço imensamente pelas correções e apontamentos determinantes nos processos de pesquisa.

Agradeço às pessoas que tornaram possível os primeiros conhecimentos da trajetória da artista Maria Hirsch, em especial à Guida Gerosa, que gentilmente me acolheu em sua casa para investigar em seu arquivo particular; da mesma forma, agradeço a Nestor Prestes Beyrodt, pela entrevista concedida, a qual permitiu um melhor entendimento sobre os personagens pesquisados e pela utilização de seu imenso acervo artístico.

Aos meus queridos amigos e colegas de profissão agradeço imensamente pelo incentivo: à Michele Dias, que em muito me auxiliou no entendimento das burocracias do “mundo da pesquisa” e ao Philippe Arthur dos Reis, que muitas vezes compartilhou comigo as suas próprias fontes de pesquisa. Agradeço pelas riquíssimas contribuições de Renata Geraissati e Osvaldo Meca no percurso dessa pesquisa. Ao Carlos Moura agradeço pela imensa paciência e disponibilidade pela ajuda no processo gráfico dessa dissertação.

Um grande agradecimento aos amigos Vanessa Lima, Diógenes Sousa, Bruna Malorga, Hennan Gessi, Rafael Conti, Raissa Marcondes, Cristiane Souza Gonçalves, Jaíne Diniz, Ana Squarça, Aline Canuto e Armando Junior, amigos “Capphianos” que juntos caminharam comigo em todas as etapas dessa pesquisa.

Agradeço imensamente à Patrícia Helena Silva e à Jaqueline Macedo, pelo companheirismo nas alegrias e angústias da pesquisa, pelas horas de leituras compartilhadas,



pelos estudos e montagens de projetos, trabalhos e seminários, e ao Sergio Cesar Junior, pelas excelentes contribuições de indicações de fontes de pesquisa.

Da mesma forma, agradeço aos amigos e colegas da Pós-Graduação, que ingressaram comigo nesse processo de aprendizagem regado de discussões produtivas e contribuições essenciais. Aos amigos de 2009 que se tornaram da vida inteira, Janaina Lopes, Diego Becker, Talita Gomes e Lucas Frizzo, meus sinceros agradecimentos pelos momentos leves e de risadas. Aos amigos de fé, de caminhada e de infância, Bianka Vialle, Henrique Gasparoto, Laura Henrique, Silvana Gaspar, Wagner, Thina Silva e Ana Clara, Neide, Erika, Evelyn e Plinio Pacheco, agradeço sempre pela alegria do encontro.

De forma mais que especial, imprescindível e essencial, agradeço a compreensão, o incentivo e o carinho de meus pais, Francisco e Lindaura e de minha irmã Renata, meu eterno e terno agradecimento e a certeza de futuras alegrias.



RESUMO

A dissertação tenta compreender, por meio da atuação do casal de artistas Theodoro Braga e Maria Hirsch da Silva Braga, elementos que corroborem sobre como a civilização marajoara foi revista na primeira metade do século XX. Enfocando as artes visuais, gráficas e a arquitetura, procura-se compreender esta manifestação de caráter nacionalista que tomou vulto no ambiente brasileiro. A dissertação abre portas para as primeiras análises acerca da trajetória da artista plástica Maria Hirsch e sua atuação no projeto de formação de uma arte nacional. Assim, procura-se não somente identificar a presença do casal no cenário artístico nacional, mas, sobretudo, tentar entender a importância e a função atribuída a este casal na campanha neomarajoara, dentro de um debate intelectual e artístico de recuperação do *ethos* brasileiro.

Palavras-chave: Theodoro Braga; Maria Hirsch da Silva Braga; Nacionalização da Arte; Cultura Marajoara; Estilo Marajoara; Neomarajoara.





ABSTRACT

The dissertation tries to understand, through the career of the couple of artists Theodoro Braga and Maria Hirsch da Silva Braga, elements that corroborate on the process of review of the Marajoara civilization in the first half of the 20th century. Analyzing the fields of visual arts, graphic design and architecture, we try to understand how this manifestation of nationalist character had taken shape in the Brazilian environment. The dissertation opens doors to the first analyzes about the trajectory of the plastic artist Maria Hirsch and its action in the project of organization of a national art. Thus, it is sought not only to identify the presence of the couple in the national artistic scene, but above all to try to understand the importance and the role attributed to this couple in the Neomarajoara campaign, within an intellectual and artistic debate about the recovery of the Brazilian ethos.

Key words: *Theodoro Braga; Maria Hirsch da Silva Braga; nationalization fo art; Marajoara Culture; Marajoara Style; Neomarajoara.*





ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1.	Mapa político do Brasil. Destaque da localização da Ilha de Marajó.....	34
FIGURA 2.	Imagem do artigo publicado por Charles Hartt em 1971, no periódico The American Naturalist.....	37
FIGURA 3.	Desenhos de Charles F. Hartt. Cerâmica Marajoara.....	38
FIGURA 4.	Estudo de estatuetas rituais. Cultura Marajoara.....	44
FIGURA 5.	Estatueta ritual. Cultura Marajoara.....	44
FIGURA 6.	Urnas funerárias decoradas com apliques modelados e pintura vermelha e preta sobre engobo branco.....	45
FIGURA 7.	Urnas funerárias decoradas com apliques modelados e pintura vermelha e preta sobre engobo branco.....	45
FIGURA 8.	Desenho de tangas de cerâmica Marajoara.....	46
FIGURA 9.	Imagem de tanga de cerâmica arqueológica Marajoara.....	46
FIGURA 10.	Vaso em Grès - Estudo para vaso - Nanquim e Guache sobre papel.....	61
FIGURA 11.	Vaso Listrado- Estudo para vaso- Crayon/ papel.....	62
FIGURA 12.	Fac-Simile da Revista Nacional.....	63
FIGURA 13.	Moeda brasileira.....	64
FIGURA 14.	Tanga Marajoara. Produzida entre 400 a 1400 D.C.....	67
FIGURA 15.	Detalhe da ornamentação da cerâmica da Tanga Marajoara.....	67
FIGURA 16.	Projeto de Theodoro Braga.....	67
FIGURA 17.	Tigela cerimonial da Cerâmica arqueológica Marajoara.....	68
FIGURA 18.	Prato e abajur neomarajoara.....	68
FIGURA 19.	Vaso Globular Marajoara.....	69
FIGURA 20.	Igaçaba no estilo neomarajoara.....	69
FIGURA 21.	Frisa neomarajoara com motivos geométricos de caranguejo.....	70
FIGURA 22.	Projeto de vitral Neomarajoara.....	70
FIGURA 23.	Maçaneta e espelho de fechadura da fabricante “La Fonte”.....	70
FIGURA 24.	Gradis da “Casa Marajoara”.....	70
FIGURA 25.	Manual de arte decorativa.....	72
FIGURA 26.	Manual de arte decorativa.....	72
FIGURA 27.	Estação de metrô em Paris.....	73
FIGURA 28.	Biombo em ferro e vidro, no estilo Art Nouveau.....	73
FIGURA 29.	Vaso em Grès - Estudo para vaso - Nanquim e Guache sobre papel.....	74
FIGURA 30.	Prancha 32, Estilização da folha do cacau.....	75
FIGURA 31.	Estilização da cerâmica de Marajó, pente, mosaico e tapete.....	75



FIGURA 32.	Casa Marajoara de Copacabana.....	78
FIGURA 33.	Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição.....	78
FIGURA 34.	Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição.....	78
FIGURA 35.	Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição.....	79
FIGURA 36.	Edifício Itaoca.....	80
FIGURA 37.	Edifício Itaoca.....	80
FIGURA 38.	Fachada do Edifício Itaoca.....	81
FIGURA 39.	Detalhe de Majólica do pórtico do Edifício Itaoca.....	81
FIGURA 40.	Edifício Guahy. Fachada com ornamentação geométrica.....	82
FIGURA 41.	Edifício Guahy. Detalhes do pórtico e dos gradis do portão com ornamentações indígenas.....	82
FIGURA 42.	Vista frontal completa da fachada do Edifício Guahy.....	83
FIGURA 43.	Vista lateral da fachada do Edifício Guahy.....	83
FIGURA 44.	Theodoro Braga, retrato aos 25 anos, quando ainda era aluno da Escola Nacional das Belas Artes no Rio de Janeiro.....	88
FIGURA 45.	Theodoro Braga.....	89
FIGURA 46.	Theodoro Braga: A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará.....	90
FIGURA 47.	A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação.....	92
FIGURA 48.	A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação.....	92
FIGURA 49.	Anhanguera.....	96
FIGURA 50.	Fascinação de Iara.....	96
FIGURA 51.	Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares.....	97
FIGURA 52.	Maria Hirsch, retratada em sua residência em Belém.....	100
FIGURA 53.	Retrato de Maria Hirsch.....	101
FIGURA 54.	Retrato de Maria Hirsch.....	102
FIGURA 55.	Cofre em couro esculpido com decorações de galhos de café em frutos, de Maria Hirsch.....	104
FIGURA 56.	Conjunto de móveis ornamentados por Maria Hirsch.....	105
FIGURA 57.	Tela de Maria Hirsch. I Salão Paulista de Belas Artes.....	106
FIGURA 58.	Ateliê de Maria Hirsch em Belém.....	108
FIGURA 59.	Detalhe de ateliê de Maria Hirsch em Belém.....	108
FIGURA 60.	Obras expostas por Theodoro e Maria Hirsch Braga na Exposição Geral de Belas Artes de 1927.....	110
FIGURA 61.	Estúdio de Theodoro Braga e Maria Hirsch em Belém.....	112



FIGURA 62.	Terrina - Desenho e Guache.....	119
FIGURA 63.	Moveis - Desenho e Guache.....	119
FIGURA 64.	Moveis - Desenho e Guache.....	119
FIGURA 65.	Desenhos de luminária com motivo jabuti da mata de Manoel Pastana..	120
FIGURA 66.	Tucanos - Projeto para prato.....	121
FIGURA 67.	Exposição de Paim Vieira, “Cerâmica Brasileira”	122
FIGURA 68.	Fragmento do ornamento de igaçabas Marajoara. Tinta preta sobre papel.....	123
FIGURA 69.	Fragmento do ornamento de igaçabas Marajoara. Tinta preta sobre papel.....	123
FIGURA 70.	Fotografia do Salão Marajoara de 1938.....	124
FIGURA 71.	Fotografia do Salão Marajoara de 1938, de autoria de Carlos Hadler.....	125
FIGURA 72.	Planta da fachada da residência de Theodoro Braga.....	127
FIGURA 73.	Imagens da fachada da residência de Theodoro Braga.....	127
FIGURA 74.	Imagens da fachada da residência de Theodoro Braga.....	127
FIGURA 75.	Imagens residência de Theodoro Braga Balcão.....	128
FIGURA 76.	Imagens residência de Theodoro Braga Balcão Lateral.....	128
FIGURA 77.	Imagens residência de Theodoro Braga- Portão.	128
FIGURA 78.	Imagens residência de Theodoro Braga Salão.....	129
FIGURA 79.	Imagens residência de Theodoro Braga Escadas.....	129
FIGURA 80.	Planta do pavimento térreo da residência de Theodoro Braga.	130
FIGURA 81.	Planta do pavimento superior da residência de Theodoro Braga.....	131
FIGURA 82.	Pavilhão do Pará - Exposição Centenário Farroupilha.....	132
FIGURA 83.	August Herboth. Estudo de arquitetura. Salão.....	134
FIGURA 84.	August Herboth. Estudo de arquitetura. Área externa.....	135
FIGURA 85.	Contracapa da Revista Ilustração Brasileira de Outubro de 1920.....	137
FIGURA 86.	Contracapa da Revista Ilustração Brasileira de Janeiro de 1921.....	137
FIGURA 87.	Ilustração de Corrêa Dias “As Garças”.....	137
FIGURA 88.	Ornamentos de motivos brasileiros estilizados pelo Artista Corrêa Dias	138
FIGURA 89.	Detalhe da borda em estilização neomarajoara. Museu do Ipiranga.....	139
FIGURA 90.	Cabeçalho da revista Ilustração Brasileira. Junho de 1930.....	139
FIGURA 91.	Detalhe de Móvel com o Estilo Marajoara.	140
FIGURA 92.	Papel timbrado de Theodoro Braga.....	140



FIGURA 93.	Túmulo de Theodoro Braga. Cemitério São Paulo.....	141
FIGURA 94.	Residência de Pedro Fantechi com ornamentação Marajoara.....	142
FIGURA 95.	Residência de Pedro Fantechi com ornamentação Marajoara.....	143
FIGURA 96.	Residência de Pedro Fantechi com ornamentação Marajoara.....	143
FIGURA 97.	Residência com ornamentação Marajoara.....	144
FIGURA 98.	Detalhe da cabeça estilizada de índio com traços Marajoara.....	146
FIGURA 99.	Estudos primitivos do Edifício Marajoara.	147
FIGURA 100.	Estudos primitivos do Edifício Marajoara.....	147
FIGURA 101.	Residência Art Déco com ornamentação neomarajoara.....	148
FIGURA 102.	Residência Art Déco. Ornamentação neomarajoara.....	149
FIGURA 103.	Residência Art Déco com ornamentação neomarajoara.....	149
FIGURA 104.	Detalhe da estereotomia da fachada.....	150
FIGURA 105.	Detalhe da estilização de Muiraquitã, representado pela figura do sapo.	151
FIGURA 106.	Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro.....	151
FIGURA 107.	Fachada do Edifício Curitiba.	152
FIGURA 108.	Portão do Edifício Curitiba.....	153
FIGURA 109.	Fachada do Edifício Urca.....	154
FIGURA 110.	Fachada da Residência de Afonso Gomes Dias.	155
FIGURA 111.	Detalhe da janela da Residência de Afonso Gomes Dias.....	155
FIGURA 112.	Projeto de residência para Belo Horizonte.....	156
FIGURA 113.	Projeto de residência para Belo Horizonte.....	157
FIGURA 114.	Projeto de residência para Belo Horizonte. Área externa.	157
FIGURA 115.	Detalhe de Fonte na residência para Belo Horizonte.....	158
FIGURA 116.	Detalhe Sala da residência para Belo Horizonte.....	159
FIGURA 117.	Detalhe da Porta da residência para Belo Horizonte.....	159
FIGURA 118.	Detalhe da escada da residência para Belo Horizonte.....	159
FIGURA 119.	Edifício Acaiaca, em Belo Horizonte.....	160
FIGURA 120.	Detalhe da Fachada do Edifício Acaiaca.....	160
FIGURA 121.	Fachada lateral do Casarão da Rua Delfim Moreira.....	161
FIGURA 122.	Detalhe Casarão da Rua Delfim Moreira.....	161
FIGURA 123.	Demolição do Casarão da Rua Delfim Moreira.....	162
FIGURA 124.	Fachada do Teatro Municipal Marajoara.....	163
FIGURA 125.	Portões do Teatro Municipal Marajoara.....	163



FIGURA 126.	Salão de entrada do Teatro Municipal Marajoara.	164
FIGURA 127.	Imagem da ornamentação interna da sala do Teatro Municipal Marajoara.....	164
FIGURA 128.	Fachada do Cine Olimpia.....	165
FIGURA 129.	Imagem interna do Cine Teatro Palace em Belém.....	166





LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IHGSP – Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo





SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
 <i>PARTE I – ENCONTRO</i>	
CAPÍTULO 1– NEOMARAJOARA: NACIONALIZAÇÃO DA ARTE BRASILEIRA?.....	31
1.1 – Cultura Marajoara. Entre o encontro e a invenção.....	33
1.2 – Do Marajó aos museus. Ressignificação da produção Marajoara.....	47
1.3 – Desenhos do passado: As primeiras referências neomarajoaras.....	55
1.4 – Um léxico visual: definições do neomarajoara.....	65
 <i>PARTE II – CIRCULAÇÃO</i>	
CAPÍTULO 2– THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH E A PRODUÇÃO NEOMARAJOARA.....	85
2.1 – Theodoro Braga: construindo uma brasilidade.....	87
2.2 – Maria Hirsch: a redescoberta de uma artista.....	100
2.3 – Theodoro Braga e Maria Hirsch: A Campanha Neomarajoara.....	109
 <i>PARTE III – RECEPÇÃO</i>	
CAPÍTULO 3 – “ALÉM DA ILHA”: A IDENTIFICAÇÃO DO ESTILO NEOMARAJOARA.....	115
3.1 – Na teia da arte: artistas neomarajoaras.....	117
3.2 – “Além da ilha”: a identificação do estilo neomarajoara.....	125
3.3 – Neomarajoara: legendas correlatas.....	133
3.3.1 – Neomarajoara como possibilidade nas artes gráficas.....	136
3.3.2 – Arquitetura no estilo neomarajoara.....	141
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	177
 ANEXO – Cronologia de Theodoro José da Silva Braga.....	189





INTRODUÇÃO





INTRODUÇÃO

A antiga civilização que ocupou a atual Ilha do Marajó, no Pará, entre aproximadamente 400 a.C e 1350 d.C, despertou grande interesse nos meios intelectuais e artísticos brasileiros desde o século XIX, mas, com especial destaque, nas décadas de 1920 e 1930. Segundo a pesquisadora Denise Pahl Schann, foi ao final do século XIX que cientistas realizaram as primeiras pesquisas arqueológicas na Ilha de Marajó, na intenção de recolherem resquícios que provassem a existência de uma antiga civilização tecnologicamente avançada na região amazônica (SCHAAN, 2006, p.20).

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 (SCHAAN, 2006, p.20).

Os resultados das pesquisas arqueológicas foram amplamente divulgados na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, despertando o interesse de intelectuais e artistas nacionais e internacionais, que buscavam referências para embasar seus debates e projetos para a criação de uma identidade nacional e a constituição de uma “arte genuinamente brasileira”.

A necessidade de 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. A possibilidade de utilização dos resquícios indígenas entendidos como fonte autóctone para a criação da arte brasileira animou vários pesquisadores e artistas, dentre eles Theodoro Braga e Maria Hirsch, artistas extremamente importantes na consolidação do estilo neomarajoara.

A atuação do Casal Braga é aqui 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.

A escolha do título, “Theodoro Braga e Maria Hirsch: Relações Artísticas, Pessoais e Políticas na Campanha Neomarajoara no Brasil”, parte justamente ente para o entendimento da trajetória do Casal Braga como articuladores na disseminação de um estilo que se fez presente



em vários setores, como no campo, gráfico, arquitetônico, assim como no campo da arte decorativa.

Lucia Lippi Oliveira alega que o impacto da I Guerra Mundial incidiu em vários países, pois se passou a ter uma visão de uma Europa decadente, e uma visão de futuro voltado para a América. Segundo a mesma autora, fez necessário, naquele momento, “*repensar o Brasil marcado pelo atraso econômico, pelo clima e pela raça*”, fatores que eram vistos como negativos em função do pensamento alinhado a uma concepção europeia de cultura. Oliveira declara que foi preciso, então, “*inventar a autenticidade – buscar as raízes nacionais em um passado histórico ou imemorial*”, reavaliando os papéis dos mitos. Para ela, “*o mito da pureza cultural se acoplava ao espírito do povo*”, e o popular passava “*a ser o locus da autenticidade*” (OLIVEIRA, 1997, p. 189).

O próprio Casal Braga pode ser enquadrado 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*” (OLIVEIRA, 1997, p. 187).

Para o melhor desenvolvimento desta dissertação, a documentação analisada versou em duas frentes, no arquivo pessoal de Theodoro Braga presente no Arquivo Público do Estado de São Paulo – APESP. Trata-se de uma documentação produzida e/ou acumulada por Braga entre as décadas de 1900 e 1950, período estudado nesta dissertação. Este fundo documental é constituído por 80 caixas e 01 pasta, nas quais se encontram documentos quase inéditos para a pesquisa acadêmica. O arquivo pessoal de Maria Hirsch, que está em Serra Negra, sob os cuidados de Guida Gerosa, a qual recebeu a documentação em herança, também foi analisado.¹ Da mesma forma, o grande acervo artístico de Nestor Prestes Beyrodt², foi utilizado no desenvolvimento dessa pesquisa, já que a próxima relação do casal Braga com sua família permitiu a salvaguarda de telas e objetos bastante significativos.

¹ Guida Gerosa, artista plástica residente na cidade de Serra Negra. A relação da família Gerosa com a Família Braga começou quando ambos moravam no Centro da Cidade de São Paulo. A amizade se transformou em auxílio na produção artística de Theodoro Braga, que produziu a tela Fascinação de Iara, tendo como modelo a mãe de Guida Gerosa. Com o falecimento de Theodoro Braga, Maria Hirsch foi muito auxiliada pela família Gerosa, que comprou muitas obras de Theodoro Braga, muitas das quais ainda se encontram no acervo da família.

² Nestor Prestes Beyrodt, advogado residente na cidade de São Paulo. A relação de sua família com o casal Braga se estreitou quando Theodoro Braga passou a dar aulas de pintura para a tia-avó de Beyrodt. Após o falecimento de Theodoro Braga a família passou a contribuir com a própria assistência de Maria Hirsch, por meio da aquisição de obras de artes produzidas pelo casal.

É importante mencionar que tal documentação de Theodoro Braga foi anteriormente analisada por mim no desenvolvimento de minha Iniciação Científica, que tinha por título: “*Investigação sobre a constituição de uma ‘Cultura Marajoara’ nas Artes Visuais e na Arquitetura por meio do arquivo de Theodoro Braga*”, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, e posteriormente foi utilizada nas pesquisas em torno de minha monografia, que tinha por título, “*Além da Ilha: Theodoro Braga e a Cultura Marajoara nas Artes Visuais e na Arquitetura*”, defendida em 2014.

A escolha por se trabalhar o tema da nacionalização da arte com o neomarajoara por meio da trajetória não somente de Theodoro Braga, mas também da de Maria Hirsch, parte do ponto de vista da pesquisadora Sabina Loriga, a qual alega que a análise de uma trajetória pode revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais e na maneira pela qual os indivíduos conseguem moldar e modificar as relações de poder, tendo em vista a própria multiplicidade, incoerência e conflitos de um indivíduo (LORIGA, 1998, p.249).

Por meio da trajetória do casal Braga é possível tentar interpretar, conforme afirma Giovanni Levi, as suas “*redes de relações e obrigações externas na qual ele[s] se insere[m]*”, pois para este autor, o trabalho biográfico deve ter clara “*a relação entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade, ou, ainda, entre racionalidade absoluta e racionalidade limitada*”. Ou seja, é “*entender os sujeitos históricos em sociedade*”, tendo em vista que essa sociedade nunca é estável (LEVI, 2006, p. 179).

Pierre Bourdieu, por sua vez, alega que para compreender uma realidade social é preciso reconstituir o seu contexto. É necessário entender a relação entre o sujeito e os elementos que agem sobre ele, ou seja, o uso da biografia não deve ser entendido como “*um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção*”, pois é exatamente por meio da construção do contexto que se pode entender os possíveis deslocamentos do sujeito em vários campos sociais, os quais são, frequentemente, mutáveis (BOURDIEU, 2006, p.185).

A utilização da imprensa seriada para a compreensão e identificação dos elementos neomarajoaras também se revelaram imprescindíveis. Para tanto, foram analisadas diversas revistas. A revista *Ilustração Brasileira*³, foi uma revista de variedades ilustradas, criada no Rio de Janeiro por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva e Antônio Azeredo e publicada pela *Sociedade Anônima O Malho*. Esta coleção é constituída por três períodos de circulação – o

³ A *Ilustração Brasileira* foi uma revista de variedades ilustradas. Como dito anteriormente, criada no Rio de Janeiro por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva e Antônio Azeredo, foi publicada pela Sociedade Anônima O Malho, com direção a cargo da família Souza e Silva desde sua criação até 1939.



primeiro de 1909 a 1915, o segundo de 1920 a 1930 e, o último, a partir de 1935 a 1944. Para esta dissertação compulsamos todos os exemplares publicados deste periódico.

A revista *Acropole: arquitetura, urbanismo, decoração*⁴, especializada em arquitetura, publicada em São Paulo também foi selecionada para o desenvolvimento desta investigação, especificamente em seu primeiro período de publicação entre 1938 e 1952. A revista Acrópole embora já tenha sido estudada por Maria Lucia Bressan Pinheiro, permitiu verificar a compilação de exemplares de arquitetura construídos seguindo os ornamentos marajoaras na cidade de São Paulo. Segundo Maria Lucia Bressan Pinheiro o que prova a relevância desta revista é justamente sua longevidade, o que permite verificar as tendências arquitetônicas em São Paulo.

A revista *A Casa: revista de engenharia, arquitetura e arte decorativa*⁵, publicada no Rio de Janeiro entre 1923 e 1952, também será utilizada nessa dissertação, já que se caracteriza por suas publicações específicas sobre engenharia e arquitetura. Da mesma forma, a revista *Vida Doméstica: A revista do lar e da mulher*⁶, publicada no Rio de Janeiro entre 1920 e 1950, também foi utilizada, pois se trata de uma revista criada para o público feminino das famílias da elite carioca, mas também amplamente consumido pelos setores médios, o que ampliou as possibilidades de investigação.

O jornal *Correio Paulistano*,⁷ também foi utilizado nessa dissertação. Considerado o primeiro jornal diário em São Paulo, tendo sido publicado entre 1854 e 1963, destaca-se para além de seu longo período de existência. É necessário lembrar o seu papel inovador tanto no âmbito tecnológico de publicação, quanto pelo papel político exercido em São Paulo, aspectos que podem contribuir na investigação não somente da trajetória do casal Braga, mas sobretudo acerca do projeto e do debate de nacionalização da arte.

Na tentativa de uma melhor compreensão e organização do tema estudado, esta dissertação foi construída em três capítulos. O debate proposto no primeiro capítulo, intitulado: *Encontro Neomarajoara: Nacionalismo da arte brasileira?* busca entender exatamente o que foi classificado como Cultura Marajoara, e como ela foi ressignificada e utilizada como

⁴ A revista Acrópole foi criada em 1938 por Roberto Corrêa de Brito, contando com o auxílio dos arquitetos Eduardo Kneese de Mello, Henrique Mindlin e Alfredo Ernesto Becker. Sua história editorial pode ser dividida em dois períodos.

⁵ A revista *A Casa: revista de engenharia, arquitetura e arte decorativa* foi uma publicação mensal do Rio de Janeiro, entre 1923 e 1952, sendo propriedade da empresa Segadas e Cordeiro, Ltda, constituída por M. Segadas Vianna e por J. Cordeiro de Azeredo, que era também seu diretor, até 1931, quando a revista passa a pertencer à junta comercial M.L. Jordão & CIA.

⁶ A revista *Vida Doméstica: A revista do lar e da mulher* foi criada pelo jornalista Jesus Gonçalves Fidalgo e publicada no Rio de Janeiro, entre 1920 e 1950.

⁷ O *Correio Paulistano* foi fundado em São Paulo pelo proprietário da Tipografia Imparcial, o tipógrafo Joaquim Roberto de Azevedo Marques, em junho de 1854, neste período destaca-se como redator Pedro Taques de Almeida Alvim. A princípio *Correio Paulistano* desenvolveu-se como um jornal liberal, porém posteriormente vinculou-se ao Partido Conservador. Logo após a criação do Partido Republicano Paulista, tornou-se o seu órgão oficial. <http://www.ieb.usp.br/guia-ieb/detalhe/105>.



parâmetro para a formação de uma arte nacional ao longo da primeira metade do século XX. O capítulo 2, batizado de *Theodoro Braga e Maria Hirsch e a Produção Neomarajoara*, tem por foco o entendimento do Casal Braga como divulgadores da Campanha Neomarajoara na formação de uma arte brasileira.

Já o terceiro capítulo, que recebeu o título de “*Além da Ilha*”: *A Identificação do estilo neomarajoara*, busca entender de forma prática os exemplares com o estilo neomarajoara, seus produtores e seus lugares de construção.





PARTE I- ENCONTRO





CAPÍTULO I – NEOMARAJOARA: NACIONALIZAÇÃO DA ARTE BRASILEIRA?

1.1 – CULTURA MARAJOARA. ENTRE O ENCONTRO E A INVENÇÃO

A segunda metade do século XIX, no Brasil, é marcada pelo crescimento dos estudos arqueológicos, bem como pelo florescimento de diversas teses relacionadas a esta disciplina, resultando em várias transformações culturais e científicas embasadas pelo que era considerado como um novo modo de ler o passado. O período é marcado pelas primeiras grandes expedições científicas à floresta Amazônica, realizadas tanto por pesquisadores nacionais, quanto por estrangeiros, os quais, em grande maioria, eram adeptos das teorias evolucionistas e difusionistas, levando-os a buscar, ali, indícios que comprovassem e enquadrassem o país num processo de evolução humana.⁸

Da mesma forma, essas expedições serviam para o próprio reconhecimento e ocupação do território amazônico que era ainda, em grande medida, desconhecido, tendo em vista que as fronteiras no Brasil ainda não estavam totalmente consolidadas. Dessas expedições oitocentistas resultaram as notícias sobre a existência de antigos cemitérios indígenas na Ilha de Marajó,⁹ no estado do Pará, os quais foram rapidamente considerados resquícios de uma antiga civilização tecnologicamente avançada na Região Amazônica.

⁸ O evolucionismo se desenvolveu tendo como base as ideias de 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 (UNESP), a maioria dos evolucionistas tinha 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, já estavam subordinados a um parâmetro europeu de desenvolvimento. Já o difusionismo arqueológico 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 (FACCIO, 2009, p. 233).

⁹ 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 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.



Figura 1. Mapa político do Brasil. Destaque da localização da Ilha de Marajó. IBGE 2018. Disponível em: ftp://geoftp.ibge.gov.br/cartas_e_mapas/mapas_do_brasil/politico/brasil_politico5000k_2004.pdf.

Os artefatos cerâmicos encontrados na Ilha de Marajó por meio dessas primeiras escavações arqueológicas foram classificados como pertencentes à *Tradição da Cultura Marajoara*. De acordo com a pesquisadora Denise Pahl Schaan, da Universidade Federal do Pará, o termo “Cultura Marajoara” foi criado naquela época para caracterizar um conjunto de traços culturais considerados “avançados” em relação a outras sociedades indígenas amazônicas conhecidas até aquele momento (SCHAAN, 2006, p.20). 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 (SCHAAN, 2006, p.20).



É importante ressaltar que o primeiro cientista a escrever sobre a existência desses cemitérios 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),¹⁰ que a Cultura Marajoara passou a ser mais investigada e divulgada, tendo em vista que este naturalista foi um grande estimulador de visitas científicas à região de Marajó, seja de pesquisadores estrangeiros ou nacionais.

Entre 1871 e 1873, Ferreira Penna organizou a sua própria expedição com o objetivo de encontrar novos sítios para pesquisas arqueológicas e para coletar cerâmicas que pudessem integrar o acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, do qual seria seu primeiro diretor em 1871. A partir dessas expedições, Ferreira Penna encontrou dois sítios aptos à pesquisa científica, *Cajueiros* e *Santa Isabel*, sobre os quais escreveu dois artigos “*Apontamentos sobre o cerâmios do Pará*”, de 1877, e “*Índios de Marajó*”, de 1885, ambos publicados no periódico científico *Archivos do Museu Nacional*.

Além dos sítios encontrados por Von Martius e Ferreira Penna, vários sítios arqueológicos passaram a fazer parte das pesquisas científicas, dentre eles o *Pacoval do Arari*. De acordo com Schaan, a fama de este sítio ser rico em quantidade de artefatos cerâmicos, despertou o interesse de cientistas estrangeiros, que passaram a organizar expedições para o estudo local e para a coleta de amostras arqueológicas para as instituições a que eram vinculados (SCHAAN, 2009, p.62).

Entretanto, o estudo de maior impacto internacional foi o do geólogo, naturalista e professor na Universidade Cornell, o canadense Charles Frederick Hartt (1840-1878). O pesquisador Marcus Vinícius de Freitas, em biografia sobre Hartt publicada em 2002, alega que as suas duas primeiras viagens ao Brasil, em 1865 e, posteriormente, em 1867, foram consagradas ao estudo da geografia e da geologia, porém as duas viagens da *Expedição Morgan*,¹¹ em 1870 e 1871, lideradas e organizadas pelo próprio Hartt em parceria com a Universidade Cornell, na qual exercia o cargo de professor de geologia, tinham por objetivo,

¹⁰ Domingos Soares Ferreira Penna foi um naturalista nascido em 1818 e falecido em 1888. Ao longo de sua vida, se destacou atuando no serviço público em várias regiões do Brasil, como em sua terra natal, Mariana, em Minas Gerais e em Ouro Preto, no mesmo estado, onde fundou, em 1950, o jornal republicano “O Apostolo”. Mudou-se em 1853 para o Rio de Janeiro e posteriormente, em 1858, para o Pará, com o objetivo de trabalhar como Secretário do Governo do Tenente Coronel Manuel de Frias Vasconcelos, permanecendo no cargo por sete anos. Após esse período ocupou os cargos de bibliotecário, professor de geografia no Liceu Paraense e na Escola Normal. Foi um dos fundadores da Sociedade Filomática em 1866, criada com o objetivo de ser um centro de pesquisa na área das ciências da natureza, a qual se tornou, em 1871, o Museu Paraense de História Natural e Etnografia, mais tarde nomeado de Museu Paraense Emílio Goeldi. Ali atuou como bibliotecário até 1871, quando se tornou diretor. Publicou, ainda, *A ilha de Marajó*, em 1876, *Apontamentos sobre os cerâmios do Pará*, de 1877 e *Índios de Marajó*, de 1885.

¹¹ A Expedição Morgan realizada em 1870 e 1871 sob o comando de Charles Frederick Hartt contou com a doação financeira do Coronel Edwin B. Morgan, o qual teve seu nome atrelado as pesquisas científicas em forma de agradecimento por seu gesto.

além de investigações geográficas e geológicas, também o estudo e a ampliação dos seus conhecimentos sobre as culturas indígenas, como declarou o próprio naturalista:

Meus estudos na expedição não se confinaram somente ao trabalho geológico e físico-geográfico. Todo tempo extra era dedicado à pesquisa etnológica; tendo a sorte de contar com guias inteligentes, fui capaz de progredir rapidamente na língua Tupi, e comecei a coletar materiais para ilustrar uma gramática, um dicionário e uma crestomatia (FREITAS, 2002, p. 162).

Isto reafirmou a importância do Brasil nos estudos de diversos naturalistas, que buscavam compreender um território vasto, tomado como uma fronteira civilizacional ainda pouco explorada e guardada por um Império nas Américas.

Devemos mostrar que na perspectiva da jovem Universidade Cornell, estar vinculada a expedições internacionais significava credibilidade em sua produção científica, fato que a colocaria, bem como à sua comunidade científica em um novo patamar, inserindo-a no “grupo das universidades que trabalhavam na fronteira do conhecimento” (FREITAS, 2002, p. 158). Da mesma forma, a frequente publicação dos resultados da *Expedição Morgan* em periódicos científicos especializados permitia, ao mesmo tempo, o próprio conhecimento da pesquisa desenvolvida e a divulgação do nome da instituição, um modo bastante eficiente para conseguir fundos para as futuras pesquisas.

Ao fim da primeira expedição, em dezembro de 1870, Hartt reuniu grande quantidade de material etnográfico, o que resultou em uma grande coleção na Universidade Cornell e, conseqüentemente, a garantia de organizar a segunda viagem da *Expedição Morgan* em 1871, desta vez, com ampla contribuição financeira tanto do Coronel Morgan, quanto do Museu de Etnologia de Cambridge e da Editora Osgood & Company, a qual esperava ter os resultados da expedição publicados em seu periódico *Every Saturday*.¹²

A segunda viagem da *Expedição Morgan, realizada em 1871*, foi bastante significativa, pois foi por meio desta que Hartt introduziu no debate sobre a cerâmica de Marajó o então estudante – mais tarde geólogo – Orville Derby,¹³ que contribuiu com Hartt na coleta e

¹² *Every Saturday* foi uma revista semanal de variedade ilustrada, publicada entre 1866 e 1874 em Boston, Massachusetts. Periódico pertencente à editora Osgood & Company, era editado pelo escritor e dramaturgo estadunidense Thomas Bailey Aldrich (1836-1907).

¹³ Orville Adalbert Derby (1851-1915) foi um geólogo e geógrafo estadunidense, naturalizado brasileiro, formado pela Universidade Cornell. Participou das Expedições Morgan em 1870 e 1871, na Amazônia, período em que teve acesso às cerâmicas Marajoaras. Em 1875 passou a integrar, juntamente com o Charles Frederick Hartt, a Comissão Geológica do Império (1875-1877), criada pelo Imperador D. Pedro II, para a formulação de mapas geológicos das regiões do Brasil. Derby foi o responsável pela organização do acervo de mineralogia e paleontologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro e entre 1886 e 1904 foi um dos organizadores da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo. Estima-se que com o recente incêndio da Instituição grande parte deste acervo tenha sido perdido integralmente.

na formação de uma extensa e valiosa coleção, na qual se encontram, dentre vários artefatos arqueológicos, grande quantidade de ferramentas, vasos e urnas funerárias, além de inúmeras e amplas anotações sobre inscrições, cemitérios e técnicas manufactureiras, as quais foram utilizadas, posteriormente, como fontes para as suas publicações (FREITAS, 2002, p. 163).

Os resultados das pesquisas empreendidas em toda Expedição Morgan foram divulgados entre 1871 e 1875 tanto em conferências, quanto em publicações científicas. Como exemplo, podemos citar o primeiro artigo de Hartt, “*The Ancient Indian Pottery of Marajó*”¹⁴ publicada no periódico *The American Naturalist*,¹⁵ no qual constam desenhos de algumas cerâmicas encontradas em sua viagem, por meio das quais o autor faz a descrição da própria ornamentação Marajoara, como pode ser visto na figura 2 abaixo.



Figura 2. Imagem do artigo publicado por Charles Hartt em 1871, no periódico *The American Naturalist*. Detalhes da ornamentação de uma estatueta da Cultura Marajoara. Disponível em: <http://neomarajoara.blogspot.com>.

¹⁴ HARTT, Charles Frederick. The Ancient Indian Pottery of Marajo, Brazil. *The American Naturalist*, v. 5, n. 5, p. 259-271, 1871.

¹⁵ *The American Naturalist* é uma conceituada revista científica organizada pela *American Society of Naturalists*, que teve seu primeiro número publicado em 1867 no Instituto Essex, em Massachusetts onde permaneceu até 1878. Após esse ano, o periódico passou por diversas instituições estadunidenses, como Harvard, Tufts e M.I.T., sempre sob a organização da *American Society of Naturalists*. Em 1939, os direitos autorais do periódico foram adquiridos por J. McKeen Cattell, direitos usufruídos até 1968, quando o periódico passou a pertencer à Universidade de Chicago, onde permanece até o momento. Nesses mais de 150 anos de atividade, a revista ainda se destaca por suas publicações com temas relacionados à biologia evolutiva, ecologia, etnologia, dentre outras áreas.

Outro artigo de grande importância publicado por Hartt foi o *Evolution in Ornament*,¹⁶ em 1875, no periódico *Popular Science Monthly*. Lista-se, ainda, a conferência de 1875, intitulada “*Origem da arte e a evolução do ornamento*”, realizada na Escola da Glória,¹⁷ no Rio de Janeiro (KERN, 2010, p. 121).

Os estudos de Hartt foram durante muito tempo considerados os mais relevantes por unirem a questão da evolução humana ao próprio desenvolvimento da ornamentação. Soma-se a isto, o fato de Hartt ter realizado uma análise da ornamentação na vida das mulheres dos grupos indígenas, as quais eram as responsáveis pela fabricação e ornamentação da cerâmica, em especial da cerâmica de Marajó.

Hartt identifica que os padrões ornamentais da cerâmica Marajoara muito se assemelham aos da cerâmica grega, pois como mencionado anteriormente, seus estudos foram feitos de maneira a visualizar os vários graus de uma suposta “evolução humana” de acordo com a análise de sua própria ornamentação, como pode ser visto na figura 3, na qual o pesquisador busca identificar o padrão gráfico de ocorrência na cerâmica Marajoara. Essa abordagem permitiu que o naturalista aplicasse a teoria da evolução ao processo de desenvolvimento dos ornamentos, enfatizando que 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.

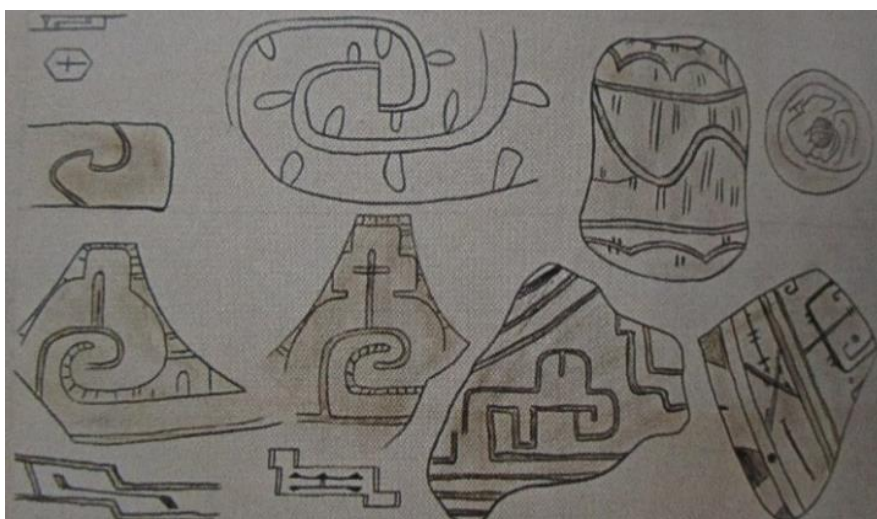


Figura 3. Desenhos de Charles F. Hartt. Cerâmica Marajoara, 246 x 244 cm. Disponível em Freitas, Marcus Vinicius. Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Pedro II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 153.

¹⁶ HARTT, Charles Frederick. *Evolution in ornament. The Popular Science Monthly*, v. VI, p. 266-275, jan. 1875.

¹⁷ Escola da Glória é o antigo nome do atual Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, no Rio de Janeiro, construído entre 1871 e 1875, no antigo largo de Nossa Senhora da Glória, hoje denominado de Largo do Machado. A Escola da Glória ficou conhecida por ser uma das “escolas do imperador”, construídas por ordem de D. Pedro II para a educação pública. Destacou-se, também, por ser uma das primeiras escolas a admitir tanto homens quanto mulheres. Já entre 1873 e 1888 a Escola da Glória foi sede de diversos encontros científicos, os quais foram intitulados de “*Conferências populares da Glória*” e tinham por objetivo tornar acessível à população do Rio de Janeiro as descobertas e os avanços científicos nacionais e internacionais de diversas áreas e assuntos, passando por temas relacionados à educação, saúde pública, literatura, geologia, arqueologia, dentre outros.



Segundo Hartt, de modo geral, os ornamentos foram criados de acordo com a estrutura física do olho a partir do modo de ver os objetos. Ou seja, por meio desses estudos Hartt concluiu que “*a evolução da arte decorativa é o resultado, em primeiro lugar, da tentativa de dar prazer à vista e, em segundo lugar, da sobrevivência do mais belo, ou melhor, do mais apropriado*” e mais agradável ao olhar (VASCONCELLOS, 1885, p.101).

Como mencionado anteriormente, os estudos de Hartt foram considerados essenciais para o entendimento e para a divulgação da cerâmica de Marajó, porém, já a partir de 1884 sua teoria começou a ser bastante questionada,¹⁸ principalmente nos Estados Unidos, passando a ser considerada antiquada já a partir da década de 1890. No Brasil, entretanto, a sua utilização se deu até a década de 1950.

Os estudos do diretor do Museu Nacional no Rio de Janeiro, Ladislau Netto (1828-1894), são de extrema importância para o conhecimento da cultura Marajoara. Ladislau Netto interessou-se pela região depois de conhecer os estudos dos pesquisadores que exploraram Marajó, incluindo o próprio Charles Hartt. Dentre os vários objetivos da pesquisa desenvolvida por Ladislau Netto, estava o desejo de ampliar o acervo do Museu Nacional com aquilo que ele denominava de “riquezas”, e que estavam sendo coletadas e levadas para instituições estrangeiras. Desta forma, o diretor conseguiu amearhar cerca de 580 peças em suas escavações, que se tornaram, além de acervo museológico, fontes recorrentes dos estudos científicos, publicadas, posteriormente, no periódico *Archivos do Museu Nacional* com o título de *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*.

Para além de suas funções e influências no Museu Nacional, o estudo desenvolvido por Ladislau Netto foi considerado relevante por ter sido o primeiro a identificar os grafismos da cerâmica da cultura Marajoara como uma possível forma de escrita. A hipótese de Ladislau Netto tinha por base a comparação entre a cerâmica de Marajó e as antigas escritas pictográficas, levando-o à hipótese de que a vinda de “fenícios” à região era uma explicação para os padrões geométricos da cerâmica. Contudo, o pesquisador também apontava para a ideia de que a cerâmica Marajoara poderia ter sido fruto da própria Região Amazônica, de maneira autóctone.

¹⁸ A teoria de Charles Frederick Hartt foi bastante discutida e questionada a partir de 1884, a princípio, no 87º Encontro da *Anthropological Society of Washington*, evento que reuniu grandes nomes da antropologia e da arqueologia de então. Um dos críticos da teoria de Hartt foi o antropólogo e professor de anatomia Frank Baker (1841-1918), que segundo a pesquisadora Daniela Kern, alegou que Hartt não conhecia suficientemente as leis fisiológicas de movimentação do olho para ter uma teoria amparada por ela. Da mesma forma, o antropólogo Frank Hamilton Cushing (1857-1900) declarou que a origem da ornamentação na cerâmica não está no processo de adaptar as formas gráficas ao olho, porém, se tratava de uma derivação dos padrões desenvolvidos anteriormente na arte da cestaria. Essas discussões sobre as pesquisas de Hartt causaram repercussão, e já em 1890 o antropólogo W. H. Holmes (1846 – 1933) publicou o artigo *On the Evolution of Ornament – An American Lesson*, artigo que passou a ser considerado como um ponto de superação da teoria de Hartt, já que neste artigo, o nome de Hartt sequer é citado, fato que passa a se repetir nas posteriores publicações dos pesquisadores.



Denise Pahl Schaan (2009) 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 locais. Faz-se importante mencionar o fácil acesso que os arqueólogos profissionais e também 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. Dentre as instituições internacionais se destacam o *Museu da Universidade da Pensilvania*, na Filadélfia, no qual constam as peças coletas pelo naturalista estadunidense Joseph B. Steere (1842-1940) em suas escavações realizadas em 1871, com o incentivo do então diretor do Museu Paraense, Ferreira Penna. O Museu Americano de História Natural, em Nova York, também recebeu aproximadamente cinco mil peças da Ilha de Marajó, que foram retiradas pelo jornalista Algot Lange (1850-1930) em sua expedição realizada em 1913, a qual rendeu-lhe, também, a publicação em 1914 do livro *The Lower Amazon*, em que narra a sua viagem pela Ilha de Marajó.

O Museu de Gotenborg, na Suécia, também conta em seu acervo com as cerâmicas marajoaras coletadas pelo etnólogo alemão Curt Unkel Nimendaju (1883-1945), o qual fora contratado pelo próprio museu entre 1921 e 1927 para a realização de pesquisas no Baixo Amazonas. A pesquisa realizada pelo antropólogo italiano Antônio Mordini entre 1925 e 1928, em diversos sítios da Ilha de Marajó, rendeu-lhe um enorme acervo de artefatos cerâmicos da Cultura Marajoara, os quais foram espalhados por diversas instituições, como o Museu Völkerkunde, em Berlim, que recebeu cinco grandes vasos e o Museu Nacional de Antropologia e Etnologia de Florença, com 29 peças cerâmicas. Fragmentos de cerâmica da pesquisa de Antônio Mordini também foram enviados ao Museu Britânico, em Londres, e ao Museu de Etnografia, em Estocolmo (SCHAAN, 2009, p. 92).

Dentre as instituições brasileiras com acervo marajoara, destacam-se o próprio Museu Paraense Emílio Goeldi, o qual contou com a ajuda de pesquisadores nacionais e estrangeiros, como o próprio Ferreira Penna, que incentivou as escavações na Ilha de Marajó, de Charles Hartt e de Orville Derby. A partir desses primeiros achados o então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Ladislau de Souza Mello Netto organizou, em 1882, uma expedição à Ilha, na intenção de ampliar o acervo da instituição. Em sua viagem, Ladislau Netto conseguiu coletar cerca de 580 peças cerâmicas. O resultado de sua pesquisa foi publicado no mesmo ano no periódico *Archivos do Museu Nacional*, sob o título “Investigações sobre a Arqueologia Brasileira”, como vimos. Posteriormente, pelo mesmo Museu Nacional, em 1930, a antropóloga



e também vice-diretora da instituição, Heloisa Alberto Torres (1895-1977) fez escavações na Ilha de Marajó e as peças coletadas para o Museu Nacional foram descritas em dois artigos, “Cerâmica de Marajó” e “A Arte indígena da Amazônia”.

O Museu particular do arquiteto suíço Tom Wildi (1897-1984), construído em sua residência em Florianópolis, na década de 1950, conta com vasto acervo coletado na Ilha de Marajó, onde estão grandes urnas funerárias. Conforme apontado pela pesquisadora Anna Maria Alves Linhares, da Universidade Federal do Pará, o acervo de Tom Wildi foi coletado durante décadas e consta com artefatos de diversos lugares, dentre eles material etnográfico de grupos tupi-guarani de Santa Catarina, além de objetos arqueológicos de culturas pré-hispânicas da região andina e peças da Grécia Clássica, construindo um acervo de aproximadamente 900 peças (LINHARES, 2015, p. 185).

A própria população da Ilha de Marajó procurava por objetos cerâmicos da Cultura Marajoara, porém com outros objetivos. De acordo com os próprios relatos de Algot Lange, no período de sua pesquisa na ilha, os habitantes da região não se preocupavam com o valor histórico ou estético das peças arqueológicas, mas se interessavam por sua utilidade prática e cotidiana, como as atribuídas às igaçabas encontradas, as quais passavam a ser utilizadas para guardar água, peixe seco ou farinha. Da mesma forma, as estatuetas encontradas pela população local, que eram ornamentadas com motivos zoomorfos ou antropomorfos, eram distribuídas como brinquedos para as crianças, sendo por elas quebradas ou perdidas.

Neste sentido, 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.

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*” (SCHAAN, 2009, p. 110). Entretanto, a antropóloga

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 (PINHEIRO, 2011).



Anna Maria Alves Linhares afirma que o valor atribuído aos 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 brasileira (LINHARES, 2012, p. 1).

Nas três primeiras décadas do século XX podemos apontar a concentração dos estudos arqueológicos mais intensos sobre a cultura Marajoara, tendo como principais fomentadores as próprias instituições de pesquisas brasileiras. Dentre as várias investigações desenvolvidas destaca-se a do então diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi, Carlos Estevão de Oliveira (1880-1946), que realizou escavações em 1925 tornando-se, então, referência das investigações futuras. Já em 1930, a antropóloga e também diretora do Museu Nacional no Rio de Janeiro, Heloísa Alberto Torres (1895-1977) fez escavações e encaminhou as cerâmicas encontradas para o museu ao qual pertencia, assim como havia feito o seu antigo diretor Ladislau Netto, colocando, dessa maneira, o Museu Nacional como um dos órgãos de pesquisa mais ativos e relevantes para o estudo das culturas indígenas em solo brasileiro naquele momento.

Ao longo do tempo, com as modificações teórico-metodológicas da arqueologia, os estudos da cultura Marajoara passaram por vários processos de análise, e mesmo com o crescimento das investigações desenvolvidas em território nacional, a presença de pesquisadores e instituições internacionais era ainda muito presente. As pesquisas de Betty Meggers (1921-2012) e Clifford Evans (1912–1985) da *Columbia University*, da cidade de Nova York, são considerados marcos nos estudos sobre a região do Marajó. Suas pesquisas começaram a ser realizadas na década de 1940 e se estenderam até 1960.

A metodologia de trabalho de Meggers e Evans tinha por base a teoria cultural-ecológica. Entende-se tal teoria como um “darwinismo ambiental”, dentro da qual se afirmava que o desenvolvimento cultural na Amazônia foi limitado por suas próprias condições ecológicas, que impediram o desenvolvimento mais denso e complexo de sociedades locais. De acordo com essa perspectiva, a própria “*pobreza de nutrientes*” no solo amazônico impossibilitou que as antigas comunidades indígenas desenvolvessem uma agricultura intensiva e, conseqüentemente, barrou a possibilidade de “*complexificação das relações sociais*” (SCHAAN, 2009).

As pesquisas de Meggers e Evans foram desenvolvidas tendo como fontes principais as cerâmicas policrômicas zoomorfas e antropomorfas do baixo Amazonas.²⁰ Tais estudos apontam para a hipótese de que os habitantes da Ilha de Marajó, teriam surgido a partir de outros

²⁰ A cerâmica zoomorfa é aquela que os arqueólogos consideraram como tendo formas ou semelhanças de animais. Já a cerâmica antropomorfa é considerada como tendo formas ou semelhanças de seres humanos.



grupos, como dos povos em torno do rio *Ucayali* e do rio *Napo*, que são antigos ocupantes dos vales formadores do alto Amazonas. De acordo com estes arqueólogos, o povo da cultura Marajoara não teria conseguido se adaptar e criar as condições necessárias de sobrevivência, sendo, então, cooptados por outros grupos, ou até mesmo dizimados (MARTIN, 2004, p. 75).

Entretanto, outras vertentes alegam que os canais de Casequiare e do Rio Branco seriam caminhos possíveis para a ocupação da Amazônia. Tais estudos declaram que essas populações teriam conseguido se adaptar muito bem ao ambiente e teriam sido capazes de criar processos originais de desenvolvimento local e de difusão da sua cultura. Ao mesmo tempo, apontam para o fato de que tais populações não teriam sido as únicas a habitarem a região, possibilitando mudanças culturais entre as diversas etnias amazônicas, fato que teria contribuído para a sua “*complexidade cultural e linguística*” (MARTIN, 2004, p. 75).

A tese de Meggers e Evans passou a ser fortemente criticada a partir da década de 1950, porém, ainda hoje, é tomada como de extrema importância para o entendimento da cultura Marajoara, pois até mesmo a identificação de seu período de existência foi desenvolvida por esses pesquisadores, que a propósito, fixaram-na entre 400 e 1350 d.C.²¹

Os resultados dos empreendimentos de Meggers e Evans tornaram possível a sistematização das várias culturas ceramistas da Amazônia. As cerâmicas por eles encontradas foram classificadas em *tradições*. Segundo o Igor Chmyz, a “tradição” define-se como,

qualquer complexo cerâmico relacionado no tempo e no espaço em um ou mais sítios arqueológicos e compostos por grupos de fases, as quais podem ser fixadas pelas diferenças plásticas e temporais, que representam períodos cronológicos ou culturais” (MARTIN, 2004, p. 81).

Ao contrário da tese de Meggers e Evans, Gabriela Martin alega que os grupos étnicos responsáveis pela criação da tradição policrômica - à qual pertence a Cultura Marajoara - eram cultivadores da floresta tropical e tinham uma organização social em regime de estratificação de tipo *cacicado*. Eduardo Góes Neves corrobora a tese de que os cacicados amazônicos se

²¹ As críticas em torno das pesquisas de Meggers e Evans tomam seu determinismo ecológico como ponto focal. A arqueóloga e professora de antropologia na Universidade de Illinois em Chicago, Anna Roosevelt ressaltou que novos estudos foram desenvolvidos, os quais permitiram o fornecimento de outras explicações sobre a origem e desaparecimento das ocupações na Amazônia indígena evidenciando “uma longa e substancial sequência de desenvolvimento indígena na área, muito mais complexa, e menos resultado de influências externas”, permitindo, assim, verificar que tais sociedades poderiam também ter influenciado outras regiões que foram consideradas mais relevantes. De acordo com a pesquisadora Vera Lúcia Calandrini Guapindaia, Roosevelt alegou, ainda, que a descrição do meio ambiente, elaborada por Meggers e Evans foi inapropriada, já que estes consideraram os solos amazônicos pobres de maneira muito generalizada e ignoraram as vastas áreas de biomas terrestres e fluviais, que seriam ricas em nutrientes. Ou seja, o solo não foi um elemento fundamental para o desaparecimento de povos habitantes da Região Amazônica, como os arqueólogos da *Columbia University* alegaram.

desenvolveram e torno de 300 e 1500 d.C., período correspondente a um desenvolvimento agrícola em vários outros cacicados na atual porção norte da América do Sul.

Os espaços utilizados por tais grupos foram identificados pelas construções de aterros artificiais, onde foram construídos os cemitérios e as aldeias, nos quais eram depositadas as tangas e as urnas funerárias decoradas. Com isso, pode-se circunscrever que

as cerâmicas policrômicas encontram-se em sítios arqueológicos do médio e do baixo Amazonas, desde o baixo Madeira e os rios Solimões e Negro na altura de Manaus, até a desembocadura da grande bacia amazônica. A ela pertence a fase Marajoara dos povos instalados na ilha de Marajó na área do lago Arari (MARTIN, 2004, p. 83).

Martin (2004, p. 81), em seu texto “*A cerâmica como invenção independente na América*” alega que a tradição policrômica é justamente a mais estudada devido à sua “riqueza decorativa” e pelas “complexas representações dos motivos” presentes nas estatuetas, nos vasos, nas tangas e nas figuras rituais, como podem ser vistas nas figuras 4 e 5. Nessas imagens, percebe-se a decoração em forma geométrica nas estatuetas rituais. De acordo com a mesma autora, as características da cerâmica desta tradição são, basicamente, as combinações de várias cores, predominando o vermelho, o branco e o preto, assim com os apliques e molduras em relevo, o traçado geométrizado e ainda a mistura entre aspectos humanos e animais.



Figura 4. Estudo de estatuetas rituais. Cultura Marajoara. Disponível em: Museu Paraense Emílio Goeldi.



Figura 5. Estatueta ritual. Cultura Marajoara, 400 a 1350 d.C., 13 cm. Disponível em: Museu Nacional.

Dentre os vários artefatos encontrados e divulgados destacam-se as peças mortuárias e as urnas funerárias, frequentemente decoradas com aspectos que misturam características humanas com os traços de animais, como coruja, cobra, escorpião, lagartos, urubus, dentre outros. Nas imagens abaixo, figuras 6 e 7, a decoração das urnas é composta propriamente pelos traços de uma coruja e de uma figura humana feminina, identificada pela representação do púbis em formato retangular ou oval sempre abaixo do útero, evocado pelo círculo vermelho.



Figura 6 e Figura 7. Urnas funerárias decoradas com apliques modelados e pintura vermelha e preta sobre engobo branco. Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém. Disponível em: SILVA, Emerson Nobre da. Uma análise transcultural da cerâmica Marajoara. Unicsul, 2010, p. 48.

A representação de órgãos sexuais, além de identificar a destinação das urnas para sepultamento de homens ou mulheres, dá a base para a hipótese de uma “supremacia feminina” na organização social do povo marajoara. De acordo com Roosevelt, a predominância das representações de mulheres na cerâmica Marajoara pode se relacionar com o tipo de organização sócio-política e demográfica dos próprios cacicados, de fato. Segundo a pesquisadora, o papel da mulher na arte da Amazônia pode ser resquício de uma mudança na “ideologia relativa às prerrogativas dos sexos”, pois segundo a autora, na fase Marajoara, foram encontrados indícios de mulheres em papéis xamanísticos ou de chefia (ROOSEVELT, 1987).

Para Schaan, as próprias tangas Marajoaras também corroboram essa ideia. Segundo a pesquisadora “as tangas são triângulos convexos de cerâmica que possuem perfurações nas extremidades, indicando seu uso como vestimenta”; tais objetos foram encontrados tanto dentro

das urnas funerárias, quanto em suas representações decorativas, externas, das personagens femininas, e, algumas vezes, também amarradas por fora dessas urnas (SCHAAN, 2007, p. 110).

As decorações das tangas de cerâmicas também se tornaram bastantes conhecidas na ornamentação Marajoara, sendo também adornadas com os motivos geométricos, com linhas em ziguezague, cruzes, pontilhados e espirais, como podem ser vistos nas figuras 8 e 9, abaixo. De acordo com os estudos sobre a quantidade de motivos decorativos existentes nas tangas, é possível colher indícios a respeito do grau de inclusão de grupos sociais e de uma hierarquia, já que as tangas mais decoradas foram encontradas na área em que os arqueólogos identificaram como espaço reservado para o que seria uma “elite” Marajoara.²²



Figura 8. Desenho de tangas de cerâmica Marajoara. Disponível em <http://www.viafanzine.jor.br/arqueologia4.html>



Figura 9. Imagem de tanga de cerâmica arqueológica Marajoara. Disponível em <http://www.amorc.org.br/destaques/destaque7>

²² Para Denise Schaan, a “elite” marajoara seria composta pelos dirigentes dessa sociedade, os quais teriam lugares diferenciados de convivência, como os maiores tesos, por exemplo, local onde foram encontrados o maior número de tangas decoradas.



Torna-se necessário enfatizar, aqui, que as caracterizações e classificações feitas por arqueólogos acerca da cerâmica Marajoara, nem sempre são suficientes ou capazes de transmitir o que, de fato, cada objeto representou para a sociedade que os criou, mesmo porque essas análises foram feitas tendo por base as próprias concepções ocidentais de arte, cultura e sociedade. Apenas posteriormente, com a etnologia e o perspectivismo ameríndio, a cultura indígena passou a receber uma análise que buscava entender a maneira pela qual os indivíduos veem os outros e a si mesmos. Devemos levar em conta, ainda, que até mesmo a concepção de *pessoa* nas sociedades indígenas pode ser distinta da nossa concepção sobre o termo na nossa sociedade, que se fundamenta nas relações entre indivíduo e sociedade e entre o público e o privado (GOMES, 2010, p. 216).

Assim, neste capítulo, a escolha por se trabalhar com as abordagens arqueológicas se deve principalmente ao fato de que foi justamente por meio dos resultados divulgados dessas pesquisas que a Cultura Marajoara passou a atrair, como mencionado anteriormente, a atenção dos pesquisadores e estudiosos do campo, passando primeiramente pelo próprio habitante paraense, e pouquíssimo tempo depois, espalhando-se por vários estados brasileiros, atingindo também os pesquisadores e as instituições internacionais.

1.2 – DO MARAJÓ AOS MUSEUS. RESSIGNIFICAÇÃO DA PRODUÇÃO MARAJOARA

A disseminação de uma cultura científica revelou as cerâmicas antigas como “patrimônio nacional valioso”, nos dizeres de Denise Pahl Schaan (2009, p.23). 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 índio como mito fundador da nação brasileira.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar, em consonância com a pesquisadora Anna Maria Alves Linhares (2015), 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” (LINHARES, 2015, p.7).

Para Anne Marie Thiesse (2001, p.9), processo de construção das nações começou pela determinação dos ancestrais que serão considerados seus fundadores. Para tanto, fez-se



necessária a própria investigação dos vestígios relacionados a tais ancestrais. Entretanto, de acordo com Thiesse,

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 (THIESSE, 2001, p. 17)

De acordo com a autora, a identidade nacional nasceu 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 esse saber coletivo (THIESSE, 1999, p. 18).

O processo de formação identitária consiste na determinação do patrimônio de cada nação e na própria difusão de seu culto (THIESSE, 1999, p. 12). 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. Nesse sentido, a difusão da Cultura Marajoara, caracterizada por sua origem autóctone, se desenvolveu com maior facilidade.

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 específica. Posteriormente, alega Lilia Schwarcz, com o estabelecimento do Segundo Reinado, D. Pedro II teve 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” (SCHWARCZ, 1993, p. 178).

Coube ao imperador o papel de “inventar” uma memória para a nação, a qual deveria, a partir de uma coerência, expressar um passado comum ao território do Brasil. Para tanto, uma das medidas estabelecidas foi a instauração de centros de pesquisa no país, possibilitando o aprofundamento no conhecimento e na criação de mitos e símbolos culturais. Ao imperador recaiu a tarefa de dar continuidade e incentivar a formação de instituições comprometidas com a formação de uma identidade para a nação brasileira.

Dentre as instituições significativas criadas nesse período, para corroborar no processo de criação de uma identidade nacional, em torno de um passado e de uma herança comum em 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 conformados sob o incentivo e a aprovação do Imperador D. Pedro II.

A criação do *Museu Real*, em 1818 a partir da chegada da Família Real ao Brasil, foi uma das medidas tomadas para o incentivo das pesquisas científicas. O museu teve como principal objetivo a propagação do estudo das ciências naturais do Brasil, ficando posteriormente a cargo do Ministério dos Negócios do Império, após a Declaração de Independência do Brasil, em 1822, momento em que passou a ser chamado de *Museu Imperial e Nacional*, já indicando as pesquisas com as quais estaria relacionado. Somente com a Proclamação da República, em 1889, a instituição passou a ser denominada apenas de *Museu Nacional*.

O papel do Museu Imperial e Nacional no desenvolvimento de pesquisas em torno da Cultura Marajoara, na década de 1870, foi extremamente importante no processo de formação de uma identidade nacional brasileira. O incentivo recebido pelo Império respaldou os resultados das pesquisas desenvolvidas na instituição, colocando-a num lugar de destaque, possibilitando-a criar e agenciar símbolos culturais, dentre os quais foi inserida a utilização de objetos da cultura material indígena (LINHARES, 2015).

A produção de imaginários, de mitos e de ideias sobre os índios relacionam-se com as pesquisas desenvolvidas pelo próprio *Museu Imperial e Nacional* e com as concepções culturais vigentes de quem os cria, tendo em vista também o lugar que lhe é atribuído e os objetivos de sua criação. Dessa forma, os mitos inventados a partir das pesquisas em torno dos vestígios da Cultura Marajoara passam a ter lugar privilegiado. Linhares (2015) alega que os objetos científicos salvaguardados pelas instituições de pesquisa do Império foram usados enquanto objeto representativo da identidade nacional brasileira e estiveram intimamente ligadas à forma com que os índios passaram a ser entendidos.

A criação desses mitos e imaginários eram incentivados pelo Império do Brasil, por meio do subsídios a pesquisas e expedições nacionais e internacionais, como as desenvolvidas pelo próprio Charles Hartt, nas Expedições Morgan, em 1870 e 1871, assim como a formação da *Comissão Geológica do Império*, realizada entre 1875 e 1877, sob ordem de D. Pedro II, na tentativa de conhecimento geográfico e geológico das regiões do Brasil.

Da mesma forma, o Segundo Reinado foi marcado pelo patrocínio de muitas pesquisas e expedições à Região Norte do Brasil, as quais sempre estiveram vinculadas aos Museus e aos Institutos Históricos e Geográficos, existentes até aquele momento, os quais também se destacam na formação da nação e de uma História nacional. Assim, a criação do mito indígena



como representante da identidade nacional se legitima primeiramente pelas mãos dos membros dos “Institutos” reconhecidos pelo próprio Império.

Dentre as instituições que contribuíram nas pesquisas em torno da Cultura Marajoara e da imagem do índio, destaca-se também o Museu Paraense de História Natural e Etnografia, mais tarde nomeado de Museu Paraense Emílio Goeldi. Desenvolvido aos moldes no Museu Nacional, a instituição destacou-se também por suas pesquisas e escavações de artefatos indígenas, especialmente da cerâmica Marajoara. O Museu Paraense formou um acervo que, na época, continha cerca de 1000 peças.

O desenvolvimento dos estudos arqueológicos e a recepção da Cultura Marajoara nas pesquisas científicas desenvolvidas nos museus e instituições brasileiras, relaciona-se justamente com a mudança na concepção da imagem do índio e de suas produções culturais, resgatadas no século XIX e início do século XX.

Nesse processo é preciso compreender que o novo olhar sobre o índio se faz a partir, das próprias concepções e do próprio 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 de um índio idealizado, romantizado e puro transforma-o 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 de um índio idealizado, de um índio civilizado, o qual seria agora capaz de criar ornamentações “complexas” para a suas cerâmicas.

O ideário romântico no Brasil conseguiu, por meio da literatura indianista e das artes plásticas, modificar a imagem criada do índio em muitos relatos de viajantes, caracterizada como feroz, exótica e selvagem, para uma imagem do “Bom Selvagem”, civilizado e símbolo da pureza nacional. Antonio Candido alegava que a função do índio romântico se tornou extremamente significativa, ao ponto de expandir seus parâmetros por outras áreas. O autor apontava que o fato de o índio não mais existir em muitas regiões já civilizadas, lhe rendeu uma imagem ideal, permitindo a *“identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de*

passado honroso”, que se atrelou à nação recém-nascida, reforçando, ao mesmo tempo, o sentimento de unidade nacional, já que estaria acima das particularidades regionais (CÂNDIDO, 2002, p. 89).

O próprio financiamento de publicações por parte de D. Pedro II indicava, para além dos parâmetros estéticos, a importância que o romantismo e a literatura indianista desempenharam no Império do Brasil, tornando a temática indianista oficial e com uma função política, a da afirmação da Independência do Brasil. De acordo com Antonio Cândido a valorização do índio pode ser entendida como a

expressão do desejo de afirmar a identidade do Brasil em relação ao colonizador, tanto no terreno político quanto literário, pois dela haviam participado intelectuais e poetas. As obras destes foram então editadas ou reeditadas, e sobre eles surgiram, a partir do decênio de 1840, romances, poemas, peças de teatro (CÂNDIDO, 2002, p. 36).

Nessa perspectiva, fica clara a análise de Anne Marie Thiesse, de que criação de identidades nacionais se firmam 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 índio como fundador da nação. As peças arqueológicas da Cultura Marajoara foram consideradas como originárias de um passado civilizado, e portanto, digno de figurar como representante de uma identidade que envolvia também a elite “nacional”. Os resquícios arqueológicos deveriam se distinguir dos grupos indígenas contemporâneos, para tanto 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 índios 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 contemporaneidade, como os Botocudos, eram considerados um entrave à civilização (LINHARES, 2015, p. 37).

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 imperial (LINHARES, 2015). Partindo dessa perspectiva, é importante mencionar que a figura do índio era positiva para a formação da nação brasileira, desde que esta permanecesse



sempre estilizada, romantizada, distante e restrita a um passado concretamente idealizado. Dessa forma, justifica-se também pela ciência a escolha do mito, do herói nacional ser um índio que não mais existe vivo no território da nação.

Ao longo do século XIX, e principalmente na passagem para o século XX, as teorias e modelos evolutivos, assim como o naturalismo e o darwinismo social tomaram espaço no cenário brasileiro. Lília Schwarcz afirmou que tais teorias se popularizaram como justificativas teóricas para a manutenção das práticas imperialistas de dominação (SCHWARCZ, 1993, p.30).

As teorias raciais que aqui se firmaram, colocaram as desigualdades entre os seres humanos num patamar científico, e o conceito de *raça* contribuiu principalmente para a separação das mesmas. Com relação aos índios/indígenas, as teorias raciais também respaldavam projetos excludentes, refletindo na política *indigenista*.

As discussões em torno da raça despertaram diversas teorias acerca do negro e dos índios, vistos como entraves para os ideais de progresso da nação. Conseguimos perceber que no período decorrente entre Segundo Reinado e o início do período republicano, existiu uma dupla concepção sobre o indígena: uma que identificava no *índio* um aspecto selvagem, o qual precisaria ser combatido e civilizado; e uma outra que atribuía ao *indígena* o papel do herói, *ethos* da pureza da nação brasileira, conforme apontado anteriormente. Tais concepções se pautam pelas próprias teorias deterministas e evolucionistas, tornando-as uns dos principais mecanismos da idealização e da construção da nação e de uma identidade nacional.

Sendo assim, várias pesquisas e teorias giraram em torno do índio e do seu papel na sociedade brasileira. Foi o próprio cientificismo do século XIX que se deteve na questão da própria humanidade ou animalidade do índio. Tal questão gerou uma divisão entre os cientistas que afirmavam a humanidade dos índios e os que afirmavam a sua animalidade, pelo menos no âmbito das discussões intelectuais, já que na prática essa discussão não se realizou de forma tão completa. Segundo Carneiro da Cunha,

até por uma questão de orgulho nacional, a humanidade dos índios era afirmada oficialmente, mas privadamente ou para uso interno no país, no entanto, a ideia da bestialidade, da fereza, em suma, da animalidade dos índios, era comumente expressa (CUNHA, 1992, p.34).

Observa-se que ao mesmo tempo em que o índio foi considerado “símbolo” da nação brasileira, a sua imagem secular, associada ao primitivo, à selvageria e à incivilidade, foi, apenas em partes, modificada, já que nem todos os índios foram considerados da mesma

maneira. Dessa forma é importante mencionar que duas imagens se consolidaram na representação indígena: a do Tupi e a do Tapuia, as quais foram capazes de produzir verdadeira dicotomia em relação ao tratamento aplicado a ambas.

A divisão entre Tupis e Tapuias foi regulamentada a partir do que na época eram considerados os dois principais troncos linguísticos indígenas: o Tupi e o Tapuia. Dentro do tronco Tupi se encontravam os índios Tupinambás, Tabajaras, Caetés e os Guaranis; já dentro do tronco Tapuia reuniam-se todos os indígenas que não eram falantes do Tupi, sobretudo os Botocudos. Esta era, de fato, uma classificação bastante abrangente e excludente, reflexo da dificuldade em entender a própria diversidade cultural indígena encontrada no Brasil.

De acordo com o historiador John Monteiro, essa dicotomia entre os índios Tupis e Tapuias foi criada por intelectuais e cientistas, vinculados principalmente ao Museu Nacional, que ao se apropriarem das teorias raciais, tentando encontrar elementos para a criação de um símbolo que representasse “a pureza” da nação brasileira, refletida no índio Tupi, acabaram por excluir todos os grupos indígenas do tronco Tapuia (MONTEIRO, 2001, p.172).

Dois fatos contribuíram para a escolha dos Tupis, como símbolo da nação. Em primeiro lugar, a maioria dos índios desse grupo já estavam mortos ou assimilados à cultura “civilizada”. Em segundo, a relação considerada colaborativa entre Tupis e jesuítas, quando do início da colonização portuguesa foi vista como indício de inteligência e civilidade. Criou-se, então, a imagem dos Tupis como um povo associativo, tolerante e católico por conversão, características extremamente valorizadas no período do Segundo Reinado e no Brasil Republicano.

Monteiro afirmou que, os Tupis foram relegados ao passado remoto das origens e a uma pureza de raça, e mesmo tendo praticamente desaparecido, contribuíram “para a gênese da nação, através da mestiçagem e da herança de sua língua” (MONTEIRO, 2001, p.172). Os povos Tupis e sua produção cultural passaram, então, a representar a matriz da nacionalidade brasileira, sendo respaldada pelos próprios mecanismos de coesão.

A antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (1998), professora da Universidade de Chicago, alega que foram justamente os índios Tupis que tiveram grande destaque no romantismo brasileiro, sendo frequentemente apresentados como os heróis da nação e o herói do passado e principalmente, o índio morto, aquele que não representaria mais um obstáculo para o “progresso” da nação.

Entretanto, os índios do segundo tronco linguístico, os Tapuias, ao contrário de grande parte dos Tupis, ainda se encontravam vivos e era com quem o Império e, posteriormente, a Primeira República, ainda guerreava pelo controle de territórios. Para estes índios foi relegada



uma imagem de selvagens e de “raça inferior”, projetando-os como a própria antítese da sociedade Tupi (LINHARES, 2015 p. 21).

O pesquisador Marcus Vinicius de Freitas, da Universidade Federal de Minas Gerais, alega que a imagem dos índios Tapuias, considerados os índios “reais”, e não os idealizados, os quais ainda se encontravam vivos no território nacional, fomentavam problematizações acerca da imagem da nação cordial, uma vez que a sua presença carregava consigo a imagem das culturas destruídas pela colonização, e trazia à lume outros *Brasis* que não se adequavam com perfeição ao modelo que as elites política e intelectual tentavam criar (FREITAS, 2002, p. 177).

Ou seja, a figura do índio era positiva para a formação da nação desde que esta permanecesse restrita a um passado idealizado e distante. Portanto, para que os antigos resquícios da Cultura Marajoara figurassem como símbolo da identidade nacional, foi extremamente necessário enobrecê-los. Para tanto, a memória do índio produtor da cerâmica Marajoara foi moldada pelos projetos políticos nacionais vigentes, limitando-lhes espaços e valores específicos na sociedade, já que se tratava da presença de apenas resquícios de sua existência.

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. A possibilidade de utilização cultural material dos antigos indígenas de Marajó na constituição de uma expressão artística “genuinamente nacional”, 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.

Tomada como uma fonte válida para a combinação entre modernização e nacionalismo, os grafismos Marajoaras foram adaptados das cerâmicas encontradas por arqueólogos e naturalistas nas composições gráficas da imprensa seriada, nos ornamentos domésticos, nos materiais didáticos, nas moedas e selos, na moda e na produção arquitetônica. Como pontuou o historiador da arte Arthur Valle, “tal precedente cultural autóctone logo se tornaria fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nativista entre os artistas e intelectuais” nacionais (VALLE, 2008, p.6).

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 – imprensa-rádio –, assim como



a regular o próprio sistema de ensino primário com o intuito de difundir a imagem de uma herança comum, inculcando e inventando tradições (OLIVEIRA, 1997, p.186).

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 histórico (RANGER; HOBBSAWM, 1985, p.9). A perspectiva de Hobsbawm e Ranger permite verificar as abordagens em que a reutilização da Cultura Marajoara se inseriu.

Lippi Oliveira aponta para o fato de que as propostas nacionalistas frequentemente tendem a atribuir a si mesmas uma missão primordial e salvadora, a qual tende a acentuar e resgatar uma glória passada, que pode sequer ter existido, projetando e criando uma glória futura. Caberia ao governo brasileiro, então vigente, a obrigação de fazer o Brasil alcançar o “progresso”, categoria que parecia ser uma palavra guarda-chuva, um conceito “lugar-comum”, como alertou Maria Stella Bresciani ao se referir a outra dimensão das políticas públicas daquele momento (2004, p.405-430).²³

Lucia Lippi Oliveira ainda aponta que se fez necessário, naquele momento, repensar os fatores que eram vistos como negativos em função do pensamento alinhado a uma concepção europeia de cultura, que classificava o Brasil como um país marcado pelo atraso econômico, pelo clima e pela raça.

A imagem heroica dos Tupis adentrou os campos da literatura, das artes plásticas e da ciência de forma muito precisa, percorrendo espaços tanto no período imperial, quanto na Primeira República e na Era Vargas.

1.3— DESENHOS DO PASSADO: AS PRIMEIRAS REFERÊNCIAS NEOMARAJOARAS

O advento da Proclamação da República em 1889 foi marcado por um processo de descentralização do poder. A desfragmentação das novas configurações das instituições imperiais oficiais foi um dos mecanismos utilizados para o afastamento dos parâmetros impostos pelo Império recém-deposto.

²³ Bresciani discute a palavra “melhoramentos”, mostrando que ela se tornou um “lugar-comum”, ou seja: uma etiqueta que parecia indicar um destino comum a toda e qualquer cidade que se pretendia moderna, enfeixando concepções técnicas, espaciais e políticas, muitas vezes diversas, mas evocativas de um novo tempo (BRESCIANI, 2001).



Dessa forma, os novos Institutos científicos estaduais, como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo - IHGSP, fundado em 1894 e o Instituto Histórico e Geográfico do Pará - IGHP, fundado em 1900, podem ser entendidos pelo fortalecimento das instituições regionais, que poderiam a partir de agora atuar na construção de suas próprias histórias regionais, nas pesquisas em torno de seu folclore e no conhecimento de seus mitos e heróis locais, os quais passaram a disputar um lugar entre os mitos considerados como nacionais.

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 índio 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 estilo neomarajoara.

A Revista oficial do Museu Nacional intitulada de *Archivos do Museu Nacional* criada em 1876 foi considerada como uma das possibilidades de conhecimento e divulgação das pesquisas em torno da Cultura Marajoara. A revista tinha por objetivo a publicação de pesquisas desenvolvidas pelos pesquisadores e cientistas vinculados ao Museu Nacional. Dessa forma, artigos de Ferreira Penna, Ladislau Netto, Charles Hartt e Orville Derby, cientistas vinculados aos estudos sobre a cerâmica Marajoara, foram publicados já no final do século XIX e início do século XX.

Essa divulgação científica permitiu que artistas de várias regiões tivessem acesso aos padrões ornamentais da Cultura Marajoara. As próprias revistas ilustradas publicadas 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.

Foi também por meio dessas publicações que alguns artistas, como Correia Dias e o próprio Theodoro Braga divulgaram os seus projetos e proposições de uma arte “nacional”, a qual teria por base a natureza brasileira, em sua fauna e flora e a ornamentação da cerâmica indígena, sendo essa entendida como resquício do índio bom, do “herói” brasileiro.

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 país. As próprias pesquisas e a recuperação das tradições culturais e folclóricas foram parte das características também incorporadas pelos modernistas, o que significava a construção, na plataforma poética de vários artistas, de uma identidade brasileira que pudesse refletir a almejada brasilidade (VELLOSO, 2010, p. 42).



Da mesma forma, o tema da mitologia brasileira também tomou grande espaço nas práticas artísticas. As pesquisas em torno do folclore e a sua divulgação tinham por objetivo promover a união dos brasileiros em torno de seus mitos, como apontado anteriormente. Segundo o escritor e pesquisador do folclore Raymundo Morais²⁴, as primeiras décadas do século XX são marcadas pelo interesse de intelectuais em promover e divulgar o folclore, as belezas naturais e as curiosidades amazônicas. O escritor declarava abertamente a necessidade que encontrava no brasileiro em conhecer e se identificar com as lendas e mitos do “seu país” para que não sofresse as “influências de outras nações”.

Segundo a documentação recolhida no arquivo pessoal de Theodoro Braga, Raymundo Morais teria interrompido sua carreira de escritor para seguir a mesma profissão de seu pai, a de navegador, chegando a ser Comandante dos barcos tipo “gaiola”. Suas viagens e experiências tornaram-se as principais fontes para seus artigos jornalísticos.

Morais se destaca como um dos propagadores do discurso de criação de uma nacionalização da arte, por ter sido um estudioso da cultura amazônica, de suas lendas e de seu folclore e, sobretudo, das aplicações desta cultura na arte em âmbito nacional.

No Fundo Arquivístico de Theodoro Braga, o escritor Raymundo Morais tem lugar de destaque, já que este possui dois dossiês específicos, sendo um, em particular, bastante interessante, pois trata-se de uma compilação visando a elaboração de seu verbete no volume de biografias no dicionário de Braga²⁵.

O trabalho de Theodoro Braga na construção de seu dicionário sobre o estado do Pará permitiu a reunião de grande documentação referente ao estado, dentre essa, encontra-se uma coleção de artigos publicados por Raymundo Morais, os quais são divididos em dois temas principais. O primeiro refere-se ao trabalho de apresentar e desvendar uma Amazônia mística, títulos como “*Coisas da Amazônia*”, “*Ilha de Marajó*” e “*Cosmorama*”, formam uma sequência de artigos que explicam desde práticas e termos regionais à mitos e crenças populares.

Já o segundo tema “*Planície Amazônica*” trata-se de uma compilação de artigos acerca da Região Amazônica, focando especialmente na cultura indígena. Tais artigos trazem também,

²⁴ Raymundo Morais, escritor paraense, nascido em 1872 e falecido no mesmo estado em 1941. Destaca-se pela sua publicação de livros e artigos na imprensa seriada sobre as pesquisas em torno da Cultura Marajoara. Junto ao arquivo pessoal de Theodoro Braga, Morais se revelou um de seus inspiradores.

²⁵ Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP- 00403. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, volume 4- Biografias. Série: Dossiês sobre personalidades do século XVII ao XX- nomes iniciados com as letras R, S, T, U, V, Z, W. Dossiês: Personalidades do séc. XVII ao XX. Biografias- letra R (só Raymundo Morais).



pequenas lições diárias básicas para o conhecimento da própria região, no que diz respeito ao seu conteúdo geográficos e etnográficos²⁶.

Raymundo Morais, foi também o responsável pela escrita do artigo “*Decoração Marajoara*”, porém, sem data e local exato de publicação. Pode-se perceber neste documento que Raymundo Morais é um autor que se interessa pelos assuntos relacionados à construção da identidade brasileira, pois faz uma exortação ao povo brasileiro para que comece a se interessar a conhecer mais as diversas aplicações decorativas da Cultura Marajoara e busque conhecimento acerca dos resultados das pesquisas arqueológicas que constantemente eram realizadas na Ilha de Marajó, sendo que boa parte dos objetos encontrados nas escavações e expedições foram levados para fora do país. Raymundo Morais alertava para os riscos de perder o patrimônio nacional, já que segundo o escritor, o próprio acervo reduzido do Museu Paraense era uma de suas consequências da exportação de bens culturais. Da mesma forma, Morais faz elogios ao governo brasileiro por começar a propagandar a arte indígena, conforme excerto abaixo.

O motivo das atuais pesquisas funda-se no desejo do governo brasileiro, muito acertada e patrioticamente, querer decorar as futuras cédulas do Tesouro Nacional, bem com os selos postais a surgirem, com o vasilhame e os enfeites dos nossos primitivos oleiros selvagens. Não só no feitio dos jarros, dos potes”. (Caixa IHGSP-00362)

A atuação do pesquisador Raymundo Morais, pode ser sentida de fato, pela intensa divulgação que fez para propagar as cerâmicas arqueológicas como patrimônio da identidade brasileira. Tais artigos podem ser vistos como metodologia para se entender a expansão da cultura visual Marajoara e como forma de divulgar as teorias acerca das possíveis origens da arte brasileira, assim como o incentivo para o conhecimento da natureza, enfim, para o conhecimento do que era na época ser brasileiro²⁷.

Segundo Morais, a década de 1930 é marcada pelo interesse de intelectuais em promover e divulgar as belezas naturais e as curiosidades amazônicas. No artigo “*As portas do Eldorado*”,

²⁶ Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP- 00362. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, Volume 1 – História. Série: Dossiês sobre História do Pará de 1927 a 1928. Dossiê História do Pará de 1927 (com textos, anotações, notas, notícias em recortes de jornais, lista de leis e decretos em ordem cronológica). Na planície Amazônica.

²⁷ Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP- 00362. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, Volume 1 – História. Série: Dossiês sobre História do Pará de 1927 a 1928. Dossiê História do Pará de 1927 (com textos, anotações, notas, notícias em recortes de jornais, lista de leis e decretos em ordem cronológica). Na planície Amazônica.



infelizmente também sem data de publicação, Morais declara a necessidade de o povo brasileiro conhecer e se identificar com o seu país para que não sofra “influências” de outras nações. Para tanto, declara a necessidade de promover as qualidades da região norte do país, despertando em seu povo a curiosidade de conhecer o seu folclore.

Nós, do extremo norte, só agora começamos um trabalho de transição para empolgar, de fato, nas letras, nas ciências, na forma e nas artes, o lugar que nos compete e pertence, a fim de que no prazo de 25 anos o Pará esteja, sem rodeios, inteiramente entregue a seus filhos. O espírito generoso de nossa gente, e, sobretudo confiante na sua força de vontade, na segurança de que ao primeiro desejo tudo lhe virá às mãos”. (Caixa IHGSP- 00362).

A partir do dossiê de Raymundo Morais foi possível encontrar as referências bibliográficas, reunidas e listadas pelo próprio Braga, para a elaboração de sua campanha nacionalizadora da arte. “*Sobre Marajó*”, é o título dado pelo próprio Braga a sua lista de livros e estudos que dizem respeito a esta região, na qual constam,

- Astos. “No Pacoval de Carimbé”. Rio de Janeiro. 1933.
Boletim do Museu Paraense (Museu Goeldi) 11 volumes.
Eladio da Cruz Lima. “A Arte pré histórica na Amazonia. A cerâmica”. Pará. 1928.
Ferreira Penna. “A ilha de Marajó. Pará. 1876” (com um mappa da região dos mondongos).
João F. Bettendorff S. J. “Cronica da missão dos padres companhia de Jesus. 1699”.
José Verissimo. “A pesca na Amazônia”. Rio de Janeiro. 1893.
Paul Le Comte. “A Industria Pastoril na Amazônia”. Belém. 1918.
Peregrino Junior- “Histórias da Amazônia”. Rio de Janeiro. 1936.
Raymundo Morais- “Notas dum jornalista”- Manaus-1924.
Raynundo Morais- “O meu dicionário de coisas da Amazonia”. Rio de Janeiro. 193.
Raynundo Morais. “Paiz das Pedras verdes”- Manaus. 1930.
Theodoro Braga. “O município de Breves”. Pará. 191.
Theodoro Braga. “Noções de chorographia do Estado do Pará”. Pará. 1920 (com mapas).
Torquato Tapajós- “O Valle do Amazonas”. Rio de Janeiro. 1888, 118 p.
Vicente Chermont de Miranda. “Marajó”. Pará. 1894.
Vicente Chermont de Miranda. “Glossário paraense na coleção de vocábulo peculiares a ammazonia e especialmente a ilha do Marajó. Pará. 1906”.
Vicente Chermont de Miranda. “Os campos de Marajó e a sua flora”. Pará. 1907.
(Caixa IHGSP- 00362)

Percebe-se que os vários títulos elencados por Theodoro Braga são voltados para os estudos em torno de Marajó e dizem respeito a vários aspectos dessa localidade, podendo ser geográficos, históricos e econômicos. Porém, os títulos produzidos por Raymundo Morais tornam-se mais relevantes, por ser um escritor que provavelmente tenha influenciado o próprio Theodoro Braga em seus estudos acerca da região do Marajó, prova disso é o rascunho de uma conferência realizada na Escola de Engenharia Mackenzie, em 1934, na qual Theodoro Braga



menciona Raymundo Morais como sendo o “*escritor privilegiado da Planície Amazônica*” (BRAGA, 1934, p. 99).

Acontecem, no período, diversas publicações com os temas folclóricos, fato de bastante relevância, já que tradicionalmente essas histórias se propagavam por meio das práticas da História Oral. A possibilidade de publicar esses mitos dava amplo acesso para que as pessoas conhecessem o folclore de todas as regiões do Brasil, na tentativa de uma identificação.

Dentre os artistas de maior relevância que ressignificaram e introduziram possibilidades para a implementação do estilo neomarajoara, destaca-se o pintor Eliseu Visconti, nome também identificado como um dos indícios na documentação pessoal de Theodoro Braga, permitindo perceber como o próprio Braga via em Visconti um artista comprometido com a formação de um estilo nacional.

Eliseu Visconti nasceu na Itália, em 1866, e veio a falecer no Rio de Janeiro, em 1944. Transferiu-se com sua família para o Brasil em torno de 1873 e 1875 indo já residir no Rio de Janeiro. Foi pintor, professor e desenhista, foi 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 – ENBA, na qual foi, assim como Theodoro Braga, aluno de Zeferino da Costa. Em 1892 foi contemplado pelo Prêmio de Viagem ao Exterior pela mesma instituição.

Foi durante seus estudos em Paris que Eliseu Visconti, da mesma maneira como ocorreria posteriormente com Theodoro Braga, 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 nacional (GODOY, 2004, p. 80).

Visconti desenvolveu, também, atividade docente na ENBA entre 1908 e 1913, mas renuncia seu 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.

Nas figuras a seguir 10 e 11 podemos perceber a preocupação de Eliseu Visconti com as ornamentações das duas produções, na primeira a ornamentação geométrica é rapidamente percebida e se assemelham com as estilizações dos grafismos indígenas, já na figura 11 a ornamentação é feita com a utilização de flores que remetem a flor do cajueiro. Estas imagens fizeram parte do acervo da exposição “*Eliseu Visconti – A modernidade antecipada*”, ocorrida entre 10/12/2011 a 26/02/2012 na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

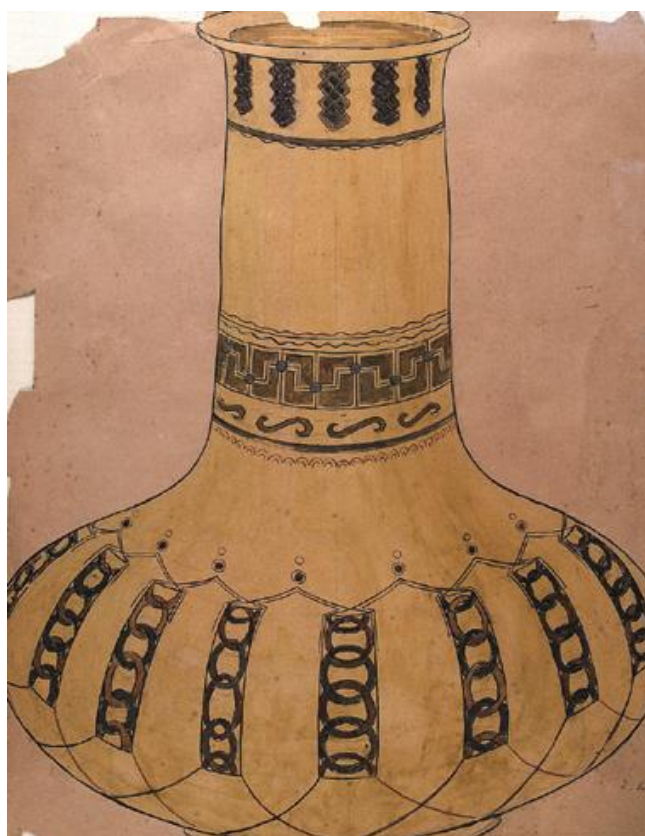


Figura 10. Vaso em Grès - Estudo para vaso - Nanquim e Guache sobre papel - 54x41 – c. 1900 – Coleção Particular. Disponível em <eliseuvisconti.com.br>

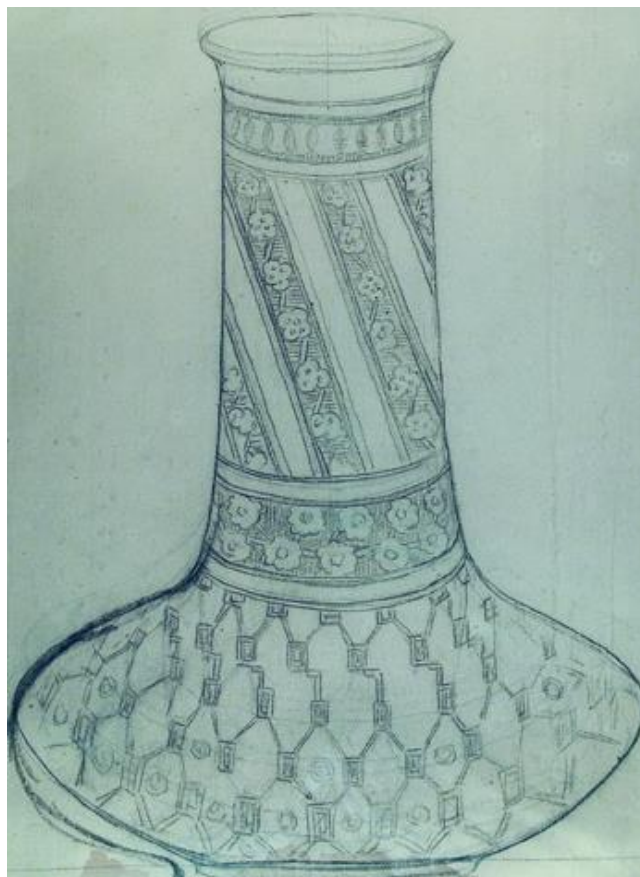


Figura 11. Vaso Listrado- Estudo para vaso- Crayon/ papel- 56x42- c. 1900- Coleção Particular. Disponível em: <eliseuvisconti.com.br>.

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.

A obra do ceramista e artista plástico Fernando Correia Dias (1893-1935), também se revelou significativa na formação do estilo neomarajoara, tendo em vista justamente a sua atuação como profissional voltada para a união entre a ornamentação neomarajoara e a sua aplicação na indústria ceramista.

É interessante notar que Fernando 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, *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. Segundo o pesquisador Márcio Roiter, o estilo neomarajoara de Correia Dias foi amplamente divulgado quando este se associou em 1928 à *Companhia Cerâmica*

Brasileira, desenvolvendo uma série de produtos para as casas com forte inspiração nos motivos da cerâmica Marajoara, na flora e fauna do Brasil (ROITER, 2011, p. 57).

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, figura 12. Nas imagens do artigo publicado é possível perceber o quanto a obra de Correia Dias é importante para o estudo do neomarajoara, tanto por sua quantidade quanto por suas várias aplicações e estilizações.



Figura 12. Fac-Simile da Revista Nacional, 1930. Disponível em ROITER, Márcio.

Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. pp. 58, 59.

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.

Márcio Roiter afirma que a identidade visual brasileira, principalmente entre os anos de 1930 e 1950 foi fortemente marcada pelo Art Déco,²⁸ já que este em sua vertente indígena

²⁸Art Déco é a abreviação de *Arts Décoratifs*, o termo utilizado oficialmente a partir de 1966, quando foi feita a exposição “*Les Années 25*”, realizada para comemorar a própria *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de 1925, ambas realizadas em Paris

era representado especialmente pela ornamentação inspirada nos grafismos Marajoara. Essa identidade visual 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 nação (ROITER, 2010, p. 20).

Foi justamente neste período que surgiram os selos e as moedas com decorações neomarajoaras, como as que se encontram representadas na figura 13, as quais figuram na lista de produções do artista Manoel Pastana, identificado também como um dos artistas envolvidos na produção do estilo neomarajoara, já que no período entre 1935 e 1941 o artista era desenhista da Casa da Moeda do Brasil. Tais moedas foram criadas em 1939 com estilização neomarajoara nas bordas, as quais foram executadas pelos gravadores Benedito Ribeiro e Orlando Maia.



Figura 13. Moeda brasileira. Disponível em <[HTTP://www.moedasdobrasil.com.br/series.asp?s=15](http://www.moedasdobrasil.com.br/series.asp?s=15)>

De acordo com Czajkowski, a arquitetura Art Déco, assim como a Moderna, encontrou uma forte corrente nativista intelectual, que buscava, como dito anteriormente, uma expressão própria para a cultura brasileira, criando, assim, inúmeras manifestações em todos os gêneros artísticos. Na arquitetura, esse pensamento também se fez presente, especialmente pela invenção do arquiteto Edgard Vianna de uma arquitetura com forte influência Marajoara (CZAJKOWSKI, 2000, p.15).

Edgard Pinheiro Vianna (1895-1936) nasceu no Rio de Janeiro, e se formou pela *University of Pennsylvania* em 1919 (ATIQUE, 2010, p.233). Tendo sido um dos responsáveis pela propagação do *Mission Style* no Brasil também se identifica com a temática da Art Déco, como mostrou Atique (ATIQUE, 2010). Vianna é visto como um dos responsáveis pela criação da vertente neomarajoara neste estilo, em princípios da década de 1930, no Rio de Janeiro, a qual, segundo Nora Geoffroy, se organizou a partir do uso dos “*motivos ornamentais*



geométricos, inspirados, sobretudo, na cerâmica Marajoara” assim como na aplicação de *“altos e baixos relevos representando o índio, a flora e a fauna amazônica”* com uma costureira *“toponímia indígena dos edifícios”* (GEOFFROY, 2004).

1.4 – UM LÉXICO VISUAL: DEFINIÇÕES DO NEOMARAJOARA

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 do índio como mito romântico, 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.

O aumento no estudo do folclore, e o crescimento na utilização de elementos considerados nacionais, como a própria natureza brasileira em seus aspectos da flora e fauna amazônica, assim como a arte indígena foram amplamente explorados por diversos artistas em diversas regiões do Brasil.

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 a figura do índio. 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. A releitura e a reutilização dos padrões ornamentais da antiga cerâmica da Cultura Marajoara em novos suportes, como no pictórico, na arquitetura, na arte decorativa e gráfica, criou o que chamamos aqui de Neomarajoara.

É importante mencionar que os termos frequentemente utilizados pela historiografia, como “arte Marajoara”, “estilo Marajoara”, ou “Marajoara Déco” não serão aqui utilizados, pois conforme apontado pela historiadora Patrícia Bueno de Godoy, tais termos definem as produções artísticas de forma bastante insatisfatória, já que acabam por generalizar uma ampla e variada produção, que teve como ponto central a contribuição da cultura ornamental de

diversas comunidades indígenas e não somente da Cultura Marajoara, a qual foi, muitas vezes, manipulada para dar uma legitimidade a essas produções, já que era a cultura indígena mais estudada e divulgada cientificamente e mais conhecida pelo público em geral. Ou seja, nem tudo o que foi denominado Marajoara, era, de fato, Marajoara.

Para tanto, utilizaremos o termo “neomarajoara” ou “estilo neomarajoara”, pois ele consegue definir todas as produções artísticas criadas a partir da estilização dos padrões decorativos de várias culturas indígenas brasileiras, na primeira metade do século XX. Dessa forma, o prefixo *Neo* – acoplado ao conhecido termo *Marajoara*, aceita as incidências artísticas arqueológicas de várias comunidades indígenas, as quais foram também classificadas erroneamente, pelos artistas, como Marajoara, mas que mesmo assim, foram amplamente divulgadas e aceitas pelo público, e, que, portanto, são documentos históricos de como a produção cultural das primeiras décadas do século XX lidou com referências advindas de outras fontes de produção, como a arqueologia. É um caso muito relevante de recepção de um fenômeno artístico.

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. Prática mais fortemente sentida na primeira metade do século XX, ocupou artistas e arquitetos em ramos diversos, como arquitetura, design, arte ornamental, artes gráficas e ourivesaria (GODOY, 2013, p.178).

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, os quais foram isolados, estudados e assimilados, como possibilidade de ornamentação artística.

Tendo em vista que o período estudado nessa pesquisa se enquadra na primeira metade do século XX, pode-se afirmar que o neomarajoara esteve presente em vários campos artísticos, de várias formas e com várias intenções de utilização. Assim, o estilo neomarajoara pode ser identificado tanto nas produções arquitetônicas, quanto nas artes decorativas e nas artes gráficas dentro dos parâmetros da *Art Nouveau*, do *Art Déco* e em algumas produções dentro do Modernismo no Brasil.

Márcio Roiter afirma que nas primeiras décadas do século XX verificou-se na decoração das casas uma “epidemia” do estilo neomarajoara, já que as linhas labirínticas, os zigue-zagues e as gregas, derivados dos desenhos Marajoaras, foram aplicados em vários objetos e elementos construtivos. A figura 14 mostra a maneira como os detalhes da cerâmica

Marajoara foram isolados e aplicados a um novo suporte, configurando-se, assim, numa manifestação *à moda* da matriz arqueológica marajoara.



Figura 14. Tanga Marajoara. Produzida entre 400 a 1400 D.C. Dimensões entre 11 e 12 cm. Disponível em, <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra008.html>.



Figura 15. Detalhe da ornamentação da cerâmica da Tanga Marajoara. Disponível em, <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra008.html>



Figura 16. Projeto de Theodoro Braga. Detalhe da utilização da ornamentação labiríntica e geométrica inspirada na Tanga Marajoara. “*Esboço de projecto de vidraça para tecto de um*

Outro traço característico do estilo neomarajoara é também a utilização das tramas geométricas, aplicadas em objetos de uso cotidiano. Conforme pode ser visto na figura 17, os

padrões ornamentais e as funções originais da própria cerâmica arqueológica Marajoara foram tomados como “motivos”. Na figura em análise, nota-se que a peça é constituída por uma decoração interna de pintura policromada de fundo branco e motivos em preto e vermelho formando linhas geométricas e labirínticas, que foram reutilizados pelo artista Euclides Fonseca (1897– 1942) na produção de objetos contemporâneos ao artista em 1938, conforme figura 18.



Figura 17. Tigela cerimonial da Cerâmica arqueológica Marajoara, produzida entre 400 a 1400 D.C. Dimensão: 38,5 cm. Disponível em: Arqueologia brasileira no Museu Nacional. Rio de Janeiro.



Figura 18. Prato e abajur neomarajoara. Produção de Euclides Fonseca. Peças produzidas para figurar em sua exposição individual no Rio de Janeiro em 1938. Disponível em *Ilustração Brasileira* Ano 16 n. 40. Agosto 1938.

As linhas paralelas em espirais são também um traço constante do estilo neomaraçoara, sendo este um elemento presente tanto na Cultura Maraçoara, quanto em outros artefatos cerâmicos produzidos por outros índios da Amazônia. O “Vaso Globular Maraçoara”, figura 19, como assim foi classificado no momento de sua descoberta, é constituído com fundo preto contrastando com as linhas em espirais geométricas em tinta branca. Sob essa inspiração, a “Igaçaba” da artista Iris Pereira, figura 20 foi criada em 1935. Estes motivos decorativos foram associados aos movimentos das águas, elemento bastante presente e fundamental nas culturas indígenas amazônicas, sendo possível verificar sua repetição em outros objetos.



Figura 19. Vaso Globular Maraçoara. Artefato pintado em branco e preto, tendo sua ornamentação as linhas espirais paralelas. Disponível em: Museu Nacional. <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/arqueologia/arqueologia-brasileira/arqbra013.html>



Figura 20. Igaçaba no estilo neomaraçoara, produzido pela artista Iris Pereira. Disponível em: Revista *Ilustração Brasileira*. Ano 12 Nº 06 – Outubro 1935.

Dentre as características do estilo neomarajoara podemos identificar também a presença de outros elementos, como os inspirados nas representações antropozoomórficas, nas quais se encontram e misturam elementos da figura humana com a de animais, além da reutilização dos elementos zoomórficos da cerâmica arqueológica Marajoara, como a coruja, o jacaré, a serpente, o escorpião e a tartaruga, como pode ser visto nas figuras 21, 22, 23, 24 abaixo.

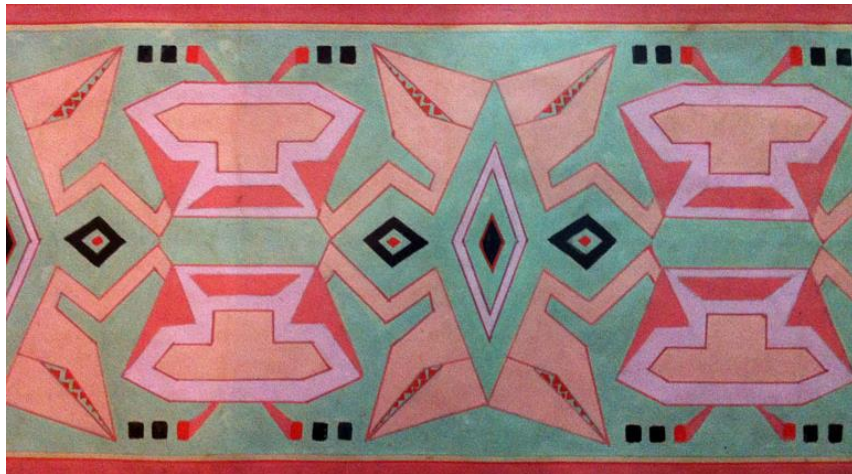


Figura 21. Frisa neomarajoara com motivos geométricos de caranguejo. Manoel Pastana. Disponível em <https://objetosdafloresta.com/2012/05/04/ufpa-museus-de-belem-35/>

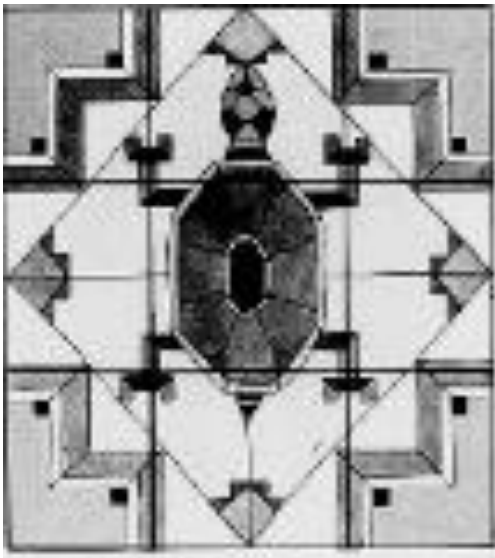


Figura 22. Projeto de vitral Neomarajoara, ornamentado com motivos geométrico de jabuti. Disponível em: Revista Vida Doméstica. Março de 1936. n. 216.

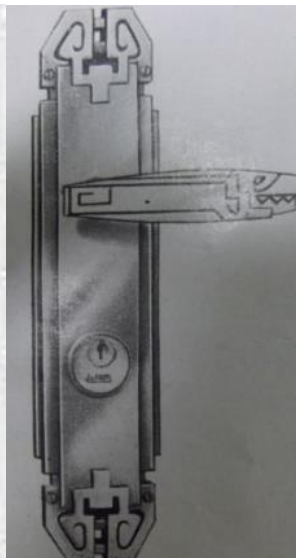


Figura 23. Maçaneta e espelho de fechadura da fabricante “La Fonte”. Ornamentação no estilo neomarajoara, com motivos geométricos e de jacaré. Revista Acrópole. Ano 1. n. 4. Agosto 1938.

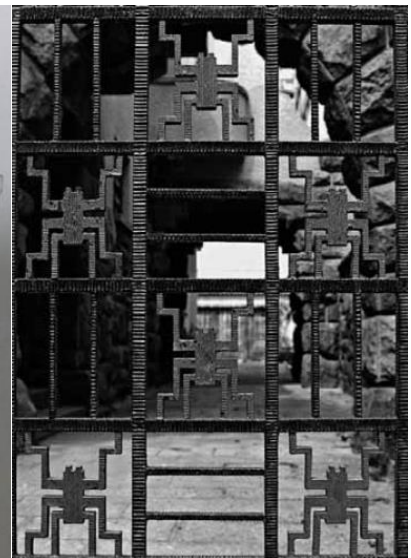


Figura 24. Gradis da “Casa Marajoara”, localizada no Rio de Janeiro, também com ornamentação de animal. Disponível em: https://www.proec.ufg.br/up/694/o/08_AinfluenciamarajoaranoArtDecobrasileiro.pdf



Entretanto, é importante mencionar que o estilo neomarajoara foi se consolidando ao longo da primeira metade do século XX. Esse longo período permitiu que o estilo se desenvolvesse de forma variada em diversos movimentos e em diversas expressões artísticas. É possível, entretanto, apontar alguns possíveis “começos” para a construção deste léxico visual. O intercâmbio de artistas brasileiros entre o final do século XIX e início do XX nas academias e ateliês europeus, com mestres de pintura e de arte decorativa, permitiu que o Brasil participasse dos debates internacionais acerca do desenvolvimento artístico, e fomentasse o desenvolvimento de um nacionalismo artístico. Dentre as escolas e ateliês mais frequentados por artistas brasileiros estão a *Académie Julian* e a *Académie Guérin*, assim como os ateliês particulares de Jean Paul Laurens (1838-1921) e Eugène Grasset (1845-1917).

Tais profissionais e instituições se destacam por terem um papel central no próprio crescimento dos estudos em torno da arte decorativa em Paris. A atuação do artista e professor Eugène Grasset (1845-1917)²⁹, foi de extrema importância para o desenvolvimento da arte decorativa francesa e conseqüentemente para a própria arte decorativa brasileira, já que alguns pensionatos foram realizados em seu ateliê particular e dentro da instituição que exercia atividade: a *Académie Guérin*. Eugène Grasset foi ainda um dos nomes mais significativos da *Art Nouveau*.

O parâmetro compositivo basilar da *Art Nouveau* é a própria estilização de motivos vegetais, de maneira a invocar uma nova relação com a natureza, tema lançado ainda no século XIX, por Viollet-le-Duc.³⁰ A *Art Nouveau* caracteriza-se como um estilo artístico moderno desenvolvido na Europa entre, aproximadamente 1890 e 1918, sendo amplamente utilizado como *mote* no campo das artes aplicadas ao redor do mundo. Jean-Louis Cohen comenta acerca da *Art Nouveau* que sua designação foi tomada de “*empréstimo do nome de uma galeria de arte parisiense, de propriedade de Samuel Bing e decorada por Louis Bonnier em 1895* (COHEN, 2013, p.27).

A aproximação com o mundo industrial afastou a *Art Nouveau* do academicismo do século XIX, da mesma forma que fez uma revalorização do que, de certa forma, se perdeu com a produção industrial em massa, que é o próprio cuidado com a sofisticação e o pleno acabamento ligado a uma ideia de beleza.

²⁹ 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 Guérin, no final do século XIX deu aula para Theodoro Braga, Eliseu Visconti e Maria Hirsch, personagens vislumbrados nessa dissertação.

³⁰ Eugène Viollet-le-Duc (1814- 1879) foi um arquiteto e teórico francês conhecido por sua relação com o restauro. Destacou-se, também, por ter influenciado o surgimento de uma outra manifestação de Arquitetura por meio do debate sobre nova aplicação de materiais, tendo em vista o desenvolvimento tecnológico característico do século XIX.

A ampla utilização da natureza como fonte principal de inspiração também se fez presente na *Art Nouveau* europeia, assim como a utilização de sinuosidade, curvas assimétricas e de ricos arabescos, como pode ser visto nas figuras 25 e 26, produzidas pelo próprio Eugène Grasset, em seu manual de arte decorativa, publicado em Paris em 1893. Os manuais de arte decorativas foram amplamente utilizados como forma de divulgação das possibilidades de estilizações da flora aplicada a diversos suportes. Grasset se utiliza de pequenos aspectos e detalhes de plantas para grandes ornamentações.

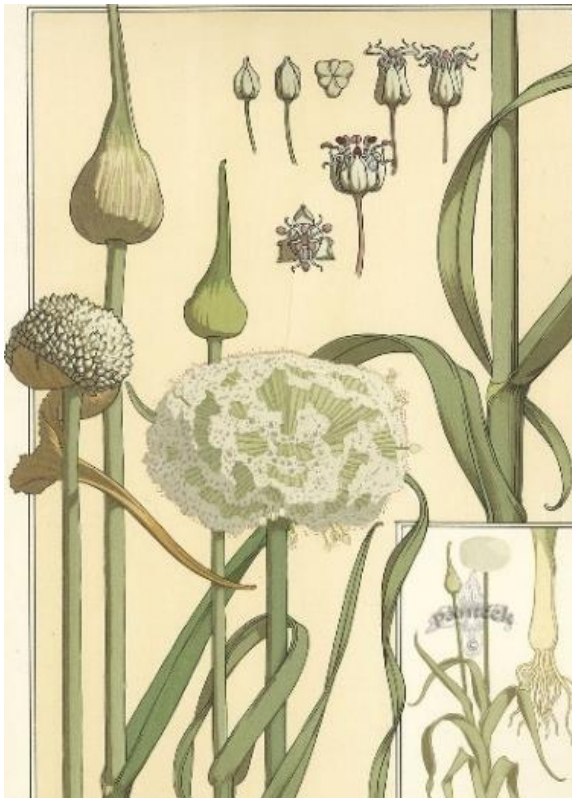


Figura 25. Manual de arte decorativa. Eugène Grasset. 1893.

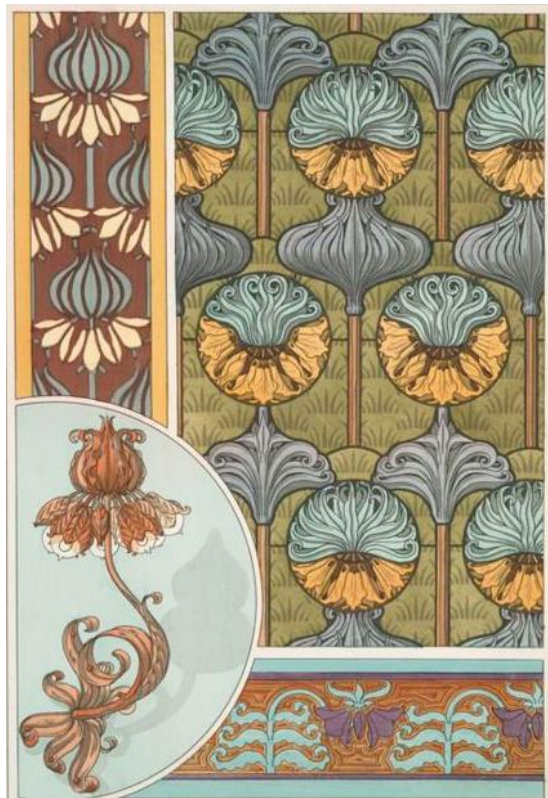


Figura 26. Manual de arte decorativa. Eugène Grasset. 1893.

O desenvolvimento da *Art Nouveau* também é marcado pela própria utilização dos materiais ligados a um aperfeiçoamento dos métodos industriais, como o vidro, o ferro e o cimento/ concreto, como pode ser visto na figura 27 e na figura 28, mas quais a ornamentação se desenvolve tendo por base a possibilidade de execução com o ferro e com o vidro, especialmente. A este respeito, Cohen assevera que Viollet-le-Duc alcançou interpretação em arquitetos da virada dos séculos XIX para XX, como Victor Horta, que seguia com dedicação quase religiosa, os pontos publicados, em 1881, na revista *L'Art Moderne*, em seu primeiro número: “o artista não se contenta em construir na esfera do ideal, ele se ocupa com tudo

aquilo que nos interessa e nos toca. Nossos monumentos, nossas casas, nossos móveis, nossas roupas, os mais corriqueiros objetos do uso diário (...) para torna-la mais elegante, mais digna, mais alegre e mais social” (L’ART MODERNE, n.1, 1881, citada por COHEN, 2013, p.27).



Figura 27. Estação de metrô em Paris.
Disponível em <https://br.pinterest.com>



Figura 28. Biombo em ferro e vidro, no estilo Art Nouveau.
Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/215469163397226346/>

A aplicação da *Art Nouveau* no Brasil, na passagem do século XIX para o XX, embora baseada, num primeiro momento, na aplicação de flores e plantas estilizadas, dentro do escopo do *estilo floreal*, como mostraram Anita Salmoni e Ema Debenedetti para São Paulo, em pouco tempo permitiu com que seus parâmetros ornamentais assimilassem as estilizações da fauna e da flora brasileira. Conforme Celia Bassalo, a *Art Nouveau* na região Norte do Brasil, em especial, em Belém, alcançou significativa visibilidade, com aplicações luxuosas em arquitetura doméstica, mas também em obras públicas. Interessante é notar que a circulação de catálogos europeus, sobretudo da empresa escocesa McFarlane & Co., assim como a existência de lojas de produtos importados, como a Casa Pekin, levou a Belém peças diversas, que fizeram aquela cidade se ombrear em termos de inserção de arte aplicada vinculada à *Art Nouveau* a muitas outras do mundo ocidental naquele período (BASSALO, 2008, p.41).

Um dos primeiros artistas e um dos mais significativos para o estilo *Art Nouveau* no Brasil foi Eliseu Visconti (1866-1944), o qual, de acordo com Patrícia Bueno de Godoy, iniciou seus trabalhos em arte decorativa neste estilo, ainda quando realizava seu pensionato na *École Guérin*, com Eugène Grasset, em 1892. Eliseu Visconti realizou uma exposição de suas produções em arte decorativa, em 1901, no Rio de Janeiro, na qual pode apresentar peças com estilizações da flora brasileira, como a flor do maracujá, a samambaia, a flor do cajueiro da figura 29 Visconti casou, curiosamente, também referências de *chinoiserie* e de *japonerie* com os motivos nativistas, revelando sua ascendência formativa na França.



Figura 29. Vaso em Grès - Estudo para vaso - Nanquim e Guache sobre papel - 54x41 – c. 1900 – Coleção Particular. Disponível em <eliseuvisconti.com.br>

Assim como Eugène Grasset, Theodoro Braga também produziu um manual com repertório ornamental dedicado à arte decorativa, publicado em 1905, e intitulado “*A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*”. Neste manual, Braga desenvolveu sob os parâmetros da *Art Nouveau*, as possibilidades de estilizações da flora brasileira.

A obra é, de fato, um catálogo de aquarelas que isolam e destacam aspectos significativos das plantas brasileiras, as quais são aplicadas em suportes diversos, como pentes, tapetes, vasos, etc., há também a presença de pranchas com as estilizações dos motivos da cerâmica Marajoara, cada uma com a possibilidade de utilização em um determinado suporte e com sua técnica específica, como pode ser visto na figura 30 e na figura 31.



Figura 30. Prancha 32, Estilização da folha do cacau. Disponível em: *A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, 1905.

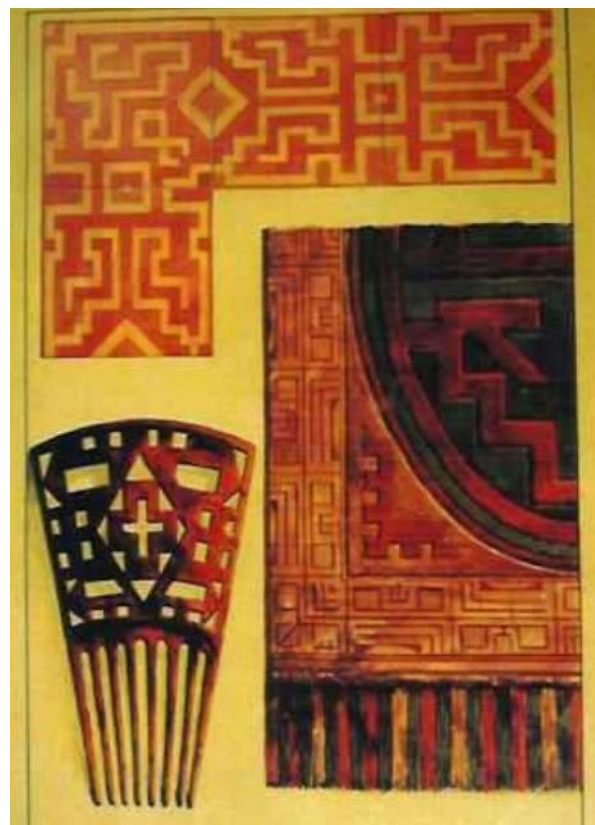


Figura 31. Estilização da cerâmica de Marajó, pente, mosaico e tapete. Disponível em: *A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, 1905.

Dessa forma, percebe-se que artistas como Eliseu Visconti, e o próprio Theodoro Braga, dentre outros, que serão mais à frente analisados, 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 referenciais, mas vinculados, de fato, a uma procura do local como fonte ornamental. De acordo com Arthur Valle, essas discussões ganharam apontamentos bastante específicos no Brasil, já que se desenvolveram no período pós-proclamação da República, e ficaram envoltos nos debates acerca da construção de uma identidade cultural que unisse a nação brasileira sob os mesmos aspectos (VALLE, 2008, p.1).

Segundo 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.

Diz Valle 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 cultural (VALLE, 2008, p.2). 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 brasileira, a qual seria visivelmente reconhecida como brasileira.

Entretanto, para Godoy, o curto período de desenvolvimento da *Art Nouveau* não impediu que sua repercussão fosse sentida por um longo tempo. A autora ainda aponta que mesmo as suas tendências de escolher elementos decorativos considerados “exóticos” foram posteriormente incorporadas pelo *Art-Déco*, o qual consolidaria cada vez mais o estilo neomarajoara.

O termo *Art Déco* ficou associado às manifestações no campo das artes decorativas e na arquitetura produzidas partir da década de 1920, identificadas pela utilização de estruturas geometrizadas, de forte influência cubista. Segundo os pesquisadores Marcelo Araujo e Regina Barros, estudiosos destas manifestações, o nome *Art Déco* deriva da abreviação da *Exposition Internationale des Arts Décorative et Industrilles Modernes*, acontecida em Paris entre abril e outubro de 1925 (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2008, p.8). Esta denominação, contudo, passou a ser utilizada com maior ênfase após 1966, quando o Museu de Artes Decorativas de Paris sediou a exposição *Les années 25: Art déco/ Bauhaus/ De Stijl/ Esprit Nouveau*.

Tal exposição de 1925 teve por finalidade incentivar a união produtiva entre artistas, artesãos e fabricantes de manufaturas, assim como estimular a abertura de mercados para as artes aplicadas produzidas naquele país.

A exposição “*Art Déco*” de 1925 é de extrema importância no campo da arte e da arquitetura, pois marca oficialmente o início do que já vinha acontecendo há algumas décadas: a união entre a indústria e a arte de maneira a exaltar as formas mais secas e nitidamente maquinicas, que, anteriormente, ainda remetiam à natureza, como vimos. A partir da década de 1920, o “*luxuoso modern style rapidamente se disseminou por todo o mundo, incorporando influências locais.*” (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2008, p. 9).

Jorge Czajkowski, um dos pesquisadores do *Art Déco*, pontuou que o estilo caminhou entre o clássico e o moderno, pois em sua composição percebe-se uma composição de matriz clássica, com uma estrutura tripartida em base, corpo e coroamento escalonado nas edificações,



ao mesmo tempo em que buscava uma simplificação das fachadas (CZAJKOWSKI, 2000, p.15).

Dentre as várias características do *Art Déco* destacam-se, segundo Czajkowski, uma linguagem formal tendente à abstração, com a utilização de ornamentos decorativos quase sempre em alto e baixo relevo, composição com linhas e planos, verticais e horizontais, fortemente definidos e contrastados, articulação/integração entre arquitetura, interiores e design, valorização dos acessos e portarias, iluminação cenográfica influenciada pelo cinema (CZAJKOWSKI, 2000, p.15).

Ainda para Czajkowski, a arquitetura Art Déco, assim como a Moderna, encontrou uma forte corrente nativista intelectual, que buscava, como dito anteriormente, uma expressão própria para a cultura brasileira, criando, assim, inúmeras manifestações em todos os gêneros artísticos. Na arquitetura, esse pensamento também se fez presente, especialmente pela invenção do arquiteto Edgard Vianna de uma arquitetura com forte referência Marajoara (CZAJKOWSKI, 2000, p.15).

Edgard Pinheiro Vianna (1895-1936) nasceu no Rio de Janeiro, e se formou pela *University of Pennsylvania*, em 1919 (ATIQUE, 2010, p.233). Foi considerado, como mencionado anteriormente, um dos responsáveis pela propagação do *Mission Style* no Brasil, também se identificou com a temática da Art Déco, como mostrou Atique (ATIQUE, 2010). Vianna é visto como um dos produtores de arquitetura com vertente neomarajoara neste estilo, em princípios da década de 1930, no Rio de Janeiro.

O artigo “Residências Cariocas”, publicado na revista *Ilustração Brasileira*, em maio de 1937, divulgou a imagem da residência projetada por Edgard Vianna como exemplar do que seria a união entre sofisticação e os traços indígenas, para a formação de uma arquitetura específica, dentro do Rio de Janeiro. A imagem da residência de Edgar Vianna despertou grande interesse por parte dos leitores deste periódico, que frequentemente pediam informações sobre a residência a seus organizadores, fazendo com que o artigo fosse publicado novamente na edição seguinte.

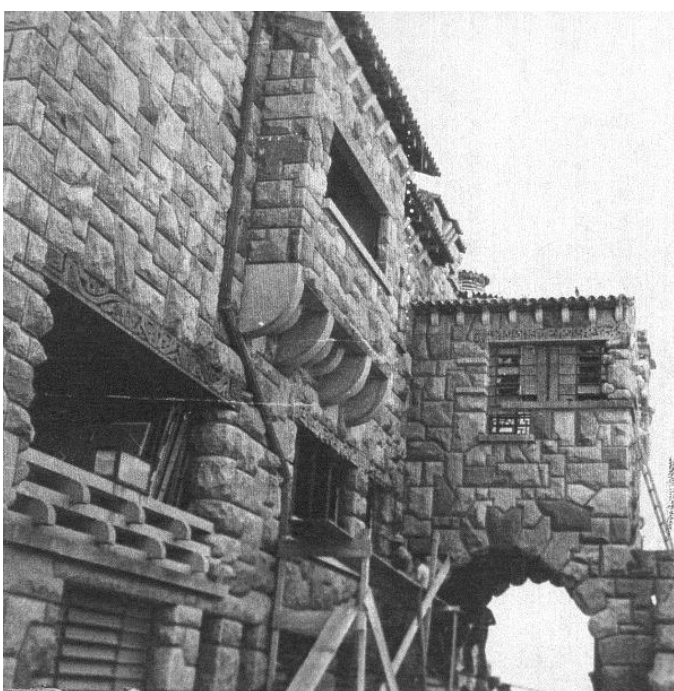
Destaca-se na residência de Edgard Vianna, reproduzida nas figuras 32, 33 e nas figuras 34 e 35 as composições geométricas que as pedras formam na fachada, com minucioso trabalho de estereotomia, sendo essa uma das características da utilização do estilo neomarajoara na ornamentação, juntamente com a com os característicos arcos do *Mission Style*.



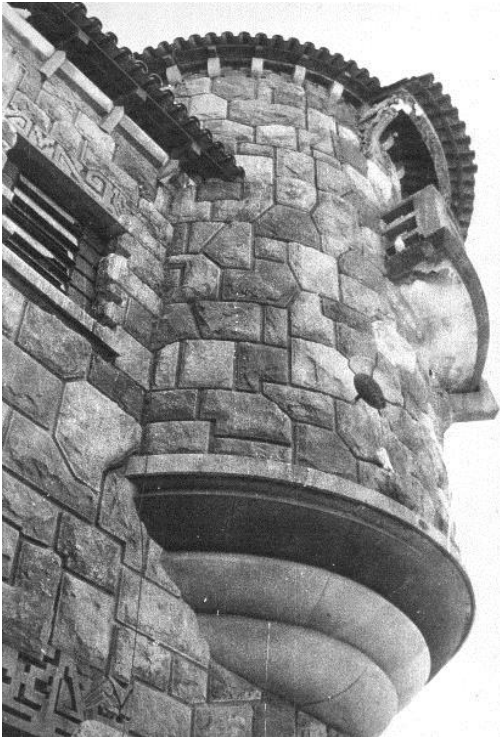
Figura 32. Casa Marajoara de Copacabana, projeto de Edgar Vianna. *Ilustração Brasileira*. Ano 15. n. 25. Maio



Figura 33. Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição. Fotografias de James Lawrence Vianna. Acervo de Fernando Atique.



Figuras 34. Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição. Fotografias de James Lawrence Vianna. Acervo de Fernando Atique.



Figuras 35. Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição. Fotografias de James Lawrence Vianna. Acervo de Fernando Atique.

De acordo com Nora Geoffroy, o estilo neomarajoara se organizou a partir do uso dos “*motivos ornamentais geométricos, inspirados, sobretudo, na cerâmica Marajoara*” assim como na aplicação de “*altos e baixos relevos representando o índio, a flora e a fauna amazônica*”, sendo, ainda, denominados evocando “*toponímia indígena*” (GEOFFROY, 2004).

Jorge Czajkowski confirma a leitura formal da cultura indígena na arquitetura *Art Déco*, a qual, segundo o autor, se restringiu a três aspectos:

motivos decorativos geométricos e labirínticos inspirados naqueles da cerâmica Marajoara da Ilha de Marajó, Pará; altos e baixos-relevos e estatuárias (mais rara) representando o índio, a flora e a fauna amazônica; e edifícios batizados com nomes indígenas, sendo este o mais relevante (CZAJKOWSKI, 2000, p.15).

É necessário enfatizar que o estilo neomarajoara se consolidou na arquitetura em seu âmbito mais decorativo, ou seja, a arquitetura identificada como portadora desse estilo, basicamente, não difere de outros sistemas construtivos ou promove o desenvolvimento de um novo plano arquitetônico. Dessa forma, o estilo neomarajoara pôde percorrer várias *arquitecturas*, sendo possível identificá-la no Neocolonial, no *Mission Style* e nas construções da *Art-Déco*, sendo que nestas últimas, identifica-se como uma “*vertente aborígene*”, como já mencionado anteriormente. Dentre as características principais do estilo neomarajoara na

arquitetura, destacam-se novamente, as linhas geométricas encontradas na cerâmica da ilha, as linhas labirínticas, que remetem ao desenho Marajoara, a estilização de elementos da fauna nacional, assim como de algumas plantas significativas para a nação.

Os gradis de ferro, que constituem os portões, os parapeitos e os corrimãos podem também seguir os mesmos moldes geométricos e algumas vezes podem vir ornamentados com elementos de Marajó, como os muiraquitãs, como pode ser visto na figura 36, do Edifício Itaóca, em Copacabana, no Rio de Janeiro.

O *Edifício Itaoca* foi projetado por Anton Floderer e Robert R. Prentice e construído em 1928. É um dos exemplares de como o estilo neomarajoara foi aplicado na ornamentação arquitetônica em elementos Art-Déco. A fachada com aspectos simétricos e as linhas aerodinâmicas, características próprias da Art-Déco, segundo Czajkowski, expressa

grande presença, com volume sólido e contornos firmes. Conjuga temas ao estilo: composição de matriz clássica, planta em forma de “U” e fachada simétrica; linhas aerodinâmicas nos volumes salientes com cantos curvos e frisos horizontais; e referências nativistas presentes no robusto pórtico de entrada em majólica verde e apliques Marajoara (CZAJKOWSKI, 2000. p.81).

O aspecto geométrico do pórtico, construído em majólica verde e com ornamentação de um muiraquitã verde, representado na figura triangular, permite verificar que os próprios símbolos da Cultura Marajoara foram de fato ressignificados e aceitos pela população, os quais podem ser vistos com maiores detalhes na figura 36 e figura 37, e nas figuras 38 e 39.



Figura 36. Edifício Itaoca. Disponível em CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.81.



Figura 37. Edifício Itaoca. Detalhes da geometrização do portão. disponível em: Acervo de Fernando Atique, 2018.



Figura 38. Fachada do Edifício Itaoca. Com ornamentação neomarajoara no calçamento e no pórtico em majólica, no qual se encontra a estilização de Muiraquitã. disponível em Acervo de Fernando Atique, 2018.

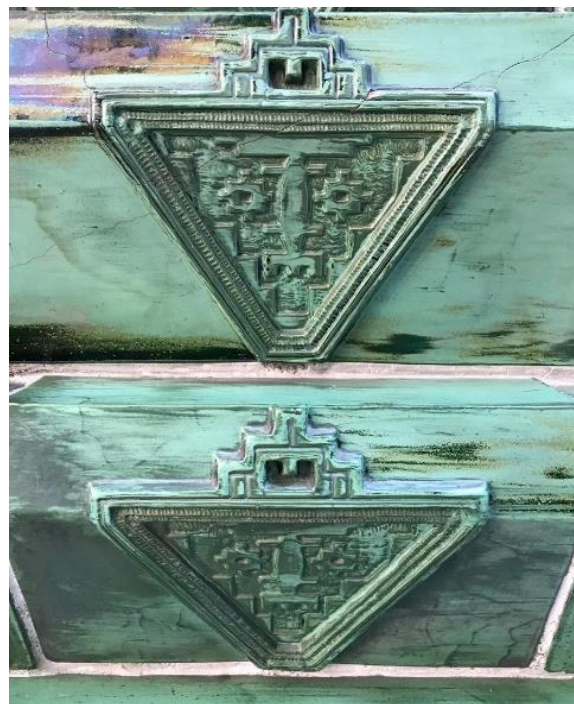


Figura 39. Detalhe de Majólica do pórtico do Edifício Itaoca. Detalhes da geometrização do portão. disponível em: Acervo de Fernando Atique, 2018.

Os exemplares do *Art-Déco* no estilo neomarajoara podem ser mais facilmente encontrados, pois foram bastante divulgados nos periódicos especializados em arquitetura e construção civil e nas próprias revistas ilustradas.

O Edifício Guahy, figuras 40, 41, 42 e 43 também em Copacabana é um dos grandes exemplares de como os elementos indígenas foram a base do estilo neomarajoara. Projetado por Ricardo Buffa e construído em 1932, verificam-se as características de uma construção *Art Déco* com inspiração neomarajoara, tendo além do nome indígena, a presença de linhas aerodinâmicas, com presença de geometrização em seu portão. Czajkowski, ao analisar a edificação percebeu o forte apelo a uma cultura visual ligada ao índio, a qual, de acordo com o autor faz-se notar já na

entrada, no eixo de simetria do edifício, impressiona[ndo] o observador, seja pelas referências nativistas de um estilizado cocar de índio, seja por se constituir no foco de atenção máxima da composição ao fazer convergiem as linhas que nascem no coroamento até o nível do chão, à escala humana (CZAJKOWSKI, 2000. p 79).



Figura 40. Edifício Guahy. Fachada com ornamentação geométrica. Disponíveis em: CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.79.



Figura 41. Edifício Guahy. Detalhes do pórtico e dos gradis do portão com ornamentação inspirada em elementos indígenas. Disponíveis em: Acervo Fernando Atique. 2018.



Figura 42. Vista frontal completa da fachada do Edifício Guahy. Detalhes das linhas horizontais e do pórtico construído em referência a um cocar indígena. Disponíveis em: Acervo Fernando Atique. 2018.



Figura 43. Vista lateral da fachada do Edifício Guahy. Detalhes dos recortes em linhas horizontais que remetem a uma ideia de movimento. Disponíveis em: Acervo Fernando Atique. 2018.



Dessa maneira, procuramos mostrar o quanto a formulação do neomarajoara bebeu em fontes diversas, podendo ser vista como uma operação intelectual de artistas e arquitetos, a partir de empreitadas arqueológicas e científicas, que, sem dúvida, ocuparam intelectuais como Theodoro Braga por décadas, como poderemos esmiuçar a seguir.



PARTE II- CIRCULAÇÃO





CAPÍTULO II- THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH E A PRODUÇÃO NEOMARAJOARA

2.1 - THEODORO BRAGA: CONSTRUINDO UMA BRASILIDADE

Theodoro Braga foi, como diversos outros atores sociais do século XIX-XX, um profissional consciente das ações que seu tempo permitia serem desenvolvidas. Nasceu em Belém, em 8 de junho de 1872, filho do desembargador Constantino José da Silva Braga e de Anna de Freitas Braga, figura 44, ambos de Pernambuco. Com poucos meses de idade mudou-se com a família para o estado natal de seus pais, formando-se bacharel em Direito, por pressão paterna, em 1893, na Faculdade de Direito do Recife. Como era de sua vontade, Braga iniciou sua formação artística em Recife por volta de 1892, sendo aluno do pintor Jerônimo José Telles Júnior³¹, premiado artista do paisagismo pernambucano, o qual, de acordo com o historiador Edilson da Silveira Coelho foi um dos responsáveis pela construção da personalidade artística de Theodoro Braga (COELHO, 2007, p.160).

Já no Rio de Janeiro, em 1894, sem ajuda paterna, Theodoro Braga estudou pintura na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA³²-, com os professores Belmiro de Almeida e Zeferino da Costa,³³ dentre outros, obtendo conceito máximo quando de sua formatura, em 1898.³⁴ Para manter-se nessa cidade ao longo de seus estudos, Braga trabalhou em diversos ofícios: foi tradutor de telegramas, na Agência Havas, e, posteriormente, empregou-se como revisor no *Jornal do Commercio*.³⁵

³¹ 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.

³² 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 (STUMPF, 2014).

³³ 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 (Fontes).

³⁴ Para saber mais detalhes acerca das produções de Theodoro Braga houve a preocupação em elaborar uma cronologia como forma de auxiliar na compreensão do próprio ator social que se investiga, a qual se encontra no anexo desta dissertação.

³⁵ Almanach de Pernambuco. 1906 Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=228443&pesq=theodoro%20braga>. Acesso em 06 ago 2018.



Figura 44. Theodoro Braga, retrato aos 25 anos, quando ainda era aluno da Escola Nacional das Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1897. Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco. Coleção Francisco Rodrigues.

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 *Académie Julian*,³⁶ 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, momento no qual, como apuramos, conheceu a sua futura esposa, Mary Hirsch a qual, posteriormente, com o aportuguesamento do nome, via casamento, tornou-se

³⁶ 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-Arts*, escola pública de Arte mais conceituada do período (SIMIONI, 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-Arts*. 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 (SIMIONI, 2005).

Maria Hirsch. O pensionato na *Académie Julian*, destaca-se como um período de grande aprendizado, permitindo que este artista percorresse vários outros países europeus, estudando e colhendo informações e aperfeiçoando técnicas para melhorias de suas obras.



Figura 45. Theodoro Braga, disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_tb.htm.

Braga retornou ao Brasil em março de 1905, apresentando o resultado de seus estudos em Belém, sua terra natal, onde fixou residência e pôde desenvolver pintura alusiva à fundação da cidade, por encomenda daquela municipalidade, fortalecendo seus vínculos com a pintura histórica. Theodoro Braga desenvolveu uma pesquisa de dois anos no Arquivo Histórico Ultramarino, em Portugal, para a produção da tela *Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* (figura 46). Essa obra é de extrema importância para a carreira de Braga, pois foi por meio dela que se tornou conhecido em Belém.



Figura 46. Theodoro Braga: A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará.
1908. Óleo sobre tela, 226 X 510 cm. Belém.



Nesse mesmo período, Braga produziu *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. A historiadora Patrícia Bueno de Godoy ao fazer uma análise bastante minuciosa do livro publicado por Theodoro Braga, *Artistas Pintores no Brasil*, alega que o repertório visual, *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, não foi mencionado em tal livro como uma obra separada, o que levou a autora a declarar que, provavelmente, este repertório visual foi inserido em outra publicação, *Obra de Nacionalização da Arte Brasileira*, a qual se encontra dividida por séries.

A primeira série foi produzida, provavelmente, entre 1905 e 1914, e denominada *Arte Decorativa – Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Indígenas Brasileiros*. Patrícia Bueno de Godoy alegou que este repertório era composto, a princípio, por 32 aquarelas sobre o tema *A Planta Brasileira*, mas, posteriormente, se tornou um repertório composto por 41 pranchas. Theodoro Braga teria acrescentando novas composições e pesquisas com o passar do tempo. As figuras 47 e 48, reproduzidas abaixo, se encontram no repertório de Braga, *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, e são composições de estilizações da cerâmica Marajoara aplicadas a diversos suportes, como em tapetes, mosaicos e pente (GODOY, 2012, p. 1482).

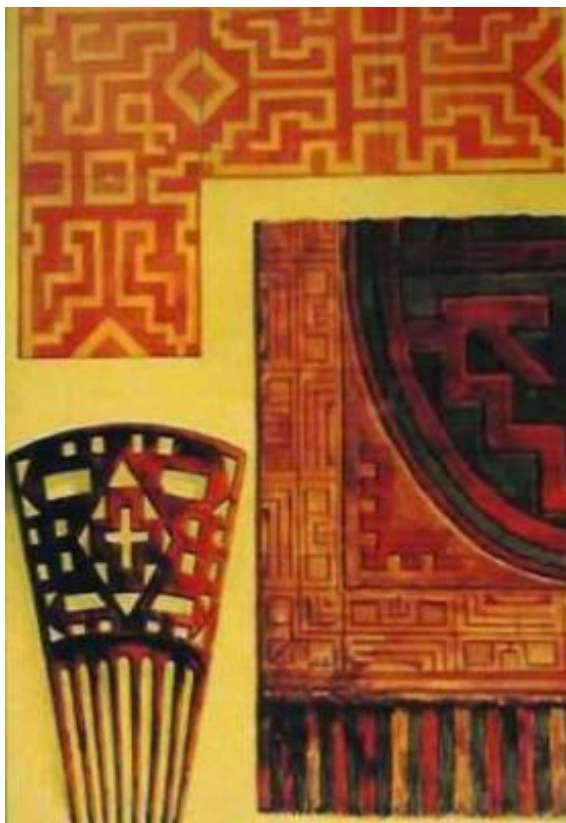


Figura 47. A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação. 1905. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo-SP



Figura 48. A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação. 1905. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo-SP



Aldrin Moura de Figueiredo alegou que, em 1915, como parte das comemorações do aniversário de Belém, Braga fez a publicação de uma observação acerca dessa “arte brasílica”, a qual estaria testemunhada na própria cerâmica marajoara. O pesquisador afirmou a extrema importância dessa publicação para o cenário de arte em Belém, alegando que o sucesso do estudo de Theodoro Braga foi significativo ao ponto de, em 1917, publicar novamente considerações sobre a arte decorativa entre os índios da foz do rio Amazonas, na revista do Instituto Histórico do Pará, atitude que no universo nacional o destacava como erudito.

De acordo com Figueiredo, foi por meio dessas duas publicações de Theodoro Braga que se iniciaram os debates em torno do lugar das artes no “passado fundador da história da Amazônia” (FIGUEIREDO. 2016, pp. 134).

Braga, ao longo de sua vida, também desenvolveu atividade como professor e foi bastante atuante como crítico de arte. 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, mas com especial ênfase nesta última, como será analisado mais adiante.

Por meio de um contínuo estudo e aprimoramento de técnicas artísticas, Theodoro Braga tornou-se um dos nomes mais significativos para o ensino do desenho, da pintura e da Arte como um todo. Ao longo de sua vida, Braga foi, muitas vezes, nomeado a cargos de importância na área da educação: em 1916 tornou-se diretor do *Instituto Profissional Lauro Sodré*, em Belém, o que, segundo o historiador Edilson da Silveira Coelho, foi a “oportunidade em que ensinou desenho Artístico aos jovens internos, estimulando-os na criação com características regionais, evitando, assim, as cópias importadas” (COELHO, 2007, p. 163). Neste mesmo ano Braga ajudou a fundar e posteriormente se tornou, também, professor catedrático de desenho na *Escola de Agronomia e Veterinária*, em Belém do Pará.

Segundo Edilson da Silveira Coelho, o fato de Theodoro Braga ter se tornado rapidamente um artista de renome no Pará fez com que se sentisse “o responsável [por] propor mudanças sobre o modo de fazer Arte na Amazônia” (COELHO, 2007, p. 162). De acordo com este autor, Braga passou a fazer vários convites a artistas brasileiros para exporem suas obras no Pará, beneficiando-se da expansão do mercado da borracha, e ajudando na divulgação de uma arte que considerava ser mais nacional, assim como já faziam os artistas estrangeiros. Outra atitude tomada por Braga, segundo Edilson da Silveira Coelho, foi a de promover entre 1908 e 1920 uma grande quantidade de exposições escolares, as quais seriam capazes de incentivar a formação crítica e estética de crianças e adolescentes.



Em 1921, já residindo no Rio de Janeiro, Theodoro Braga começou a lecionar no *Instituto de Formação Profissional João Alfredo*, utilizando-se da mesma metodologia de ensino de quando ainda residia em Belém. Nesta instituição, se tornou diretor interino em abril de 1924. Braga gravitou bastante em torno dos docentes e dos egressos da ENBA e, em novembro de 1921, lhe foi concedido o “*Titulo de Professor Livre Docente da Escola Nacional de Belas Artes, devido ao seu Prêmio de Viagem ao Exterior na mesma Escola*” (Revista de Engenharia Mackenzie, Abril, 1953, p. 278).

Braga migrou para São Paulo em algum período entre 1924 e 1925, onde também teve papel de destaque. Novamente segundo Edilson da Silveira Coelho, a vinda de Braga para São Paulo talvez tenha sido motivada pela efervescência de atividades artísticas desenvolvidas pelos modernistas, pois Braga juntamente com intelectuais como Mário de Andrade, Menotti Del Pichia, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Benedito Calixto e Pedro Augusto Gomes Cardim, ajudou na fundação da *Academia de Belas Artes*, hoje *Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*, inaugurada em 1925, e de onde também veio a ser o professor catedrático na cadeira de composição decorativa. Ali, chegou a diretor entre 1950 e 1953 (COELHO, 2007, p. 163).

Ainda em 1925, Braga filiou-se ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – IHGSP -, sendo, também, sócio dos Institutos Históricos e Geográficos do Pará, Ceará, Rio Grande do Norte e de Pernambuco, para as quais, porém, não temos a data exata dessas afiliações. Já em 1930, Theodoro Braga passou a desenvolver atividade docente no *Instituto de Engenharia Mackenzie* nos cursos de Engenharia e Arquitetura, nos quais ministrou as disciplinas de Desenho Técnico, Desenho à Mão Livre, Arte Decorativa, História da Arte, Modelagem e Modelo Vivo, assim que chegou a São Paulo. Mesmo tendo se radicado em São Paulo, Braga manteve vínculos de pesquisa com o seu estado natal, assim como com a produção da ENBA, no Rio de Janeiro, participando de conceituados salões de arte da década de 1920, nos quais apresentou uma coleção de “*projetos e protótipos de natureza diversificada, como colunas, vasos, tapetes, xales ou elementos tipográficos, aproveitando os motivos da flora da Amazônia, bem como dos grafismos da cerâmica Marajoara*”, como nos mostrou Arthur Valle (VALLE, 2008, p. 07).

Braga foi, ainda, nomeado várias vezes pelo governo para representar o Brasil em diversas atividades e eventos. Em 1921 foi nomeado 1º Secretário da *Comissão Central Paraense nas festas do Centenário da Independência*, e, em 1925, como “*membro da comissão organizadora dos objetos de Arte decorativa que deveriam figurar na “Exposition Internationale de Arts Décoratives et Industriels Modernes”*”, eventos realizado em Paris no ano



de 1925, do qual já falamos no capítulo 1. Tal exposição acabou por não contar com a presença do Brasil, mas é considerada o marco inaugural daquilo que se convencionou chamar, posteriormente, de *Art Déco* (Revista de Engenharia Mackenzie, Abril, 1953, p. 278).

Braga tomou parte, também, do “XX Congresso Internacional de Americanistas” no Rio de Janeiro, em 1922, ano que se tornou membro do “Conselho Superior de Belas Artes”. Já em 1925, passou a fazer parte do “Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo”, do qual foi participante até o seu falecimento nos anos 1950.

A produção de Theodoro Braga conta, ainda, com a publicação do livro *Artistas Pintores do Brasil*, de 1942 e, de vários artigos em periódicos nacionais, como, por exemplo, na revista *Ilustração Brasileira*, com os textos *Estylização Nacional de Arte Decorativa Aplicada*, de 1921, e *Nacionalização da Arte Brasileira*. Na mesma revista, em 1922, além da publicação de textos alusivos à realização de várias conferências tendo como tema central a Arte Decorativa Aplicada, apresentou elementos gráficos com tal temática.³⁷ Paralelamente, Braga continuou a sua produção em artes plásticas produzindo, por exemplo, dentre outras, as telas “Anhanguera”, de 1927, “Fascinação de Iara”, 1929, e “Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares”, de 1928, as quais se encontram reproduzidas abaixo nas figuras 49,50 e 51, respectivamente.

³⁷ O conceito de Arte Decorativa Aplicada é o que define a associação entre o objeto industrial e o artístico. Segundo a autora Marcele Linhares Viana, o termo tem uma definição mais explícita quando atrelado a um dos “ramos da indústria cujas obras se revestem de caráter artístico: mobiliário, cerâmica, tapeçaria, etc”. De acordo com a mesma autora, o termo Arte Decorativa Aplicada muda ao longo da primeira metade do século XX: na *Encyclopedia e Dicionario Internacional*, publicada em 1935, este termo é apresentado como algo que tem a finalidade de criar obras de arte com um objetivo determinado, como, por exemplo, *esculturas* e pinturas de ornamentação. Já no *Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado*, datado de 1945, a obra de arte que está vinculada à Arte Decorativa Aplicada é integrante de um grupo que tem por objetivo a criação de objetos considerados úteis, mas ao mesmo tempo possuem uma finalidade estética e de embelezamento. Nestes grupos se relacionariam então, arquitetura, o mobiliário, a cerâmica, entre outros (VIANA, 2012).



Figura 49. Ananguera. 1927. Óleo sobre tela, 224 X 148 cm. São Paulo. Museu Paulista.



Figura 50. Fascinação de Iara, 1929. Óleo sobre tela. São Paulo. Coleção Particular.



Figura 51. Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares. 1928.
Óleo sobre tela. s/ medida e s/d. Pinacoteca do Estado de São Paulo



Theodoro Braga, em toda a sua trajetória, desenvolveu uma obra caracterizada por uma variada produção artística, docente e em torno da crítica de arte, sempre pontuando um interesse crescente em conceber e caracterizar uma arte com forte inspiração nacionalista (COELHO, 2007, p. 166). Patrícia Bueno de Godoy alega que a atuação de Theodoro Braga visava chamar a atenção de industriais e professores para a formação de uma arte verdadeiramente nacional, pois acreditava que a produção industrial poderia se unir à produção artística num projeto de nacionalizar a arte brasileira (GODOY, 2004, p. 84).

Theodoro Braga é considerado, além de artista, também um proeminente educador, pois atuou em diversas instituições de ensino e sempre destacou a necessidade de implantação de cursos profissionais e de séries primárias com uma metodologia artístico-histórica que permitisse um embasamento do próprio repertório nacional, permitindo, assim, o alargamento dos motivos brasileiros. Destacadamente, os padrões ornamentais da cerâmica Marajoara eram seu foco, os quais seriam, com o passar do tempo, inculcados na população brasileira, ajudando a formar uma herança visual brasileira, pregressa ao seu tempo, mas, sobretudo, futura.

Theodoro Braga, como docente, investiu na sua metodologia de ensino voltada para a brasilidade na arte decorativa, como por exemplo, o método praticado em setembro de 1912, em Belém, no qual os alunos puderam produzir e expor suas composições inspiradas na flora paraense, com o objetivo de difundir a beleza regional entre as possíveis modelos a serem utilizados em território nacional.³⁸

Em seu texto “*Cerâmica Ornamental*”, Braga pediu atenção e cuidado aos artistas na realização de suas composições, para que a nova obra brasileira executada pudesse impressionar os leigos, “*fazendo-lhes compreender esse sentimento de patriotismo*” como um dever a ser cumprido. Ou seja, Braga buscava estabelecer uma arte que pudesse trazer uma identificação com o público observador em geral. Intentava a criação de uma arte que todos poderiam compreender, não somente por sua composição técnica, mas, sobretudo, por revelar uma pátria de uma forma muito simples. Cria, Braga, que assim, fomentar-se-ia a representação estética da nação (BRAGA, 1934).

De acordo com o pesquisador Aldrin Figueiredo, foi o próprio estudo de pintura na Europa o responsável pela construção de um estilo próprio em Theodoro Braga, e a oportunidade de pensar um projeto de obra que pudesse elaborar uma versão pictórica da história da Amazônia. Dessa forma Braga se colocou como o responsável em unir intelectuais,

³⁸ Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP - 00432. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística. Série: Exposições de Theodoro Braga e Exposição de Terceiros. Dossiê Exposições de Terceiros.



artistas e literatos em torno do debate da construção de uma identidade regional e, ao mesmo tempo, da pátria (FIGUEIREDO, 2011, p.11).

Theodoro Braga começou, a partir de uma velha história da Amazônia, a compor uma nova história, a qual teve como ponto de partida a criação da tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora do Belém*. De acordo com o Figueiredo, Braga teria inventado, por meio dessa tela, o próprio modernismo no Pará, tendo em vista que a modernidade está mais inserida no papel de “recontar e reescrever a própria história da Arte”, do que propriamente em suas técnicas de pintura utilizadas. Para tanto, segundo Aldrin Moura de Figueiredo, o “calço histórico das origens da arte amazônica passava a ser um dos focos centrais na leitura do pintor” (FIGUEIREDO, 2001. p.28).

Segundo o mesmo autor, no início do século XX, Theodoro Braga, juntamente com outros artistas, começava a atuar na investigação das tradições paraenses, registrando as que julgava em perigo de desaparecimento (FIGUEIREDO, 2001. p.79).

É possível afirmar que um dos principais objetivos das produções de Theodoro Braga era seu projeto de nacionalização da arte brasileira por meio de uma reformulação de seu ensino. Braga intentava uma disciplinarização que, partindo da natureza brasileira, do que via como mais comum e ao mesmo tempo significativo, criar uma visualidade compartilhada,³⁹, à qual chamava de “genuinamente brasileira”.

Theodoro Braga acreditava ser essencial para a arte brasileira a sua renovação, e esta deveria ter como referência unicamente a sua própria origem, ocasionada por um “resgate” de suas tradições e culturas mais “puras”. Neste intuito, as culturas indígenas amazônicas apareciam, de acordo com Braga, como dotadas de potência para o fortalecimento da individualidade brasileira.

Theodoro Braga faleceu em São Paulo no dia 31 de agosto de 1953, quando era diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo. Sabemos que naquele período ainda militava em prol de sua campanha, e tinha em sua esposa uma aliada muito presente, muito embora a historiografia que se demorou a abordá-lo sobre ela ainda teça poucas reflexões.

³⁹ Theodoro Braga acreditava que por meio da utilização da flora “nacional” nos mais diversos suportes artísticos, contribuiria para levar o povo brasileiro a perceber a relevância nacional no cenário artístico.

2.2 - MARIA HIRSCH: A REDESCOBERTA DE UMA ARTISTA

Maria Hirsch, figura 52, nasceu em 06 de maio de 1875, em Mellrichstadt, na Baviera. Era filha de John Adam Hirsch e de Anna Hirsch. 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.⁴⁰



Figura 52. Maria Hirsch, retratada em sua residência em Belém. Disponível em Ilustração Portuguesa. Lisboa: março de 1911. n 263.

Na França Hirsch, figura 53, 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 vários locais, como em Pernambuco, Pará, Rio de Janeiro e São Paulo (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 13 de fevereiro de 1906)

⁴⁰ Documentação presente no arquivo pessoal de Maria Hirsch, localizado na Cidade de Serra Negra em São Paulo, sendo de propriedade de Guida Gerosa.



Figura 53. Retrato de Maria Hirsch. Fonte: Acervo pessoal de Guida Gerosa, Serra Negra.

Em setembro de 1905, Maria Hirsch participou da Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, dentro da seção de arte decorativa com suas peças em “couro repuxado”, recebendo menção honrosa de 1º grau (JORNAL DO COMMERCIO, setembro, 1905).

Em 1906, seus trabalhos em arte decorativa foram bastante divulgados e muito bem avaliados pela crítica especializada, merecendo menção honrosa de 1º grau por suas peças em couro no Salão Nacional, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, expôs seus trabalhos no *Lyceu de Artes e Offícios*⁴¹ e na Casa Laemmert⁴², obtendo grande sucesso entre o público, também em 1906 (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 16 de fevereiro de 1906).

Expôs em Recife em março do mesmo ano, na casa de Madame Claire Gerard, porém em pequena escala, já que muitas de suas peças foram vendidas nas exposições anteriores (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 16 de fevereiro de 1906). Dentre as peças apresentadas, destacavam-se uma almofada decorada com motivos de flores, 2 cintos para senhoras, uma capa brochura para livros, 2 saquinhos e 1 carteira para homens.

⁴¹ Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, fundado em 1873, ainda no período do Segundo Reinado. Tornando-se a maior referência na cidade de São Paulo na área de ensino técnico profissionalizante e na de aplicação das artes em espaços industriais.

⁴² Casa Laemmert. Casa da Editora Universal, fundada pelos irmãos nascidos na Alemanha Eduardo e Henrique Laemmert. Destacam-se pelo pioneirismo no mercado livros e na tipografia brasileira. A sede de sua livraria servia também como local apresentações e exposições artísticas.

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” (*JORNAL DO COMMERCIO*, agosto 1924).

Entretanto, nem sempre a crítica avaliou de forma totalmente positiva as criações de Maria Hirsch, figura 54, Segundo o crítico de arte Mario da Silva, em *O Jornal*, periódico editado no Rio de Janeiro, os trabalhos de Maria Hirsch, um conjunto de gabinete de leitura, eram habilmente trabalhados em couro, porém o crítico observou que, mesmo sendo peças que obedeciam ao estilo mais rústico, existia a necessidade de tais peças serem estilizadas com um pouco mais de graça e leveza (*O JORNAL*, 12 de agosto, 1927)



Figura 54. Retrato de Maria Hirsch. Disponível em Theodoro Braga no centenário de seu nascimento. Conselho Estadual de Cultura. Belém: 1972. pp 144.

Maria Hirsch, como mencionado anteriormente, valeu-se, assim como seu esposo, Theodoro Braga, de motivos da flora brasileira 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 em couro”, comungando, assim, dos mesmos padrões decorativos de seu esposo e colega de trabalho (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, agosto, 1924).

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, quanto 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* (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, agosto 1924).

A crítica positiva de um dos mais renomados críticos de arte no Brasil, nos anos 1920, permitiu com que os trabalhos de Maria Hirsch fossem encarados com mais seriedade e profissionalismo, mesmo sendo apresentados em seções consideradas femininas e, portanto, secundários ao trabalho do homem artista no Brasil.

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*⁴³, estilizado com de galhos de café em frutos, como pode ser visto na figura 55 abaixo.

⁴³ 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

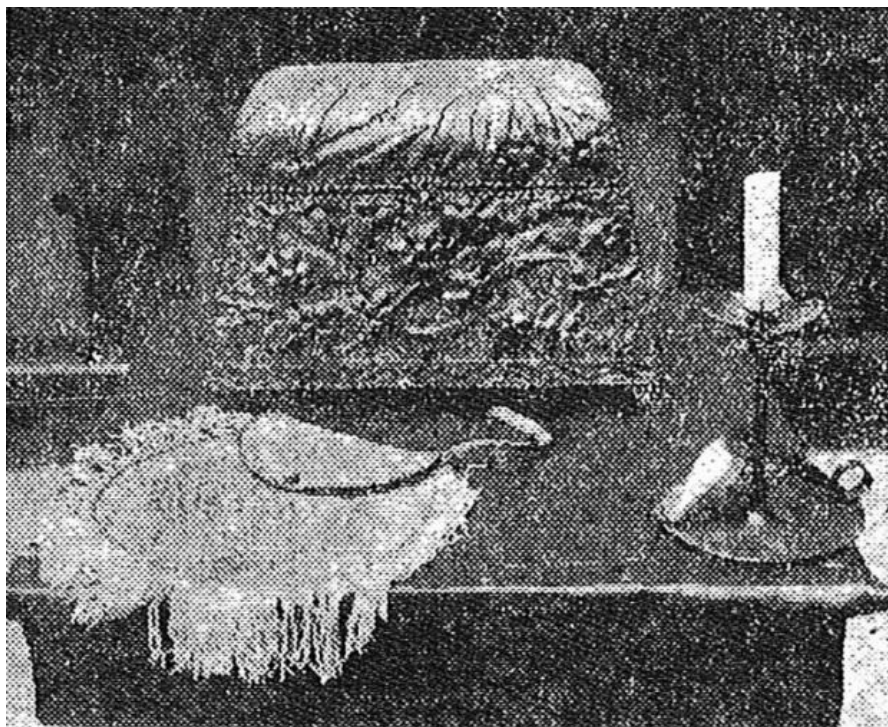


Figura 55. Cofre em couro esculpido com decorações de galhos de café em frutos, de Maria Hirsch. Fonte: A XXXIV Exposição Geral de Belas Artes - Realizou-se ontem o "vernissage" dos trabalhos expostos - A seção de arte aplicada. O Jornal, Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p. 3.

É importante deixar claro que mesmo Maria Hirsch desenvolvendo e expondo trabalhos de pintura, sua fama como artista foi construída em torno de suas produções em arte decorativa, até então, a arte considerada “adequada para a capacidade artística das mulheres”, pela sociedade.

Além das exposições que participou em vários estados brasileiros, segundo o *Jornal do Recife*, de 1906, Maria Hirsch tinha planos de permanecer no Brasil como professora de arte decorativa, especificamente na sua experiência de trabalho em couro, como pode ser visto em conjunto de móveis fabricados em madeira, com ornamentação em couro estilizando a flora brasileira, reproduzido na figura 56.



Figura 56. Conjunto de móveis ornamentados por Maria Hirsch. Disponível em:
Disponível em Ilustração Portuguesa. Lisboa: março de 1911. n 263.

De acordo com o citado artigo no *Jornal do Recife*, as peças em couro produzidas por Maria Hirsch foram feitas por um processo bastante próprio, sendo a própria coloração dos objetos o resultado de combinações químicas específicas, ocasionando, dessa forma, diferentes efeitos em cada peça, como os encontrados nas bolsas, carteiras e nas almofadas: “vimos, por exemplo, uma belíssima almofada, que Mlle. Hirsch confeccionou. Num dos lados notam-se folhas e frutos em relevo que, entretanto, foram feitos na própria peça de couro da almofada” (JORNAL DO RECIFE, fevereiro 1906).

Outra mostra extremamente importante na carreira de Maria Hirsch, foi a que ocorreu durante a exposição Internacional das Indústrias e do Trabalho, realizada em Turim, em 1911, na qual recebeu a medalha de ouro por seu quadro “Escudo de Armas do Estado do Pará”, apresentado no Pavilhão daquele estado da Federação. Tal quadro tornou-se, então, um referencial das produções de Maria Hirsch, composto em couro *Repoussé*.

Hirsch participou, também, do I Salão Paulista de Belas Artes em janeiro de 1934, no qual expôs o único indício de sua produção em pintura, até o momento. A figura 57, nos mostra esta tela. Convém destacar que Hirsch, quando citada, é frequentemente associada às suas produções em artes aplicadas. Esta imagem abre caminhos para novas interpretações de Maria Hirsch como artista profissional, e não apenas como uma confeccionadora de elementos de decoração ou de arte aplicada, identificada como uma arte menor, secundária e de âmbito feminino já em sua época de atuação.



Figura 57. Tela de Maria Hirsch. I Salão Paulista de Belas Artes, 1934.
Acervo: Família Beyroldt

Entretanto, pode se dizer que a carreira de Maria Hirsch é dividida em duas partes, uma antes e outra após seu casamento. É importante notar que até 1907 Maria Hirsch tem uma carreira com relativa visibilidade, porém, independente da imagem do então noivo-artista, fato que desaparece após seu casamento. Com o matrimônio Hirsch passou a ser, muitas vezes, identificada como Senhora Theodoro Braga, ou apenas como a esposa do artista, suprimindo por completo o seu nome e vinculando-a inteiramente ao “projeto de arte” de Theodoro Braga.

A utilização do substantivo *Senhora* antecedendo os nomes das mulheres nas exposições, tinha uma finalidade maior do que apenas indicar seu estado civil. De acordo com Ana Paula Cavalcanti Simioni, o uso do termo atendia à convenção e à etiqueta da época, e se prestava para explicitar o pertencimento ao sexo feminino e a identificação das artistas como amadoras (SIMIONI. 2008, p.39).

Dessa forma, a crítica de arte publicada no *Jornal do Commercio*, de setembro de 1905, é bastante significativa. Nela, vê-se que os objetos apresentados por Maria Hirsch naquela exposição, em couro *repoussé* e pintado, são considerados “variedades e atraentes aplicações



artísticas e feitos com muita habilidade e gosto”. De acordo com a crítica do periódico, as peças executadas por

essa senhora é das que mais se prestam a ser cultivadas pelas amadoras, que podem facilmente assenhorear-se da sua técnica e nelas encontrarem elementos para dar expressão ao seu gosto artístico em uma infinidade de objetos decorativos (JORNAL DO COMMERCIO, setembro 1905).

Tal crítica publicada não identifica Maria Hirsch como artista, mas classifica sua obra como sendo a produção de uma senhora com habilidades e talento, dificultando o seu reconhecimento artístico até a atualidade.

Julio Simões Coelho, ao visitar o estúdio do casal Braga em Belém, descreveu-o como também de Maria Hirsch. Disse o crítico que aquele era um ambiente cativante porque “é a idiossincrasia da maga artífice”. Ele descreve o espaço com as qualidades que espera de uma artista que também é esposa, desde o perfume do ateliê, “sobriamente discreto, até a disposição do mais humilde conzel”. Tudo ali, segundo o jornalista, se harmoniza para que seus trabalhos alcancem fama e [façam] o renome da artista (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, março de 1911, p. 303).

Conforme afirma Simioni, o mundo da arte era um dos campos em que a desigualdade do gênero se fazia mais presente. Incluindo o papel da crítica de arte, de acordo com a autora, para o próprio crítico de arte Gonzaga Duque havia o desconforto das categorias,

Como chamar de profissionais seres que, por definição, estavam excluídos das possibilidades de serem verdadeiros inventores de arte? As mulheres, do ponto de vista de um dândi, eram musas inspiradoras, esposas cerceadoras, mães autoritárias e objetos de fascínio erótico. Como, então, enquadrar as artistas, que eram ao mesmo tempo femininas e seriamente dedicadas ao seu ofício, dentro desses propósitos? (SIMIONI, 2008, p. 72).

O desconforto das categorias existentes para Gonzaga Duque está na própria definição do que é ser um artista, e de como ser artista estava fortemente atrelado ao gênero, e ao papel que o homem exerce no campo da arte, já que o próprio acesso ao ensino de arte e ao ensino superior foi por muito tempo vedado às mulheres.

Portanto, o artigo de Julio Simões Coelho na revista *Ilustração Portuguesa*, em 1911, e também outro, publicado em 1913, podem ser considerados um dos mais importantes, pois relatam, mesmo que de forma açodada, a atuação profissional de Maria Hirsch, a qual, na grande maioria da documentação encontrada, é pouco citada. Defendemos, então, que fotografar a

artista em seu ateliê inscreve Maria Hirsch como profissional da arte, e não uma simpatizante por trabalhos manuais e por beleza artística.



Figura 58. Ateliê de Maria Hirsch em Belém. Fotografada executando seu trabalho em couro. Disponível em Fonte Ilustração Portuguesa. Lisboa: março de 1911. n 263.



Figura 59. Detalhe de ateliê de Maria Hirsch em Belém. Fotografada executando seu trabalho em couro, e tendo ao fundo o quadro de Armas do Estado do Pará, produzido em couro e com o qual recebeu menção honrosa na Exposição Internacional de Turin. Disponível em Fonte Ilustração Portuguesa. Lisboa: julho de 1931. n 385.

O casal Braga, dentre outros casais de artistas, como Georgina e Lucílio de Albuquerque, Haydéa e Manoel Santiago e o casal Sarah Vilela e Nestor Figueiredo tiveram suas casas/ateliês publicados em periódicos na tentativa mostrar tanto a harmonia entre os cônjuges, como, também, para permitir, por meio das descrições, uma separação de suas obras e dos espaços da casa conforme o gênero. Nestes dois artigos da revista Ilustração Portuguesa, Theodoro Braga é descrito com um artista de força e de temperamento forte e decidido, capaz de modificar o campo da arte brasileira. Já Maria Hirsch é descrita como uma artista devota, talentosa e dedicada, tanto à sua obra e casa, mas, sobretudo, aos projetos de seu esposo (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, 1931, p. 385)



Após o falecimento de Theodoro Braga, em 1953, Maria Hirsch, então com 78 anos, começou um processo de venda de seus bens, bem como de doações do acervo do casal. Por meio de documentação pessoal, encontrada na cidade paulista de Serra Negra, foi possível verificar que a residência identificada como “Retiro Marajoara”, construída no Bairro do Pacaembu, em São Paulo, foi vendida, levando Maria Hirsch a se mudar para um apartamento na Avenida Rio Branco, no centro da capital paulista.

Posteriormente, de acordo com Dr. Luiz Romano da Motta Araújo, em 1967, Maria Hirsch, já com 92 anos, “inválida e paupérrima”, fora acolhida pela família de um antigo amigo e aluno de Theodoro Braga de seus tempos de Mackenzie College, o engenheiro-arquiteto Hugo Edmund Kuhl, que residia no bairro do Cambuci, em São Paulo. Contribuindo para a ideia de que esta artista não conseguiu se manter sozinha financeiramente, tanto por sua idade avançada, quanto por meio de sua própria arte, os poucos relatos a tratarem de seu final de vida asseveram que a herança deixada por seu esposo foi insuficiente, o que a levou a viver de amizade e caridade de conhecidos. O fato de o casal também não ter tido filhos parece ter auxiliado para o desaparecimento de Maria Hirsch da historiografia, mas também, para a dispersão do acervo do casal, que acabou sendo vendido pela artista, a fim de amealhar recursos financeiros para sua sobrevivência (ARAÚJO, 1967, pp. 226).

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 pauta comum. Sobre esta faceta, entretanto, ainda nos resta saber de que forma a atuação desse casal contribuiu para um processo de renovação da arte e do próprio ensino da arte, tema que será trabalhado no seguinte ponto.

2.3 - THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH: A CAMPANHA NEOMARAJOARA

As produções em parceria entre Maria Hirsch e Theodoro Braga são, de fato, resultado do projeto de construção de uma arte com padrões ornamentais baseados na natureza brasileira. De acordo com a legenda de Artur Valle, em publicação na revista *Caiana*, em 2015, os objetos presentes na imagem a seguir, seguindo ordem numérica, são:

(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 (VALLE, 2015, p.12).

É importante mencionar que especificamente nessa exposição foi montado um recanto para as obras produzidas pelo casal Braga, na tentativa de mostrar um casal de artistas unido até mesmo em suas produções, como pode ser visto na figura 60 a seguir.

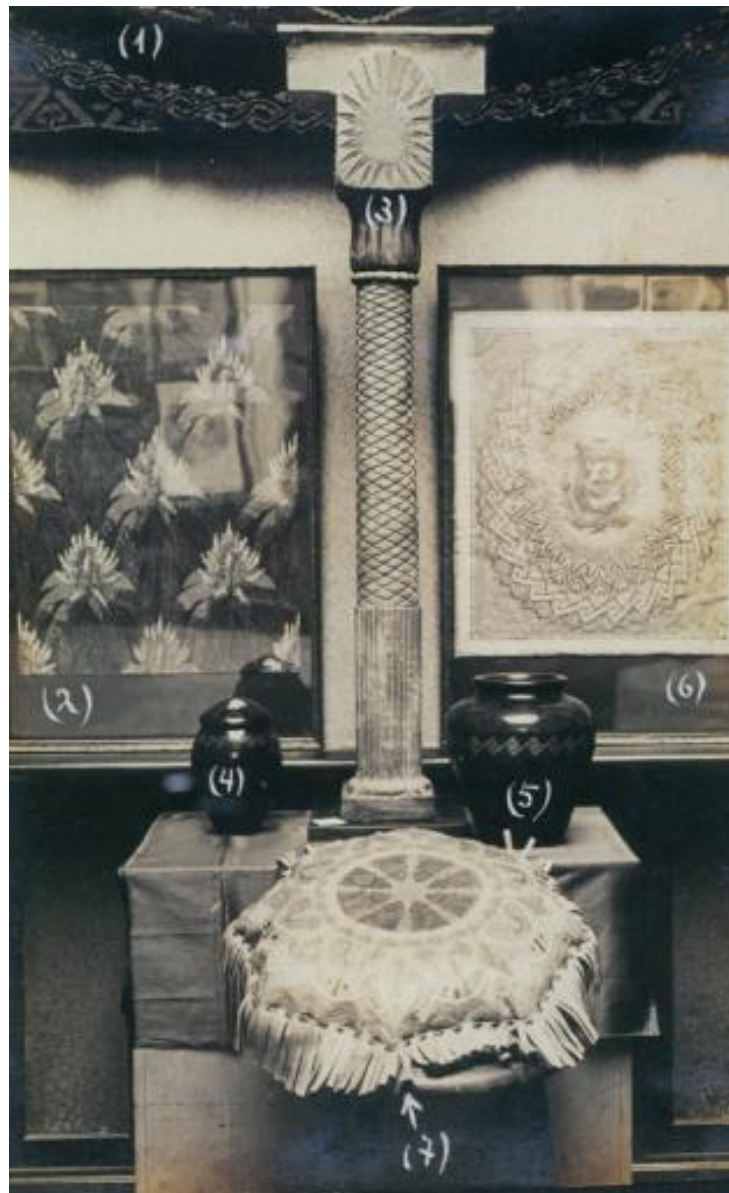


Figura 60. Obras expostas por Theodoro e Maria Hirsch Braga na Exposição Geral de Belas Artes de 1927. Disponível em VALLE, Arthur, Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August



Mary Hirsch conheceu Theodoro Braga em Paris, quando eram, ambos, alunos no mesmo ateliê por volta de 1900 e 1905. Naquele momento, Braga realizava pensionato pela Escola Nacional de Belas Artes, na *Académie Julian*. Os artistas se casaram em junho de 1907, como dito, e *Mary* virou *Maria*, e o germânico *Hirsch* acabou sendo esquecido em favor do sobrenome *Silva Braga*, de seu consorte. Ao longo de sua vida, ela chegou a ser conhecida apenas por Maria da Silva Braga, ou mesmo Madame ou Senhora Theodoro Braga, como era de praxe nos ambientes dos setores médios e da elite da sociedade brasileira, e como discutimos acima.

Maria Hirsch, assim como seu esposo, se destacou nos salões de arte nas primeiras décadas do século XX por suas produções inspiradas na flora brasileira e nos grafismos da cerâmica Marajoara. Pode-se dizer que o casal Braga - como também ficaram conhecidos os dois artistas -, se valia desses salões de grande circulação tanto para a divulgação de seus trabalhos como para a difusão de um projeto de arte nacional. Não devemos nos esquecer, ainda, que os salões, por serem divulgados pela imprensa, acabavam por atrair potenciais clientes aos artistas que tinham na arte decorativa seu principal foco de atuação.

O fato de ter frequentado o mesmo ateliê que seu esposo em Paris e atuar no campo artístico com produções de mesma categoria, no campo da arte decorativa, foi também um fator decisivo para seu apagamento na historiografia, pois permitiu que a atuação de Maria Hirsch fosse muitas vezes considerada “apenas” complementar à de Theodoro Braga.

A união das carreiras do casal Braga é visível. Entretanto, Hirsch passou a ser considerada uma colaboradora para a “*realização do ideal estético que insufla a vida d’daquele casal feliz*” (ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA, março de 1911, p 300). No citado artigo de José Simões Coelho, publicado em janeiro de 1911, no periódico *Ilustração Portuguesa*, Maria Hirsch foi apresentada como esposa do artista e também identificada como artista, mas uma artista em colaboração com a obra do casal, não preocupada com sua obra individual.

O estúdio do casal, construído em Belém pelo engenheiro Francisco Bolonha, reproduzido na figura 61, tornou-se referência no ensino de arte, e local de exposição permanente, contribuindo para que fossem bem aceitas pelo público. O prédio, que ocupava uma esquina, com insinuante desnível, mostra um porão, um portão de ingresso na lateral, um lanternim, que deveria ter a função de inundar de luz o salão onde se pintava e executavam-se os trabalhos em couro. Contornando toda a edificação havia uma platibanda “perfurada”, com motivos *flores*. A mesma forma aparece nas mãos francesas metálicas que sustentam material a marquise de vidro que dá acesso ao edifício, em sua lateral. Embora ilegível na foto reproduzida, deduzimos que o casal tenha afixado, na janela de maior dimensão, quase no

flanco do edifício um letreiro identificando o ateliê. Na foto, o casal posa embaixo desta placa, amparados no parapeito.

Esta imagem revela uma dupla de artistas em processo de ação, e com intenção de inserção no mercado das artes. A ideia de terem um ateliê em prédio separado da morada e com uma placa identificando a atividade profissional de ambos, nos permite afirmar que o projeto de arte que desenvolveram e que ainda seria um tanto ampliado nos anos seguintes, não era apenas de Theodoro Braga.



Figura 61. Estúdio de Theodoro Braga e Maria Hirsch em Belém. Construção de Francisco Bolonha. Ilustração Portuguesa. Lisboa, julho de 1913, n.385.

Corroborando nossa leitura, lemos que no discurso proferido no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, em 1967, o Dr. Luiz Romano da Motta Araújo alegou que Maria Hirsch foi uma esposa fiel, dedicada e novamente uma “colaboradora, prestimosa e eficiente”. Frisava o autor, que ela havia sido “colaboradora” não somente na obra de nacionalização da arte brasileira - um projeto “do casal” -, mas em todos os trabalhos de seu esposo, inclusive na própria administração do Instituto Lauro Sodré no Pará, onde o artista foi diretor em 1917.

A imagem de mulher artista colaboradora para o sucesso do esposo é construída também em torno de Maria Hirsch, e mesmo quando se questiona o desaparecimento da artista frente ao sucesso do esposo, se percebe de fato que mesmo fazendo elogios à sua atuação, o papel que Hirsch passa exercer é de *colaboradora*, também passível de ser compreendido como *auxiliadora* ou *assistente*. De acordo com artigo publicado no jornal *Diário da Noite*, em fevereiro de 1931,



o espírito vibrátil de D. maria, essa alemã mais brasileira do que muitos de nós, representa fator destacado nas realizações do grande mestre, é o genio tutelar, que o anima, que o acoroçôa em todos os instantes”, o professor, entretanto, não se cança de accentuar o incomparável valor da sua colaboradora. As vezes para realçar o merito de D. maria, elle affirma: Ela é as minhas duas maos direita! (DIÁRIO DA NOITE, fevereiro de 1931, p. 189).

A ideia de uma colaboradora persistiu, e mesmo que tendo apagado a trajetória de Maria Hirsch, foi por esta pequena participação que pudemos averiguar sua existência. Apesar das dificuldades de fontes que mostrassem a pluralidade de frentes artísticas que – presumimos – Maria Hirsch assumiu, esta dissertação conseguiu lançar luzes sobre esta artista que teve uma verdadeira trajetória internacional, saindo do norte da Europa, passando por Paris, vivendo em Belém, Recife, Rio e São Paulo. Assim, podemos ver mais uma vez que a tão propalada “arte nacional” era, também, de repertório e de ação transnacional.





PARTE III - RECEPÇÃO





CAPÍTULO III - “ALÉM DA ILHA”: A IDENTIFICAÇÃO DO ESTILO NEOMARAJOARA

3.1- NA TEIA DA ARTE: ARTISTAS NEOMARAJOARAS

Com a mudança de Theodoro Braga e Maria Hirsch para o Rio de Janeiro e posteriormente para São Paulo, podemos verificar a inserção de Theodoro Braga e um grupo de artistas bastante importante, que reunindo artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, organizavam-se para a realização de exposições coletivas. Trata-se de um Grupo de artistas cariocas e paulistas reunidos por Toquato Bassi, para a organização de uma exposição em 1928 e, posteriormente em 1929, com o auxílio da Associação Paulista de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes. Torquato Bassi teria a intenção de tornar mais dinâmica as relações entre os artistas dos dois estados.

De acordo com a pesquisadora Tarasantchi, Theodoro Braga pertenceu a este grupo juntamente com outros artistas “preocupados com a nacionalização da arte”, como Eliseu Visconti, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Marques Jr., Edgar Parreiras, Hélios Seelinger, Timotheo da Costa, Pedro Bruno, Rodolpho Bernadelli, Carlos Chamberland, Pedro Alexandrino, Paulo do Valle Jr, Lopes Leão, Wash Rodrigues, Antonio Rocco, Oscar Pereira da Silva e Helena Pereira da Silva. As duas edições da exposição do Grupo Almeida Júnior foram de total sucesso tendo sido muitas das telas de Theodoro Braga vendidas nestes eventos. (TARASANTCHI, 2002, p.62).

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 pintor, artesão e ceramista. Mudou-se para o Rio de Janeiro e fez parte do Júri do Salão Nacional de Belas Artes, entre 1937 e 1941. Foi artista extremamente requisitado e ganhador de diversos prêmios e medalhas por seu talento, inclusive por suas criações em arte decorativa. Fato de extrema importância e fundamental tanto para a carreira deste artista, quanto 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

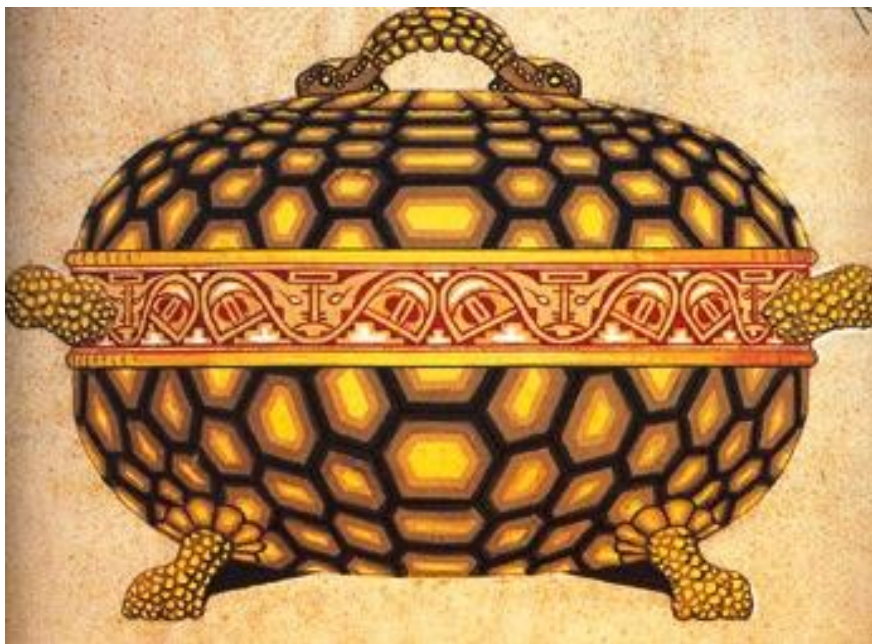


desenhistas de seu tempo e um dos que melhor fizeram retratos no Brasil. Pena que o Brasil não saiba disso. Mas quem passar pelo prédio do Ministério da Marinha há de ver um imenso retrato do Almirante Tamandaré, feito pelo nosso Pastana. É um trabalho acadêmico, mas que mal há no academicismo bem resolvido, competente e, sobretudo, registro de um momento histórico da arte brasileira? (PEREIRA, 1997)

De acordo com a pesquisa feita em torno de Pastana, ele se dedicou durante algum tempo somente desenvolvendo artesanato de bronze e cerâmica e elementos decorativos na área 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 flora e da fauna amazônicos e possivelmente ornamentando moedas com os grafismos Marajoaras (MEIRA, 2008, p. 34).

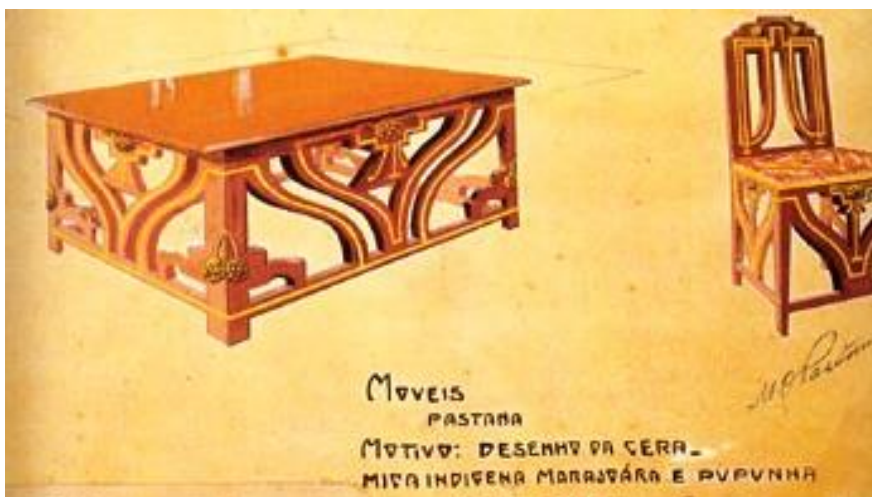
Ainda segundo Maria Angélica Almeida de Meira, as obras de Manoel Pastana giraram em torno de telas figurativas de natureza morta, retratos e pontos pitorescos da cidade de Belém. Mas, para esta pesquisa, torna-se mais relevante destacar a produção das “*noventa e oito lâminas em aquarela reproduzindo objetos de cerâmica Marajoara e tapajônica*”, as quais pertencem 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 amazônicos, como podem ser vistos nas imagens recolhidas pelo pesquisador João Carlos Pereira. Em texto já mencionado sobre Manoel Pastana, Pereira apresenta as ornamentações com inspiração Marajoara e a estilizações da flora e fauna amazônicas desenvolvidas por Pastana, como pode ser visto nas figuras 62 e 63 e 64. abaixo, nas quais a presença dos grafismos Marajoaras se mistura as estilizações do jabuti e da pupunha.



Figuras 62. Terrina - Desenho e Guache – Motivo: Jabuti da Mata e Cerâmica Marajoara – 34 cm x 22 cm, c. 1930.



Figuras 63. Moveis - Desenho e Guache – Motivo: Marajoara e Pupunha – 34 cm x 22 cm, c. 1930.



Figuras 64. Moveis - Desenho e Guache – Motivo: Marajoara e Pupunha – 34 cm x 22 cm, c. 1930.

Da mesma forma, podemos perceber outra estilização de animal com traços mais geométricos, como na figura 65 abaixo, nas quais Pastana mistura os motivos estilizados do jabuti e do caranguejo.

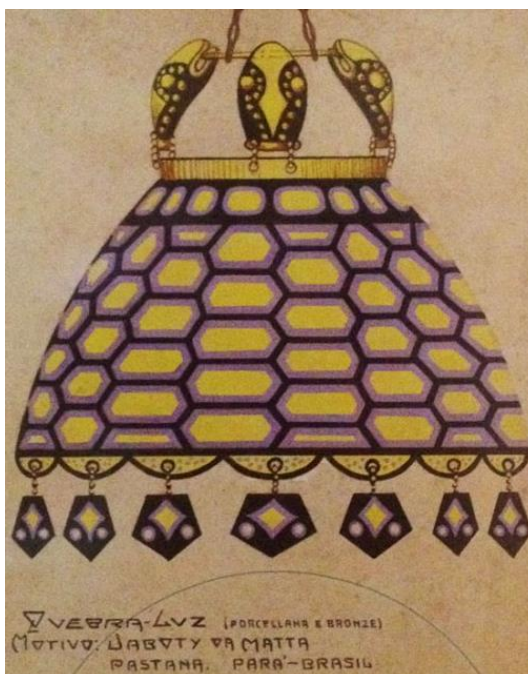


Figura 65. Desenhos de luminária com motivo jabuti da mata de Manoel Pastana. Disponível em: <<http://objetosdafloresta.com/2012/05/04/ufpa-museus-de-belem-35/>>

Ao consultar o Fundo Theodoro Braga, foi possível identificar algumas obras de Pastana que estiveram presentes na exposição de Belas Artes de sete de setembro de 1933, em Belém do Pará. Dentre elas estão um “Vaso ornamental (Marajó)”, um “Vaso ornamental (estilização do gavião real)”, um “Vaso ornamental (estilização do jabuti)”, um “Vaso ornamental (Tanga e Myrakitã)” e um “Prato ornamental (estilização do Tatu)” entre outras.⁴⁴

Assim como Theodoro Braga e Maria Hirsch, o pintor, ceramista e ilustrador Antônio Paim Vieira teve seus interesses sempre atrelados às questões do nacionalismo, sendo assim fonte e metodologia de suas produções. Paim Vieira nasceu em São Paulo em 1895 e faleceu na mesma cidade em 1988. Desenvolveu também atividade docente na Escola de Belas Artes na área de história da arte e de desenho decorativo, assim como na FAU-USP, no Instituto Caetano de Campos e, ainda, foi assistente na Reitoria da Unicamp.

⁴⁴ Documento encontrado na (Caixa IHGSP- 00380). Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, Volume 1 – História. Série: Dossiês sobre História do Pará de 1943 e 1944.

Paim foi o responsável pelos painéis de azulejos da Igreja Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo, nos quais os animais brasileiros foram representados nas cenas religiosas e a representação da Virgem Maria foi marcada por traços caipiras.

A pesquisadora Ruth Sprung Tarasantchi ex-aluna de Paim, alega que o artista foi fortemente influenciado por amigos e profissionais, como o Próprio Theodoro Braga e ilustrador português Correia Dias que também foi um grande estudioso das artes indígenas e pela imprensa que na época dava um foco maior para as questões da arte nacional.

Paim foi um dos pesquisadores da arte nacional e um dos artistas que mais se utilizou da natureza brasileira como forma de expressão de tal nacionalismo, aplicando, em suas produções, estilizações de plantas e animais, mas, principalmente, utilizando-se dos motivos geométricos dos índios Marajoaras tanto na decoração de suas cerâmicas quanto nos vários e diferentes trabalhos a que se dedicou.

Na figura 66 abaixo se percebe a grande relevância que a natureza tem na obra de Paim Vieira, ao utilizar-se da estilização de tucanos para a elaboração da decoração de um prato, levando a crer também que o artista.



Figura 66. Tucanos - Projeto para prato. Disponível em: <http://antoniopaimvieira.blogspot.com.br/2010/09/tucanos-projeto-para-prato.html>

Um dos momentos decisivos na carreira de Paim Vieira foi em 1928, ano de sua exposição de “*Cerâmica Artística*” em São Paulo e no Rio de Janeiro, considerada a primeira exposição dedicada somente à cerâmica decorativa, na qual apresentou cerca de 220 pratos com a temática nacionalista. Tal exposição abriu caminho tanto para os elogios da imprensa e do

público em geral, em artigo publicado na Revista Ilustração Brasileira, figura 67, a exposição de Paim é descrita como um “*recanto da magnífica exposição de cerâmicas realizada em S. Paulo pelo artista patricio Paim Vieira, cujo renome como ceramista é hoje uma afirmação, em todo o paiz*”⁴⁵. Já quanto às críticas de artistas do período, Tarasantchi, alega que a “*exposição não foi vista com simpatia pelos modernistas*”, que constantemente reclamavam de seu interesse exagerado pelo folclore e pelo desenho Marajoara.



Figura 67. Exposição de Paim Vieira, “Cerâmica Brasileira”. Ilustração Brasileira. Ano 17 N° 45 – janeiro 1939

Theodoro Braga, em publicação do Jornal *Diário da Noite*, de abril de 1928, fez algumas reclamações acerca de certa falta de cor nas peças da exposição, sendo esta reclamação fortemente ligada a uma mudança na paleta de Paim, a qual se tornou, nos trabalhos seguintes mais ricas e com um colorido mais intenso. Outro crítico de sua arte foi o artista italiano Angelo Guido, que ao contrário das críticas costumeiras fez um elogio à exposição de Paim no jornal *Diário de Notícias* de julho de 1928, considerando-o visivelmente superior a Theodoro Braga devido a sua grande capacidade de estilização.

⁴⁵ Cerâmica Brasileira. Exposição de Antonio Paim Vieira. Ilustração Brasileira. Ano 17 N° 45 – janeiro 1939.

O professor Carlos Hadler (1885-1945), habitante da cidade de Rio Claro, interior de São Paulo, é autor do repertório ornamental intitulado *88 motivos ornamentais Marajoaras*, de 1930.

Carlos Hadler é identificado por Patrícia Bueno de Godoy como um “*difusor local do projeto de nacionalização da arte brasileira durante as décadas de 1920 e 1930*”, tendo em vista a grande influência e absorção tanto da metodologia de ensino de Theodoro Braga quanto de seu projeto para a arte brasileira.

De acordo com Godoy, as publicações de duas conferências realizadas por Braga em 1923 e 1925, no Rio de Janeiro, sobre o ensino do desenho influenciaram o método de ensino de Carlos Hadler, que era docente do curso de pintura na *Escola Profissional de Rio Claro*, em São Paulo. Foi nesse momento que Hadler incentivou seus alunos a buscarem motivos ornamentais em várias fontes, como na vegetação típica da região e nas publicações sobre estudos arqueológicos brasileiros (GODOY, 2004, p.29).

As imagens abaixo, figura 68 e figura 69, são dois exemplares das produções de Hadler, nas quais se pode perceber a mistura entre vários elementos da natureza e as linhas geométricas do grafismo da cerâmica Marajoara.

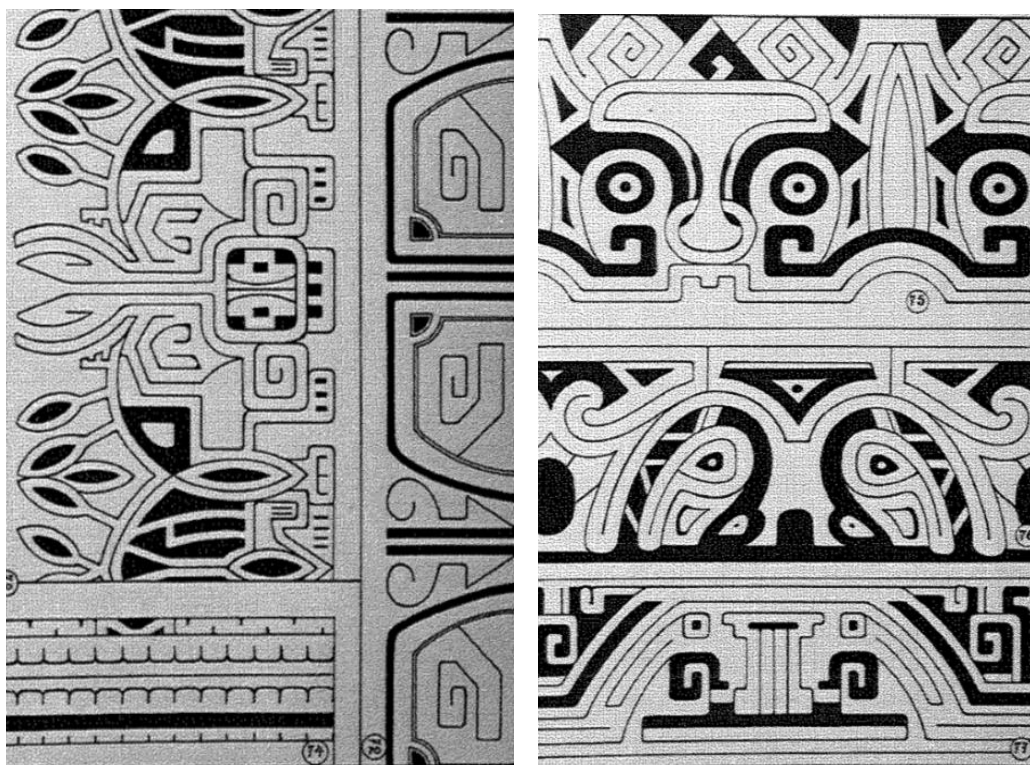


Figura 68 e figura 69. Fragmento do ornamento de igaçabas Marajoara. Tinta preta sobre papel, 32,3x 24cm, igualmente. Disponível em GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n]. 2004. p.191.

Essa relação entre Carlos Hadler e Theodoro Braga é comprovada por meio de um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1927, *Por uma Arte Brasileira*, no qual alegam que Theodoro Braga teria visitado uma exposição de arte na Escola Profissional Masculina e os trabalhos dos alunos de Carlos Hadler.

Além dessa metodologia aplicada ao ensino de arte, Hadler se destacou ao utilizar os padrões Marajoaras na decoração do salão para o carnaval de 1938, em Rio Claro, o *Salão Marajoara*. Este teria possibilitado, segundo Godoy, o desenvolvimento de todas as suas pesquisas referentes à estilização da cerâmica Marajoara em uma esfera pública, já que a partir deste evento sua produção artística ficou mais conhecida, tendo em vista que o *Salão Marajoara* foi bastante divulgado na imprensa de Rio Claro, conforme mostrou Godoy. A figura 70 e a figura 71, reproduzidas mais abaixo são do *Salão Marajoara*, as quais mostram a representação de muiraquitã e novamente a presença dos traços geométricos e labirínticos da Cerâmica do Marajó.



Figura 70. Fotografia do Salão Marajoara de 1938, de autoria de Carlos Hadler. Arquivo Municipal de Rio Claro “Oscar de Arruda Penteadó”, Disponível em GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: Apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n]. 2004.p 115 e 116.

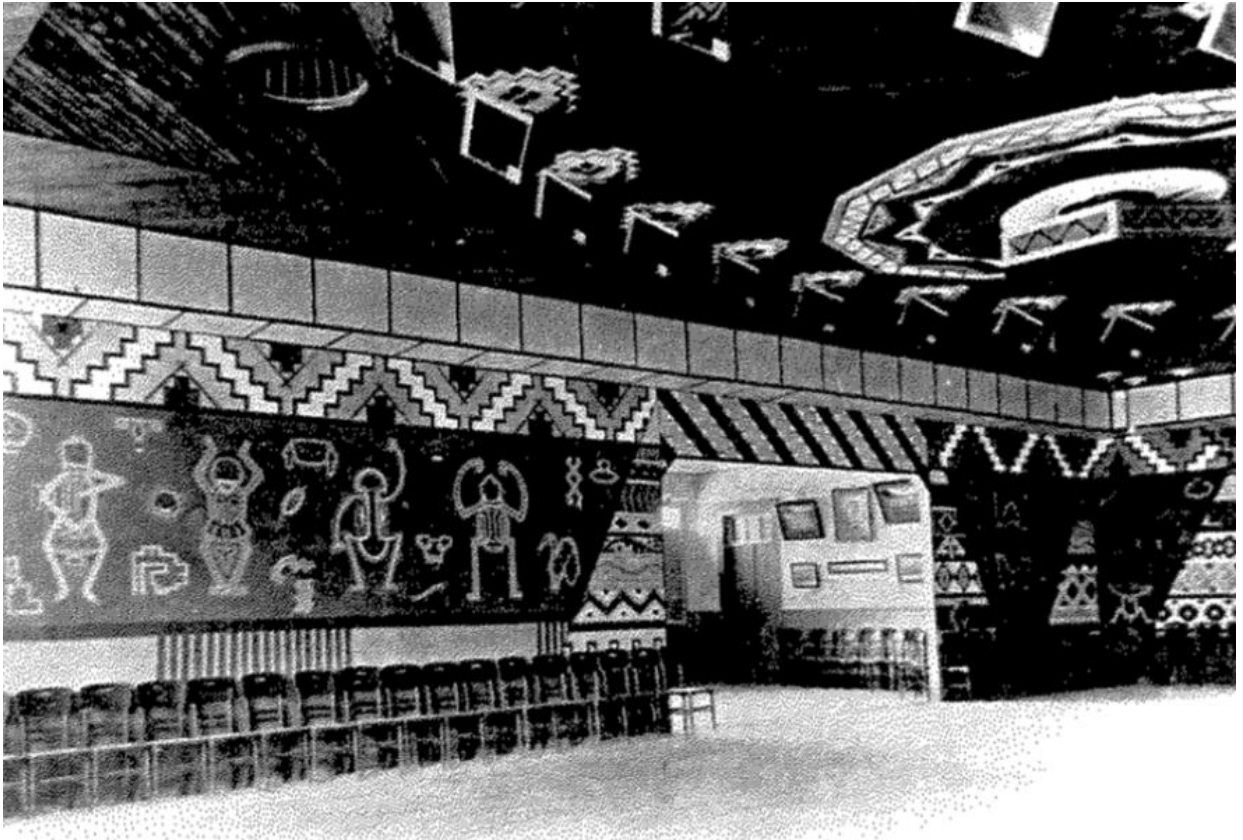


Figura 71. Fotografia do Salão Marajoara de 1938, de autoria de Carlos Hadler. Arquivo Municipal de Rio Claro “Oscar de Arruda Penteadó”, Disponível em GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: Apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n]. 2004.p 115 e 116.

3.2 - “ALÉM DA ILHA”: A IDENTIFICAÇÃO DO ESTILO NEOMARAJOARA

O processo de encontro das cerâmicas arqueológicas, de sua divulgação e apropriação tanto pela população local, quanto por intelectuais nacionais e internacionais perpassam por uma verdadeira campanha neomarajoara, se apropria e inventar uma expressão de arte pura, resultante de um herança comum, a qual atingiu não somente a Ilha de Marajó, ou o Estado do Pará, mas foi, de fato, além da ilha, passando a ser apropriada e utilizada em várias regiões brasileiras.

Em “*Arte Marajoara*”, título de um artigo publicado no jornal “*Folha Carioca*” em 05 de outubro de 1944, sem indicação de autoria, afirma-se que o declínio do mercado da borracha prejudicou o campo da arte paraense seriamente, mas, que a recuperação artística do Pará já

poderia ser sentida nos próprios *Salões de Belas Artes*, que começavam a despertar interesse não só nos brasileiros, em geral, mas também na América do Norte. Alegava-se que,

de ano para ano nota-se, por exemplo, um crescente entusiasmo pela cerâmica. A grande fonte de inspiração dos artistas é a louça Marajoara. Os Mounds do Pacoval tem fornecido motivos para jarras, pratos, cinzeiros, encostas de livros. Todos esses objetos de argila estilizados estão produzindo uma verdadeira renovação artística em Belém e começam a interessar grandemente a América do Norte. Nas casas chics mesmo da capital paraense, ao lado das peças de Limoge ou Sévres figuram vasos ornamentais de Marajó(...) é esse atualmente o panorama das belas Artes no Pará. Há uma atividade febril, um interesse a toda prova, mesclados a um espírito nativista, que se manifesta apenas para valorizar o que é autêntico, genuinamente paraense ⁴⁶.

Pequeno trecho que consegue explicar a partir de um cenário paraense específico a extensão da divulgação da Cultura Marajoara, e do Neomarajoara, em específico, como possibilidade de renovação artística, fato que interessava não somente aos brasileiros, mas também internacionalmente.

O engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) desenvolveu juntamente com Theodoro Braga atividade docente no Instituto Mankenzie. Kneese de Mello foi considerado na década de 1930, o arquiteto da elite paulistana, desenvolvendo projetos residenciais nos bairros do Pacaembu, no Jardim América, dentre outros (REGINO, 2011).

De acordo com o estudo feito por Aline Nassaralla Regino sobre o arquiteto, pode-se perceber que dentre as residências projetadas por ele se destaca a residência de Braga, construída em 1935, na Rua Boituva, 104, hoje Rua Traipu, 1314, no Bairro do Pacaembu. Por ser esta uma mistura arquitetônica do neocolonial e do estilo missões, formando uma composição híbrida, poderia ser vista como mais uma das inúmeras casas produzidas naquela época naquele bairro. Mas o que, a torna relevante é o fato de que o próprio Theodoro Braga foi o responsável por elaborar toda a ornamentação da fachada com motivos Marajoaras, com pode ser visto na figura 72, figura 73 e na figura 74, nas quais a ornamentação pode ser identificada nas paredes e nos gradis com motivos labirínticos.

⁴⁶ Documento encontrado na (Caixa IHGSP- 00376). Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, Volume 1 – História. Série: Dossiês sobre História do Pará de 1943 e 1944. Dossiê História do Pará de 1943 (com notas/notícias, leis e decretos em recortes de jornais).



Figura 72. 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.



Figura 73 e Figura 74. Imagens 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.

Nas figuras 75 e 76 abaixo podemos identificar que os gradis e até mesmo as arandelas foram forjados seguindo as estilizações labirínticas da cerâmica Marajoara.

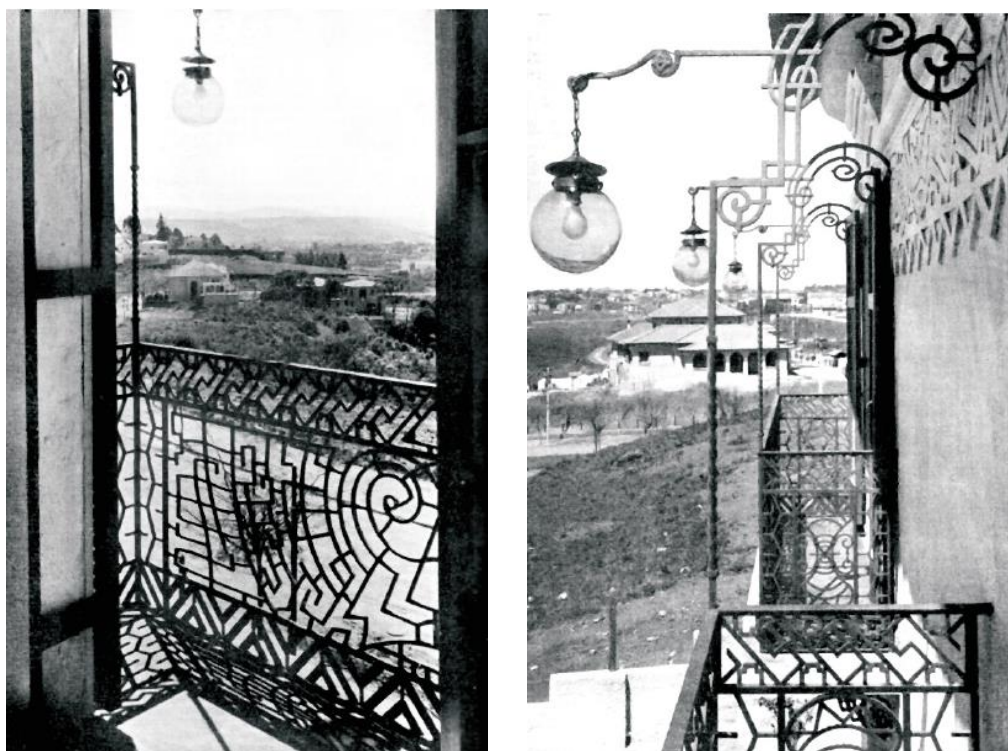


Figura 75 e Figura 76. Imagens residência de Theodoro Braga Balcão e Balcão lateral. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. *Do eclético ao moderno*. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Até mesmo o pequeno portão de rua da residência é todo ornamentado com da cerâmica de Marajó, como pode ser visto na figura 77. Ao que tudo indica Theodoro Braga se utilizou da própria residência para demonstrar as diversas possibilidades de uso desses motivos ornamentais na intenção de tornar a sua residência como um verdadeiro “*Retiro Marajoara*”, como de fato ficou posteriormente conhecida.



Figura 77. Imagens residência de Theodoro Braga- Portão. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. *Do eclético ao moderno*. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

É interessante notar que a ornamentação Marajoara não foi feita somente na parte exterior da residência, mas em todo o lugar, ou suporte que Braga visse a sua possibilidade de uso. Vejamos então a parte interna da residência por meio das imagens abaixo, na figura 78 temos a sala de jantar e escada, já na figura 79 podemos ver a sala de estar e o estúdio, sendo este o maior cômodo da residência.



Figura 78 e Figura 79. Respectivamente, *imagens* residência de Theodoro Braga Salão e escadas. Disponível em: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Mesmo com apenas duas imagens internas da residência, o que facilmente se percebe é a forte ornamentação Marajoara. Os grafismos são utilizados nos pisos, esses identificados por Nassarala Regino como parquet da empresa *Bacellar & Cruz*; novamente nos gradis da escada, e nas paredes, no guarda corpo do nível superior, nos degraus da escada, nos quais se formam pequenos desenhos ornamentais, assim como nos vasos espalhados pela sala.

Outro dado específico da casa de Theodoro Braga diz respeito à organização espacial. De acordo com Nassarala Regino, ao fazer uma análise das residências construídas pelo engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello verificou novamente que a de Braga tem uma formatação um pouco distinta, já que segundo essa mesma autora,

a área íntima apresentava, desde dois até no máximo quatro dormitórios, que eram servidos por, no mínimo, um banheiro completo. A única residência que se difere dessa descrição foi elaborada para Theodoro Braga e possui apenas um dormitório (REGINO, 2011, p.391).

Dados que ficam mais claros com as imagens das plantas do pavimento térreo e do pavimento superior, figura 80 e figura 81.

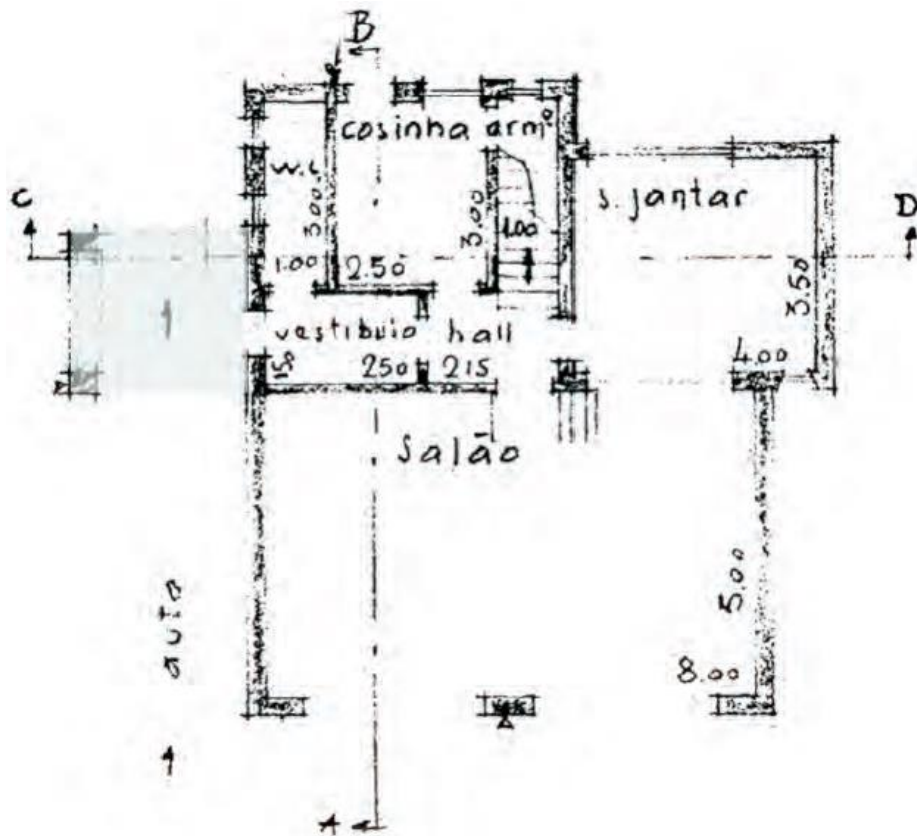


Figura 80. Planta do pavimento térreo da residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

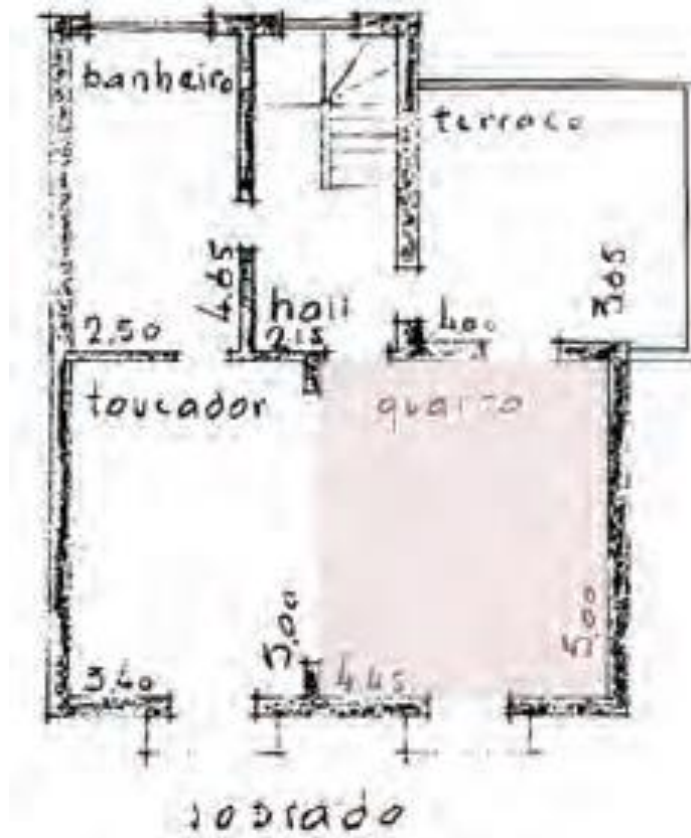


Figura 81. Planta do pavimento superior da residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Nassarala Regino alega que em “*algumas residências projetadas a partir de meados da década de 1940, observamos a diminuição de cômodos. Nestas, a área social passa ser constituída por um ou, no máximo, dois ambientes*”. Mas na residência de Braga já se percebe uma superposição de funções de ambientes, já que sua sala de estar é, ao mesmo tempo, o seu estúdio de produção artística, fato que não era frequente à época, tendo em vista um hábito de construção, no qual cada cômodo tinha sua função específica de uso, o chamado modo de morar à francesa (REGINO, 2011, p. 391).

Nassaralla Regino declara que, ao contrário do que se possa pensar, Kneese de Mello não era um defensor da nacionalização da Arte e da Arquitetura, pois publicou um texto na revista *Acrópole* em 1938 com o título “*Acrópole de Athenas*” no qual descreve a Arquitetura grega como a uma Arte perfeita e pura, pois reunia em si gênio e beleza, sendo por isso um dever imitá-la e copiá-la, incentivo bem diferente ao de Theodoro Braga que no mesmo número da revista *Acrópole* publicou seu Artigo “*Por uma Arte brasileira*”, no qual repudia qualquer influência estrangeira em todos os âmbitos da Arte.

Por Outra referência para o neomarajoara como símbolo de uma arte nacional se encontra na exposição alusiva ao “*Centenário da Revolução Farroupilha*”, organizada em 1935, pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. A exposição em comemoração ao “*Centenário Farroupilha*” foi uma exposição internacional industrial e agrícola, na qual, além dos pavilhões internacionais, cada estado brasileiro teve por objetivo apresentar seus produtos, costumes e história em seus pavilhões pré-construídos.

A exposição *Centenário Farroupilha* foi realizada entre setembro de 1935 e janeiro de 1936, na antiga Várzea da Redenção, na capital daquele estado. Tal exposição extremamente bem-sucedida conseguiu alcançar grande movimentação e, assim, divulgar positivamente os estados participantes. Segundo o pesquisador Giovani Costa Ceroni, tal exposição foi composta por mais de 3080 expositores, os quais foram vistos por mais de um milhão de pessoas. O evento em questão, segundo Ceroni, é também identificado como sendo o conciliador de uma “*arquitetura efêmera de seus pavilhões com alguns elementos permanentes do futuro Parque Farroupilha*”, construído nas proximidades (CERONI, 2009, p.78).

O Pavilhão do Pará, figura 82, foi todo constituído no estilo neomarajoara, com os contrastes de cor das linhas geométricas. Este pavilhão permaneceu ativo como sede da Divisão de Parques e Jardins até 1970, quando foi destruído por um incêndio (STIGGER, 2010, p. 134).



Figura 82. Pavilhão do Pará - Exposição Centenário Farroupilha. Disponível em: Caixa IHGSP- 00414. Grupo: Documentação de Trabalho.Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará (para todos os volumes). Série: Notas/ notícias/ Artigos em recortes de jornais e inteiros, 1923-1945 (c/ Diário Oficial).



Este pavilhão erigido na *Exposição Centenário Farroupilha* foi um dos indícios que permitiram verificar de que forma a releitura da Cerâmica de Marajó passou a ser utilizada tanto na arte decorativa aplicada quanto na arquitetura, passando a ser reconhecida como uma expressão de arte nacional, capaz de representar um país.

3.3 - NEOMARAJOARA: LEGENDAS CORRELATAS

Define-se por estilo neomarajoara, as manifestações artísticas que tenham sido inspiradas pelos resquícios arqueológicos indígenas, produzidos na primeira metade do século XX no Brasil, na tentativa de criar uma visualidade artística comum, uma brasilidade artística (GODOY, 2013, p.178).

Por meio da identificação dos estilemas neomarajoaras, verificou-se, que a própria designação do termo “neomarajoara” ou “estilo neomarajoara” sofreu diversas variações, ao longo da primeira metade do século XX. Entretanto, todas essas expressões encontram-se sob o mesmo objetivo e sob o mesmo discurso de nacionalização da arte.

Pela identificação das variações do neomarajoara,⁴⁷ é possível verificar o quão amplo e abrangente foi o estilo neomarajoara, enquanto expressão artística, pois conseguiu assimilar as diversas expressões artísticas de diferentes grupos indígenas.

Para a identificação das diversas designações do estilo neomarajoara, partiu-se para a análise da documentação utilizadas nessa pesquisa, tendo por base os traços característicos do próprio estilo neomarajoara, ou seja, é a identificação do neomarajoara em diversas legendas. Nessa perspectiva observa-se que a equivalência entre os parâmetros do estilo neomarajoara com o termo “Estylo Guarany”, o qual foi extremamente utilizado pelo ceramista e professor Augusth Herborth (1878- 1968), o professor Herborth desenvolveu pesquisa extremamente relevante, segundo o pesquisador Márcio Roiter, ao receber convite para fazer a reestruturação da produção brasileira de cerâmica na Manufatura Nacional de Porcelanas e na Companhia de Porcelana Brasileira, na década de 1920. Para tanto, o ceramista pesquisou a cerâmica da Cultura Marajoara e Guarani em museus de São Paulo e Rio de Janeiro para utilizar-se de vocabulário “genuinamente nacional” (ROITER, 2011, p. 57).

⁴⁷ Manteremos a ideia de estilo, aqui, como um suporte que enfeixa as diversas formas de operar com o campo da arte decorativa e da arquitetura, mesmo que, em muitas vezes, não se consiga, ao analisar documentos de época, sustentar que se trate de um produto extremamente coeso e unívoco. Mas a ideia de estilo, ao ser reproduzida dos documentos de época se reveste de historicidade porque, exatamente, mostra os exercícios plásticos e intelectuais que foram feitos na divulgação do neomarajoara.

Nesse período, Herborth desenvolveu uma obra com 19 álbuns e 470 pranchas, produzidas com técnicas de aquarela, guache e nanquim, intitulada “Guarany”, onde analisa a inspiração indígena no Art Déco brasileiro, infelizmente não foi possível encontrar qualquer exemplar para análise.

Em 1926 o professor Herborth expôs seus trabalhos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde ministrou palestras sobre a importância da reutilização dos vestígios dos grupos pré-cabralinos para a formação de uma arte brasileira.

Herborth foi também o responsável pela produção dos artigos intitulados “*Estudo das possibilidades de estylização guarany, na formação de uma arte nacional*”, publicados entre 1926 e 1927, no periódico O Jornal, sediado no Rio de Janeiro, nos quais o ceramista cria possibilidades de ornamentação por meio das cerâmicas arqueológicas.

É importante notar que a equivalência dos termos Estylo Guarany e o Neomarajoara nas pesquisas de Herborth se dão de maneira muito próximas, por que mesmo não utilizando o termo Marajoara efetivamente, os estilemas na Cultura Marajoara se fazem presentes na sua obra, como nas figuras 83 e 84 abaixo, na qual os traços labirínticos característicos Marajoara são claramente visíveis.



Figura 83. August Herborth. Estudo de arquitetura. Salão. Aquarela, Guache e Nanquim sobre papel. 1921-1931. Disponível em: ROITER, Marcio. Rio de Janeiro Art Déco. Rio de Janeiro: Casa da. 2011.



Figura 84. August Herborth. Estudo de arquitetura. Área externa. Aquarela, Guache e Nanquin sobre papel. 1921-1931. Disponível em: ROITER, Marcio. Rio de Janeiro Art Déco. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2011.

“*Estylo brasileiro*” é um dos termo utilizado no artigo publicado na revista *Vida Doméstica. A revista do lar e da mulher* em março de 1932, intitulado “*Itaipava- Berço do Renascimento do Estylo Brasileiro*”, que faz referencia ao estilo neomarajoara. O editorial de tal número alega que o “*Estylo Brasileiro*” é genuinamente, nosso, pois se fundamenta nos motivos decorativos encontrados nas igaçabas marajoaras e em todos os ceramios que se estendem pelo norte do Brasil afóra” (VIDA DOMÉSTICA, mar, 1932, p.168). Pode-se ler, também, no mesmo número, uma segunda designação do estilo neomarajora, alegando que

affirma-se hoje, como uma realidade esplendida, fulgurante de possibilidades artísticas, a existencia do que os seus difusores modestamente chama o “*estylo marajó*”, mas que merece incontestavelmente o título de “*estylo brasileiro*” (VIDA DOMÉSTICA, março, 1932, p.168).

Outra designação que caracteriza o neomarajoara é a expressão “Motivos Brasileiros”, expressão destinada a definir as obras que o escultor japonês José Koithi Tanaka, expôs em São Paulo. Dentre as peças expostas por Tanaka constam, um prato para parede com estilização de muiraquitã, dois vasos gravados em terra-cota, com estilização de tartaruga e dois vasos gravados em terra-cota, com estilização de urnas (CORREIO PAULISTANO, 1935, p. 24).

A utilização do termo “Motivos Brasileiros” indica também, o processo de assimilar os elementos do neomarajoara com elementos nacionais, por isso dignos de serem representados e aceitos como brasileiros.

Decoração Marajoara”, *Estylização Marajoara*”, *Motivos Marajoara*” são outros termos que também designam o estilo neomarajoara, porém, por serem extremamente próximos, são termos que se configuram praticamente como complementares para a criação de uma “arte brasileira” motivos ornamentais estrangeiros. Resta-nos identificar aquilo que foi classificado como o estilo neomarajoara. Como mencionado anteriormente, a denominação estilo neomarajoara foi uma escolha da pesquisadora, por se tratar de elementos originários de diversos grupos de índios e não exclusivamente do Marajoara, como era entendido à época de sua vigência. Portanto estilo marajoara e estilo neomarajoara designam aqui o mesmo sentido.

3.3.1- Neomarajoara como possibilidade nas artes gráficas

Importante mencionar que a utilização de elementos que fazem referência ao índio é extremamente importante para o desenvolvimento do estilo neomarajoara, pois foi por meio desse novo olhar para a figura do índio nas artes que forneceu espaço para a constituição do próprio neomarajoara, Dessa forma, foram também considerados os elementos que dizem respeito a ornamentação e estilização da própria natureza brasileira, a natureza, em sua fauna e flora, assim como a figura do índio.

A inserção dessas temáticas no campo das artes gráficas aponta para o fato de que ao fazer uso dos elementos considerados nacionais, a própria arte brasileira se tornaria mais verdadeira e mais livre, principalmente das imitações e influências estrangeiras. A criação gráfica desses elementos remete a tentativa de criar um passado e uma memória e uma origem comum a todos os brasileiros.

A ilustração presente na figura 85 e na figura 86 são obras do artista CHIN, responsável pela ilustração das contracapas da *Revista Ilustração Brasileira*. Tais figuras aqui representadas

podem ser identificadas com a imagem de um índio idealizado aos moldes do romantismo, pois cria uma imagem de um índio idealizado em sua pureza e força.



Figura 85. Contracapa da Revista *Ilustração Brasileira* Outubro de 1920. Ano 8. Nº 2.



Figura 86. Contracapa da Revista *Ilustração Brasileira* de Janeiro de 1921. Ano 5. nº 5.

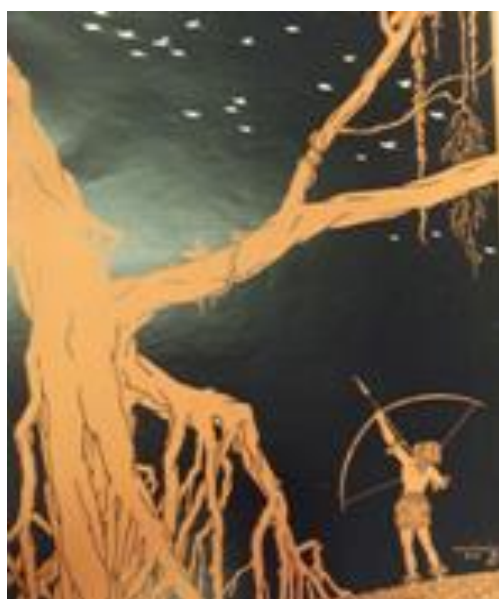


Figura 87. Ilustração de Corrêa Dias “As Garças”. Publicada novembro de 1923. Ano 4, n. 39.

Já na figura 87, denominada “Garças” é de autoria do artista Corrêa Dias, artista extremamente presente nos debates acerca da nacionalização da arte brasileira. Nesta ilustração o forte contraste entre as duas cores são os aspectos mais marcantes. O fundo escuro destaca a figura do índio que pode ser identificado pela utilização do arco e da flecha.

Como mencionado anteriormente, Corrêa Dias tem uma atuação muito alinhada a campanha neomarajoara do casal Braga, sendo possível identifica-lo como sendo um dos artistas de maior relevância no estilo neomarajoara. Uma segunda obra se destaca dentro dos estudos desse artista, figura 88, a qual foi publicada em outubro de 1921, novamente na *Revista Ilustração Brasileira*. Nesta, intitulada “Motivos brasileiros”, se destaca o cuidado do artista em construir uma estilização dos elementos da natureza, os quais dão aos observadores várias possibilidades de compreensão, já que dentro de um mesmo desenho é possível descobrir vários outros elementos interligados, como por exemplo, as quatro figuras de tucano que juntas constroem uma única imagem.

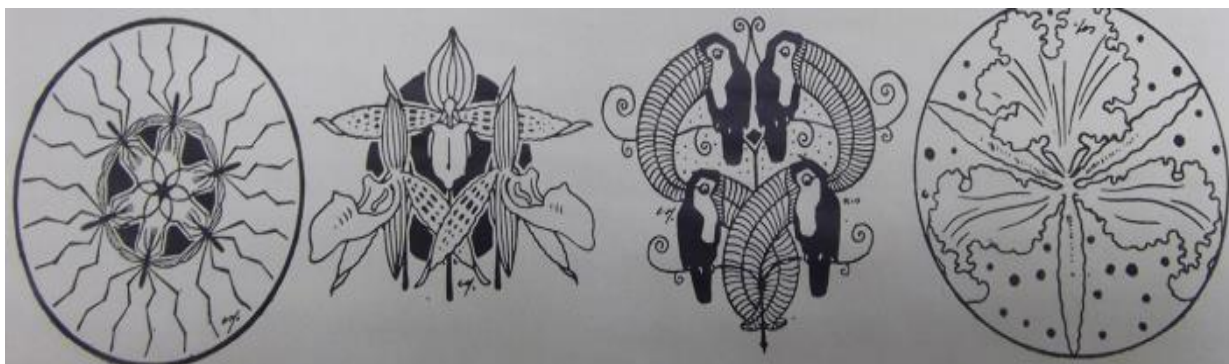


Figura 88. Ornamentos de motivos brasileiros estilizados pelo Artista Corrêa Dias.
Ilustração Brasileira Ano 9. n. 14. outubro 1921.

De forma mais evidente, os grafismos geométricos próprios do estilo neomarajoara também podem ser considerados no campo das artes gráficas, conforme se observa na figura 89, abaixo. Identifica-se nessa reprodução a imagem do Museu Paulista circulado por uma moldura com estilização geométrica bastante característica do estilo neomarajoara. Essa mesma composição gráfica foi utilizada no cabeçalho da revista *Ilustração Brasileira* de junho de 1930, figura 90.



Figura 89. Detalhe da borda em estilização neomarajoara. Museu do Ipiranga. Disponível em *Ilustração Brasileira*. Ano 10, n. 109. Setembro 1929.



Figura 90. Cabeçalho da revista *Ilustração Brasileira*. Junho de 1930. Nesta se percebe o uso dos grafismos Marajoara, a mesma usada na borda da figura 88.

Infelizmente não foi possível identificar o autor desta composição, porém há fortes indícios de que se trata de uma das obras do próprio Theodoro Braga, pois há bastante semelhança entre as duas composições publicadas na *Revista Ilustração Brasileira* e uma encontrada no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Trata-se do detalhe de um armário de madeira de Theodoro Braga como pode ser visto na figura 91. Nessa imagem nota-se claramente os detalhes da ornamentação neomarajoara entalhadas.



Figura 91. Detalhe de Móvel com o Estilo Marajoara. Arquivo pessoal de Theodoro Braga. Caixa Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Outras Obras de autoria. Série: O município de Breves; Noções de Corografia do Pará. IHGSP-

Outro indício que torna essas semelhanças mais significativas diz respeito a ornamentação geométrica do papel timbrado de Theodoro Braga, muito encontrado em seu arquivo pessoal e utilizado para correspondências oficiais, anotações e divulgação de seu estúdio de ensino, figura 92. Essa mesma composição se encontra novamente na ornamentação do próprio túmulo de Theodoro Braga, localizado no Cemitério São Paulo, figura 93, permitindo verificar que o estilo neomarajoara se inseriu em diversos campos, desde as artes gráficas às até a arquitetura.



Figura 92. Papel timbrado de Theodoro Braga.
Pasta de trabalho Theodoro Braga.



Figura 93. Túmulo de Theodoro Braga. Cemitério São Paulo. Disponível em: LINHARES, Anna Maria Alves. Um grego agora nú: índios marajoara e identidade nacional brasileira. Curitiba: CRV, 2017.

3.3.2 Arquitetura no estilo Neomarajoara

Theodoro Braga não foi o único a aplicar o estilo neomarajoara em sua residência, porém esta casa se tornou um dos grandes expoentes em São Paulo, como mencionado anteriormente, já que o estilo teve maior repercussão na arquitetura do Rio de Janeiro.

Entretanto, partindo dos traços característicos do estilo neomarajoara podemos afirmar que a própria arquitetura desempenhou um papel extremamente importante no processo de construção de uma identidade brasileira. Criou-se o estilo neomarajoara, tendo por base a estilização da cerâmica indígena arqueológica da região amazônica, especificamente no Estado do Pará, passando por uma ampla difusão de seus elementos estéticos, ou seja, por mais que atualmente não seja possível identificar todos os expoentes desse estilo e que quantitativamente

já se tenha perdido muitas construções, podemos identificar que o estilo neomarajoara se fez conhecer em diversos estados brasileiros.

Da mesma forma, a arquitetura construída sob os parâmetros do estilo neomarajoara, sendo possível encontra-la em espalhada por várias cidades e de diversas formas.

Na cidade de São Paulo destaca-se a residência de Pedro Fantechi, na época localizada na rua Itaquera, 20. Projeto publicado na revista *Acropole: Arquitetura, urbanismo, decoração*, em dezembro de 1940, de autoria do engenheiro arquiteto Vicente Nigro Junior, formado pela Escola de Engenharia Mackenzie, em 1932. Percebe-se nessa residência a influência dos grafismos da cerâmica Marajoara.

A residência é apresentada em vários ângulos, nos quais podemos perceber na figura 94 e 95, os traçados labirínticos dos gradis da janela do piso térreo no lado interno e externo da residência.



Figura 94. Residência de Pedro Fantechi com ornamentação Marajoara. Disponível em: *Acropole*. Ano 3. n.º 32. dezembro de 1940.



Figura 95. Residência de Pedro Fantechi com ornamentação Marajoara. Disponível em: *Acropole*. Ano 3. n.º32. Dezembro de 1940.

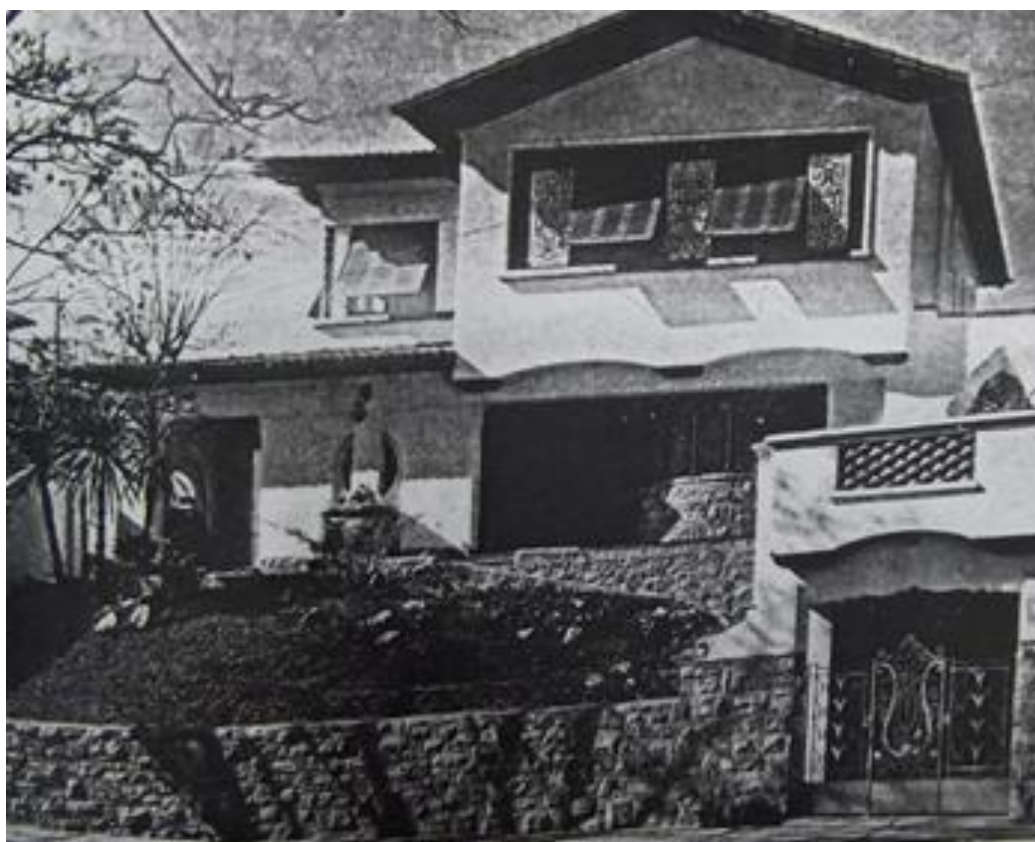


Figura 96. Residência de Pedro Fantechi com ornamentação Marajoara. Disponível em: *Acropole*. Ano 3. n.º32. Dezembro de 1940.

O estilo neomarajoara também pode ser encontrado na ornamentação em torno das janelas do pavimento superior, onde se encontram os traços labirínticos e no traçado geométrico do portão principal da residência, conforme a figura 96 acima.

Outro exemplar da arquitetura relacionada com o estilo neomarajoara é o estudo para uma casa “moderna”, localizada na antiga rua Dr. Ricardo Gonçalves, n. 2, no bairro Brás. Trata-se de um estudo bastante significativo de Gedeone Malagola (1924-2008), no período em que ainda era estudante de arquitetura. O projeto foi publicado também da Revista *Acropole: Arquitetura, urbanismo, decoração* em julho 1947.

Gedeone Malagola projeta de acordo com a corrente uma arquitetônica que buscava construir casas com formato de letras, neste caso específico, o estudante escolheu desenvolver o projeto com a letra “A”. O que torna este estudo ainda mais interessante é o fato de sua fachada ser ornamentada com os traços geométricos e com os zigue-zagues da vertente Marajoara do Art Déco, como pode ser visto da figura 97.



Figura 97. Residência com ornamentação Marajoara. Disponível em: *Acropole*. Ano 10. n. 111. Julho 1947.

Na primeira metade do século XX, o Rio de Janeiro se transforma numa das cidades mais significativas no campo da arquitetura. O fato de ter sido por longo tempo a sede do governo Imperial e posteriormente do governo republicano, proporcionou que a região um maior acesso nos debates em torno da construção de uma identidade nacional e visual para as artes brasileiras.

Sem dúvida o Rio de Janeiro se constitui no lugar onde mais se percebe o a aplicação do estilo neomarajoara no processo de nacionalizar a arte por meio da arquitetura.

Um projeto bastante significativo para a estética neomarajoara são os “*Estudos primitivos do Edifício Marajoara*”, que seria construído á Rua Prudente de Moraes, no Rio de Janeiro. Os estudos são da responsabilidade do engenheiro civil A. Porto D’Ave⁴⁸ (1890-1952), formado pela Escola Politécnica em 1919.

Estes estudos foram publicados na *Revista Acropole: Arquitetura, urbanismo, decoração*, em julho de 1943, juntamente com um texto do próprio engenheiro, no qual declara,

Toma-se geralmente o estilo “colonial” como sendo uma criação genuinamente brasileira, o que evidentemente não corresponde á verdade dos fatos. Quem conhece os pendores arquitetônicos dos povos da Península Ibérica pode determinar com precisão a verdadeira origem do nosso colonial. Um estilo brasileiro teria de inspirar-se em motivos índios nascidos diretamente no paiz. O trabalho que apresentamos tem esse característico. Vê-se a cabeça estilizada do nosso aborigena com suas tranças, seus enfeites faceas, as azas dos passaros e as urnas donde emanará a luz que (...) iluminará o pórtico de entrada (Acropole. Ano 6. n. 62. julho 1943).

Nos estudos publicados acerca desse edifício na *Revista Acrópoles* podemos perceber com facilidade as estilizações neomarajoaras. Conforme aponta o engenheiro, a fachada do edifício se constitui na parte mais importante do projeto. A efígie de índio projetada com cocar e grafismos geométricos para a composição de seu rosto, pode ser entendida como própria teatralização dos elementos indígenas, passando por uma assimilação dos elementos Marajoaras, conforme detalhes da figura 98.

⁴⁸ Adelstano Soares de Mattos Porto d’Ave, mais conhecido como A. Porto d’Ave nasceu no Rio de Janeiro em 1890 e faleceu na mesma cidade em 1952. O engenheiro é reconhecido pelos projetos arquitetônicos hospitalares, como o projeto do Hospital e do Instituto do Câncer, da Fundação Oswaldo Cruz (1922-1936), o projeto do Sanatório Santa Clara, no Estado de São Paulo, dentre outros.

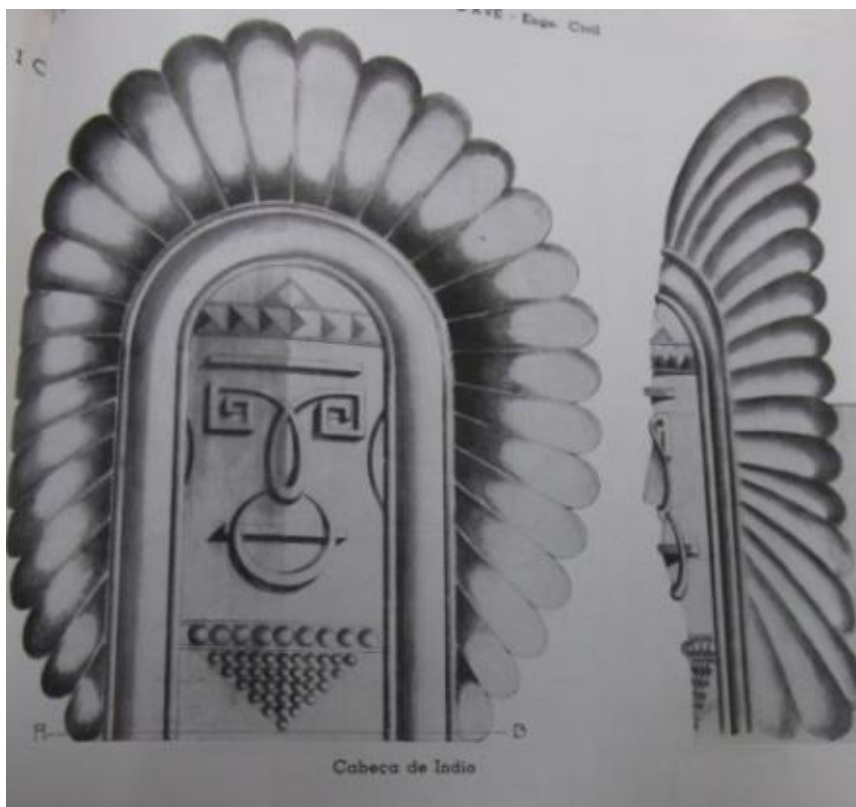


Figura 98. Detalhe da cabeça estilizada de índio com traços Marajoara. Estudos primitivos do Edifício Marajoara. Disponível em Acropole. Ano 6. n. 62. Julho 1943.

Entretanto, as mudanças ocorridas entre o primeiro projeto, figura 99, e o projeto final, que será realmente construído, figura 100, transforma o edifício em uma construção mais discreta e semelhante com os prédios construídos naquele período, ou seja, mais alinhado aos novos parâmetros arquitetônicos e artísticos. Ao olhar as duas imagens não se percebe qualquer semelhança entre elas, pois o que se revelou na construção do prédio oficial foi um edifício Art Déco com delicadas frisas neomarajoaras, anulando totalmente a própria efígie indígena, a qual era o destaque no projeto inicial.

A mudança entre os projetos pode ser entendida como uma tentativa de unir as referências indígenas com a contemporaneidade do estilo arquitetônico em foco. A adequação do projeto pode ser entendida como forma de chamar a atenção dos possíveis novos proprietários.

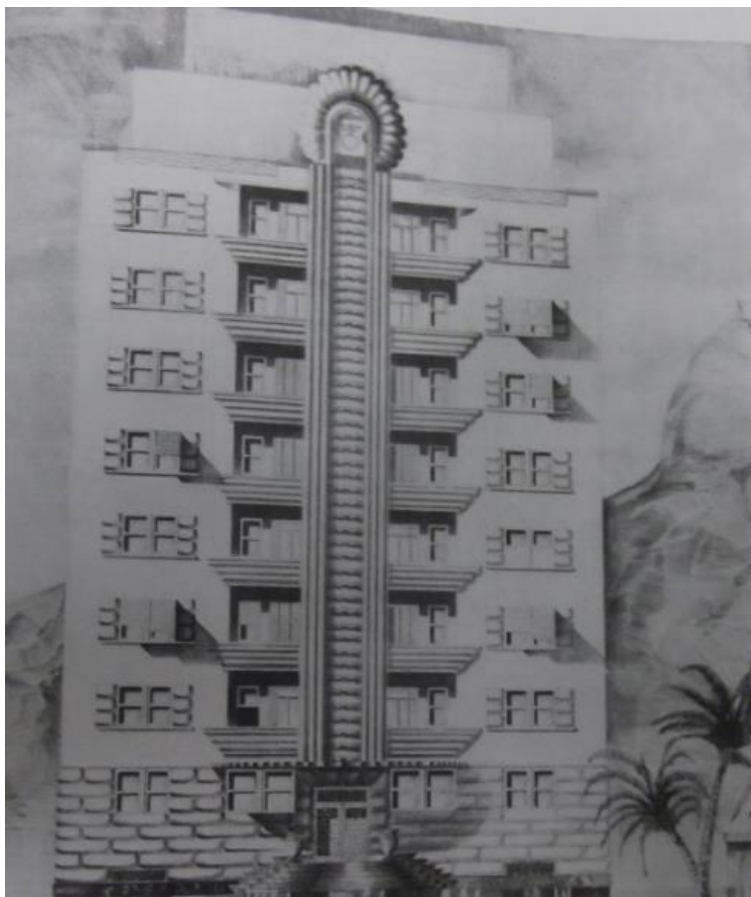


Figura 99. Estudos primitivos do Edifício Marajoara. Disponível em Acropole. Ano 6. n. 62. Julho 1943.



Figura 100. Estudos primitivos do Edifício Marajoara. Disponível em Acropole. Ano 6. n. 62. Julho 1943.

De acordo com a documentação analisada, o que predomina no Rio de Janeiro é o estilo neomarajoara associado a arquitetura Art Déco. Os aspectos que compõe o termo Marajoara-Déco são, como mencionado anteriormente os edifícios com nomes indígenas; altos e baixos relevos e estatuária, que representa tanto aspectos indígenas, quanto a fauna e flora brasileira; e os motivos geométricos e labirínticos da cerâmica arqueológica indígena.

Dentre os exemplares mais significativos, destaca-se a residência projetada por Roberto Lacombe e Flávio Barbosa, e construída por J. Pinheiro & Irmão. Projeto foi publicado na revista *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*, em julho de 1934.

Na publicação se encontra a descrição que também estampou a capa deste número, “*uma casa moderna e bem nossa*”. O termo bem nossa remete a própria ornamentação neomarajoara presente na residência, com os recortes geométricos na parede da fachada, e nos gradis do portão, o muro em pedra com técnica aplicada de estereotomia, conforme se observa na figura 101.

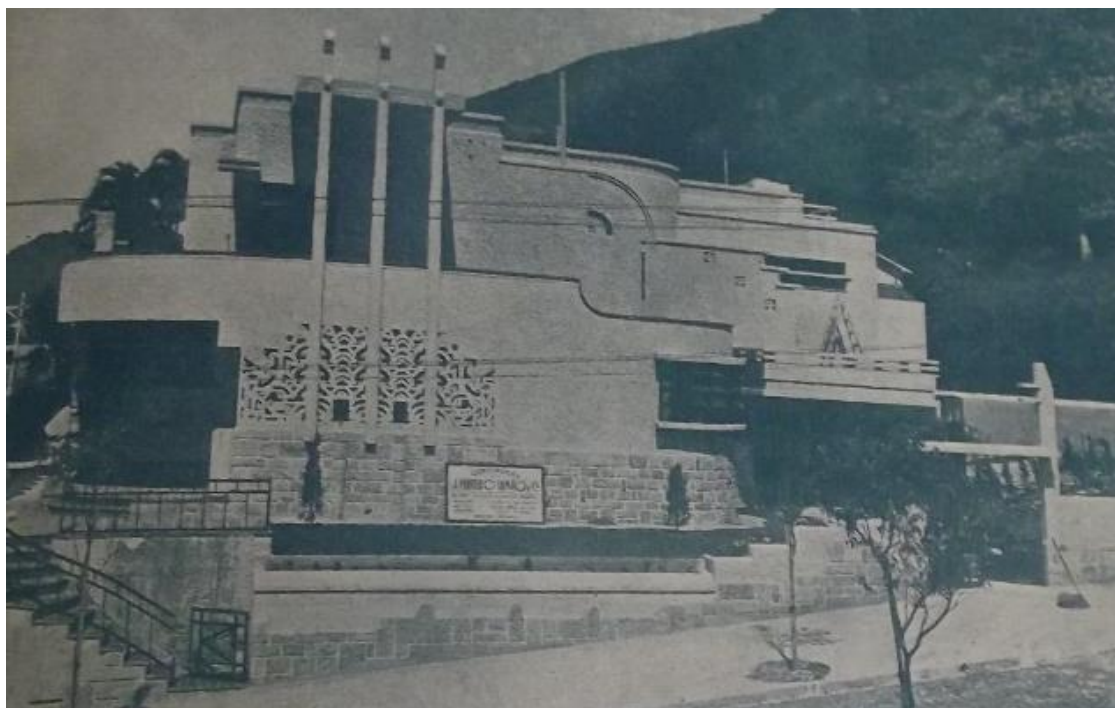


Figura 101. Residência Art Déco com ornamentação neomarajoara. projeto de Roberto Lacombe e Flávio Barbosa. Disponível em *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*, Ano 13 Nº 122– julho 1934.

Outros dois exemplos de projetos de residência Art Déco são também da responsabilidade de Roberto Lacombe e Flávio Barbosa. No projeto da figura 102 e a variante do mesmo projeto, na figura 103, se percebe fortemente a decoração neomarajoara em ambas,

com muita ornamentação geométrica, alto relevo bastante expressivo e a utilização da técnica da estereotomia.

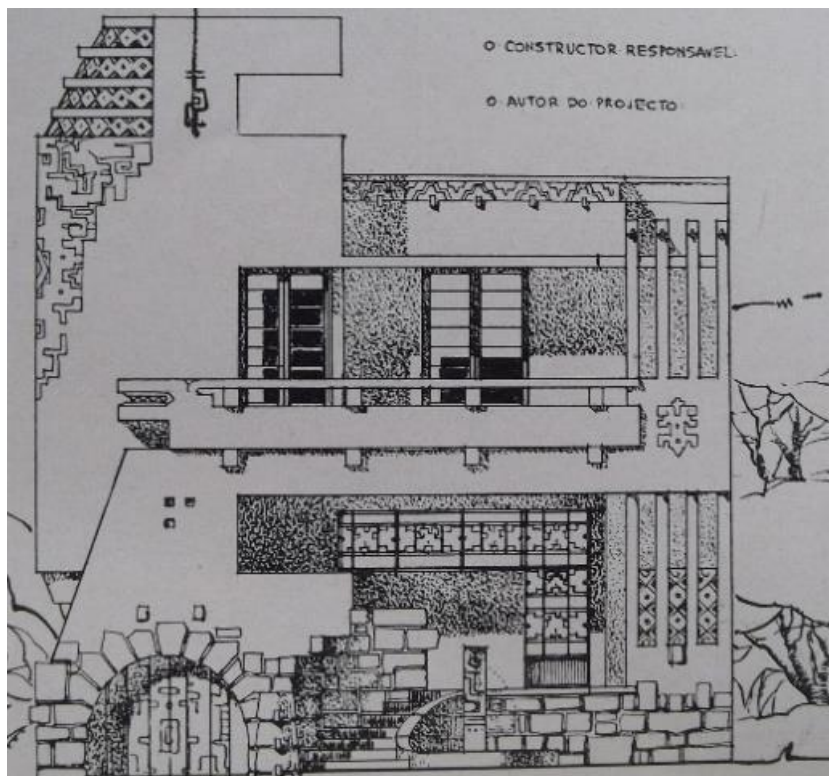


Figura 102. Residência Art Déco. Ornamentação neomarajoara. Projeto de Roberto Lacombe e Flávio Barbosa. Disponível em *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*, Ano 17 N° 181– junho 1939.

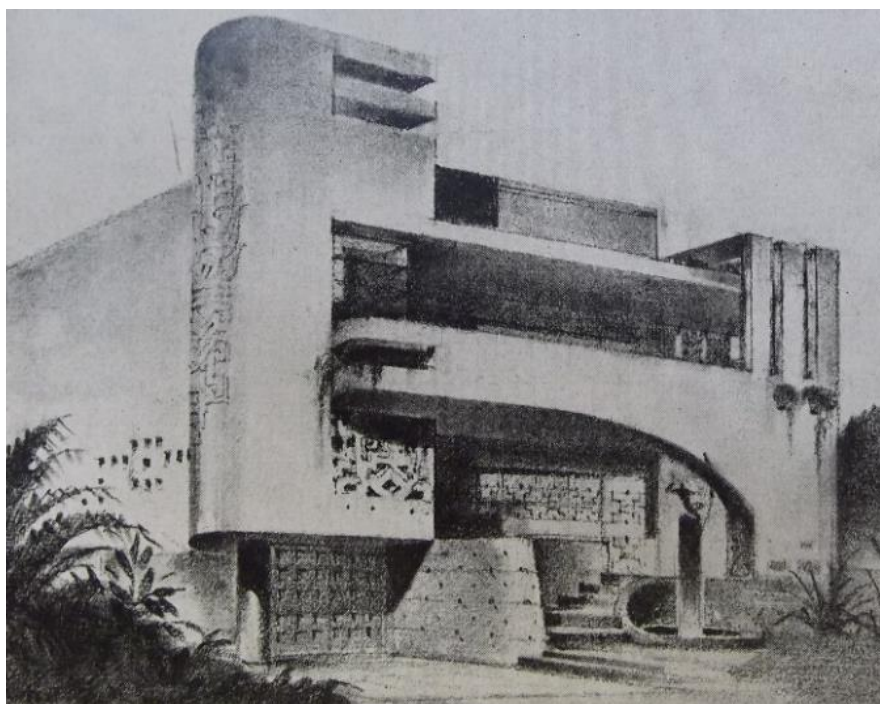


Figura 103. Residência Art Déco com ornamentação neomarajoara. projeto de Roberto Lacombe e Flávio Barbosa. Disponível em *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*, Ano 17 N° 181– junho 1939.

Tendo em vista que os maiores expoentes na arquitetura neomarajoara no Rio de Janeiro são da vertente pertencentes ao Art Déco, tomou-se por base o próprio *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*, publicado em 2000, sob a organização do pesquisador Jorge Czajkowski. A publicação é essencial para a própria identificação do estilo neomarajoara. Para tanto, optamos pela escolha de alguns exemplares para o entendimento do estilo no Rio de Janeiro.

Residência de José Custódio Dias Araújo, identificada como a “Casa Marajoara” está localizada no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro. A residência foi projetada pelo arquiteto Gilson Gladstone Navarro e construído pela construtora Salles & Navarros Ltda, em 1937.

De acordo com Marcio Roiter esta construção é um exemplar de construção com o estilo neomarajoara, sendo primeiramente identificados pela estereotomia da fachada e com muros de fechamento frontal. O autor afirma que as características dessa construção como os desenhos em forma de diamante do muro, a coluna anelada da varanda, a cabeça esculpida de lagarto ou de dragão, que remetem a ornamentação zoomorfas das cerâmicas indígenas, assim como a própria utilização de pedra bruta perfeitamente assentada, resgatam a imagem das “*arquiteturas pré-colombianas, que os achados arqueológicos colocaram à disposição dos movimentos nacionalistas da primeira década [daquele] século*” (ROITER, 2011. p. 100, 101).

Também de acordo com Márcio Roiter a estilização do muiraquitã se faz bastante presente nesta residência, sendo utilizado, por exemplo, nas grades, vitrais e janelas em vidro gravado, como pode ser visto na figura 104 e figura 105.



Figura 104. Detalhe da estereotomia da fachada. Disponível em ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. pp. 100, 101.



Figura 105. Detalhe da estilização de Muiraquitã, representado pela figura do sapo. Disponível em ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. pp. 100, 101.

Outra construção identificada por Jorge Czajkowski, diz respeito a Residência a rua Pedro Guedes, construída por João Felizardo Barroso no bairro do Maracanã, no Rio de Janeiro em 1935, tendo como proprietário original a Caixa de Construções de Casas para o pessoal do Ministério da guerra.

De acordo com Czajkowski, esta residência apresenta em sua composição “*o suavíssimo tratamento decorativo do volume cilíndrico que domina a fachada. São motivos geométricos em alto-relevo, sob uma faixa frisada por tênues linhas em ziguezague à maneira Marajoara*” (CZAJKOWSKI, 2011, p 100). O autor alega que os trabalhos de serralheria nos gradis e nos capitéis das colunas também merecem destaque por suas estilizações geometrizadas, conforme pode ser visto na figura 106.



Figura 106. CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. p.100.

O Edifício Curitiba de propriedade de José Pires de Carvalhos Albuquerque, localizada no bairro da Urca no Rio de Janeiro é outro exemplar da utilização da temática indígena na sua composição. Projetado pelo arquiteto José Pires de Carvalho Albuquerque, foi construído em 1944 pela construtora Penna & Franca.

De acordo com o Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro, utiliza-se no Edifício Curitiba uma ornamentação neomarajoara, na qual “*a elevação do nível do acesso (sete degraus) e o tratamento generoso da portaria (três vãos envidraçados)*” remetem a construção uma imponência necessária, tendo em vista o seu real pequeno porte não faria prever. De acordo com o guia, um dos destaques da edificação é justamente a serralheria dos portões de acesso, identificado com “*delicados motivos Marajoaras*” (CZAJKOWSKI, 2011, p 70).

Infelizmente, as imagens encontradas deste edifício não contemplaram tal descrição, mas tudo indica que não houve muitas modificações ao longo do tempo. Como pode ser visto na figura 107 e na figura 108 abaixo.



Figura 107. Fachada do Edifício Curitiba. Disponível em: CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.70;



Figura 108. Portão do Edifício Curitiba. Disponível no link <https://www.google.com.br/maps/-22.9500187,-43.16769,3a,75y,113.31h,87.99t/data=!3>

Dentre os edifícios Art Déco com estilizações indígenas no Rio de Janeiro destaca-se sem dúvida o Edifício Itahy, localizado no bairro de Copacabana. Seu projeto é assinado pelo famoso arquiteto Arnaldo Gladosch e foi construído em 1932 pela construtora Scott & Uner Ltda e pertencia a Renaud Lage.

O Edifício Itahy, também pode ser considerado um exemplar arquitetônico ao estilo neomarajoara, por ter justamente em seu pórtico a figura de uma índia estilizada, juntamente com um conjunto com elementos característicos da fauna brasileira. Segundo Jorge Czajkowski, o acesso a portaria desse edifício foi decorado com temas marinhos, onde também pode ser percebida a imagem idealizada de uma índia, que se assemelha com a figura de uma sereia.

De acordo com a descrição do autor, podemos observar “*Sobre a entrada principal, imagem policromada de índia-sereia em meio a motivos da fauna e flora oceânicas*”, essa produção artística é de autoria de Pedro Correa Araújo. Czajkowski identifica no portão do edifício elementos representativos de uma natureza brasileira bastante específica. “*portão de*

acesso em ferro batido com desenhos de algas estilizadas, emoldurado por sofisticados painéis corrugados de majólica (cerâmica esmaltada) verde”. O autor também identifica elementos decorativos na mesma linha localizados no corredor de ingresso de acesso (CZAJKOWSKI, 2011, p 82).

Jorge Czajkowski em seu *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro* identifica o Edifício Urca, localizado no bairro de mesmo nome, como um dos exemplares Art Déco no Rio de Janeiro em que é possível verificar os padrões geométricos da cerâmica indígena e a presença de elementos constitutivos da flora e fauna brasileira. O Edifício foi projetado e construído pelo engenheiro arquiteto Alfredo Baumann em 1934, sendo o seu proprietário o Senhor Antonio Belmiro Rodrigues.

Czajkowski alega que o edifício contém em seu acesso principal uma *“portada em granito preto, ladeada por duas colunas lisas, encimadas por luminárias no lugar dos capitéis. Letreiro com família de letras tipicamente Art Déco”* o autor também identifica no portão de ferro os *“motivos marinhos estilizados (peixes, caracóis, cavalos-marinhos, algas e bolhas de ar)”*. Tais descrições indicam a estilização da fauna e flora brasileira, elementos também alinhados ao estilo neomarajoara, como mencionado anteriormente, conforme pode ser visto na figura 109 (CZAJKOWSKI, 2000. p.70).



Figura 109. Fachada do Edifício Urca. Disponível em: CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.70.

Residência Afonso Gomes Dias localizada no bairro de Botafogo foi projetada por Edgar P. Vianna e construído por Eduardo Souto de Oliveira entre 1934 e 1935.

A casa de Afonso Gomes Dias, figura 110 e figura 111 projetada por Edgard P. Vianna, como apurado por Atique (2010). Este arquiteto é um dos responsáveis pela disseminação do Art Déco com a variante Marajoara no Rio de Janeiro. De acordo com a descrição presente no guia de Jorge Czajkowski, a casa destaca-se por seus grandes trabalhos em argamassa armada no segundo pavimento e por seus recortes precisos da estereotomia da murada no primeiro andar da fachada e no muro que fecha o terreno frontalmente. “Em ambos prevalece a linha nativista, com motivos neomarajoaras, que estilizam um “arabesco” Déco e um “caleidoscópico” de pontas de diamante respectivamente”.



Figura 110. Fachada da Residência de Afonso Gomes Dias. CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.68.



Figura 111. Detalhe da janela da Residência de Afonso Gomes Dias. CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.68.

O estilo neomarajoara também esteve em voga em Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais, como o projeto para uma residência, a qual foi publicada em fevereiro de 1938 sob o escritório técnico de Francisco Batista de Oliveira. Observa-se no projeto forte inspiração nos motivos ornamentais da cerâmica de Marajó. Da mesma forma, a utilização de pedras e os traços labirínticos das janelas e gradis, bastante característico desse estilo, como pode ser visto na figura 112 abaixo.

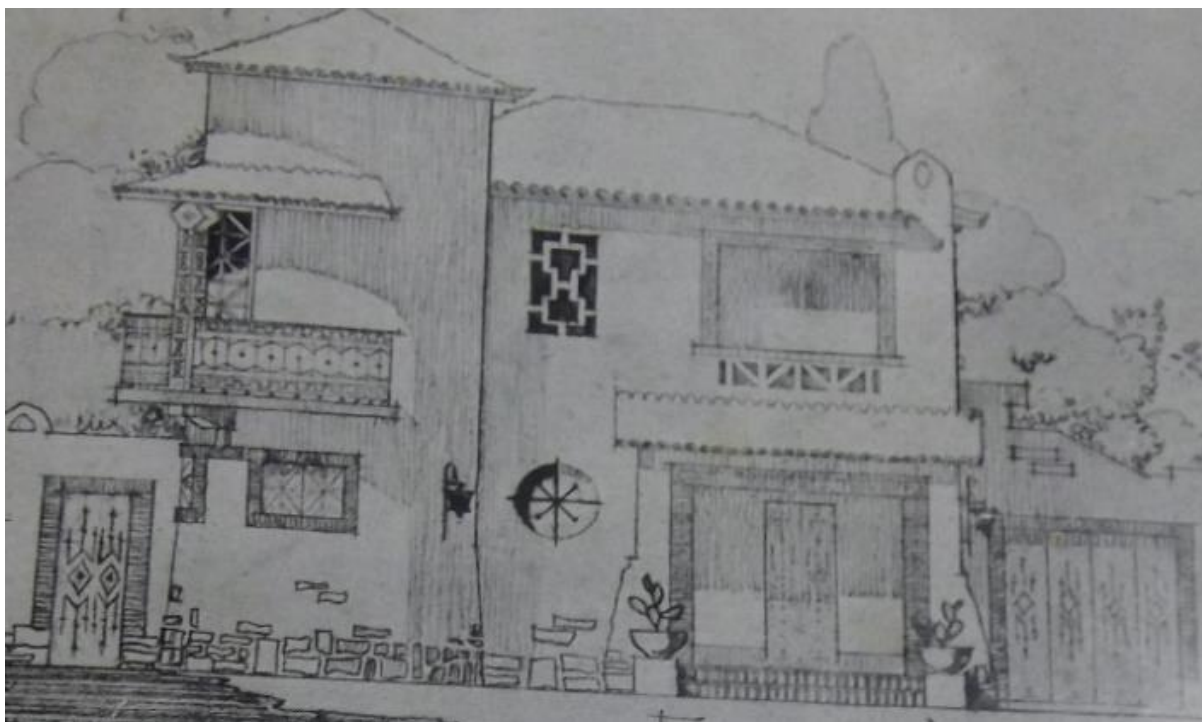


Figura 112. Projeto de residência para Belo Horizonte. Disponível em: *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa* Ano 16 N° 165- fevereiro 1938

Outra edificação extremamente importante na identificação do estilo neomarajoara é justamente a residência que ficou conhecida como casa marajoara. Construída em Belo Horizonte, à Rua Santa Catarina, 996. O Projeto pertence ao arquiteto Luiz Pinto Coelho, no qual nota-se a utilização de geométricas de pedras na fachada do prédio, figura 113.



Figura 113. Projeto de residência para Belo Horizonte. Disponível em: *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*. Ano 20 N° 212– janeiro 1942

O projeto foi publicado na revista *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa* em janeiro de 1942. Residência bastante significativa para o estilo neomarajoara, pois conseguiu reunir vários elementos deste estilo em sua construção, desde os traçados geométricos e labirínticos do piso, até a representação de uma fonte com figuras zoomorfas, como pode ser visto nas figuras 114 e 115 abaixo, respectivamente.



Figura 114. Projeto de residência para Belo Horizonte. Área externa. Disponível em: *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*. Ano 20 N° 212– janeiro 1942.



Figura 115. Detalhe de Fonte na residência para Belo Horizonte. Disponível em: *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*. Ano 20 Nº 212– janeiro 1942.

Na parte interna dessa residência é todo constituído com a ornamentação no estilo neomarajoara, podendo ser percebido nos gradis da luminária, na disposição dos pisos, que formam desenhos geométricos, figura 116. Da mesma forma nota-se o alto relevo construído na porta de entrada, elemento construído com a estilização da flora brasileira e nos gradis com ornamentado com geometrizado, figura 117. Os traçados labirínticos também são percebidos fortemente na estilização do corrimão da escada, figura 118.

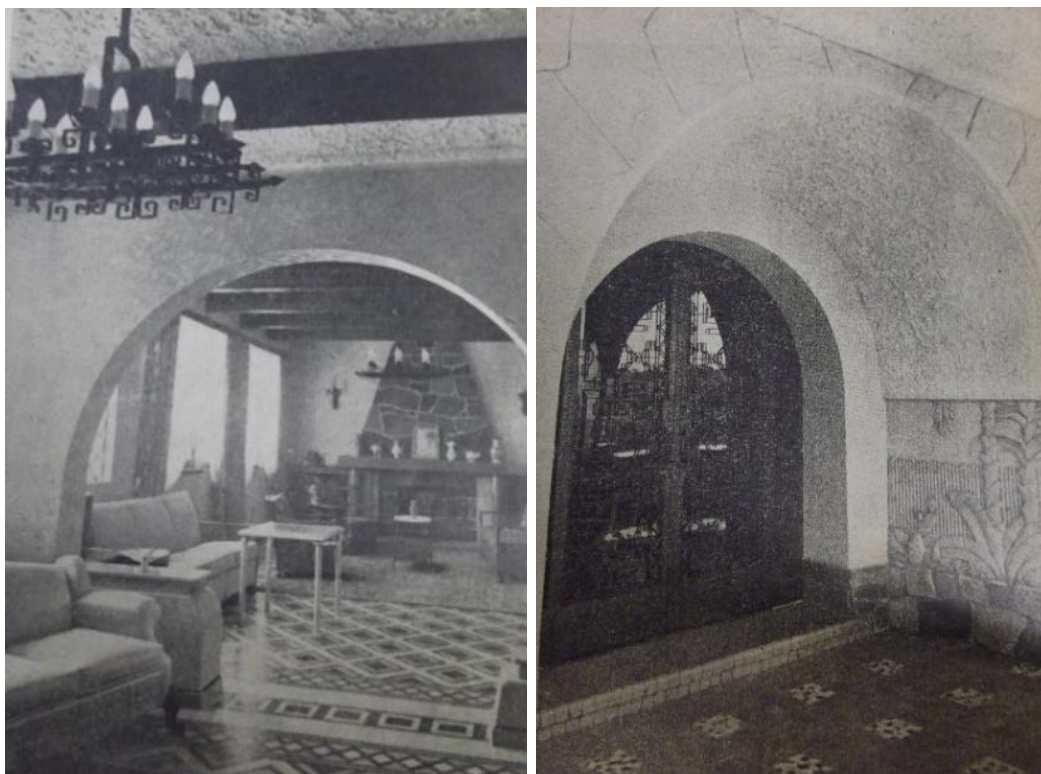


Figura 116. Figuras 117. Respectivamente Detalhes da Sala e da Porta da residência para Belo Horizonte. Disponível em: *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*. Ano 20 N° 212– janeiro 1942.



Figura 118. Detalhe da escada da residência para Belo Horizonte. Disponível em: *A Casa. Revista de Engenharia, arquitetura e arte decorativa*. Ano 20 N° 212– janeiro 1942.

Projetado pelo mesmo arquiteto, Luiz Pinto Coelho, encontra-se na capital mineira o Edifício Acaiaca. Além do nome indígena, esse edifício conta com uma grande ornamentação em alto relevo de duas efígies de índios, colocada na parte externa do edifício. O prédio se assemelha ao projeto pretendido pelo arquiteto Porto D’Ave nos “*Estudos primitivos do Edifício Marajoara*”, de 1942, que seria construído no Rio de Janeiro e contava em seu projeto inicial, com uma grande efígie de índio com cocar. Entretanto, ao contrário do semelhante carioca, o Edifício Acaiaca foi inaugurado em 1943 com as duas grandes efígies de índios. Sendo construído em Art Déco, o edifício está localizado entre a Avenida Afonso Pena e a Rua Espírito Santo, possui 29 andares e atinge a uma altura de 130 metros, sendo ainda o prédio mais alto de Belo Horizonte. O Edifício foi tombado pelo conselho de patrimônio municipal desde 1999. Figuras 119 e 120.



Figura 119. Edifício Acaiaca, em Belo Horizonte. Projeto de Luiz Pinto Coelho. Disponível em: <http://belohorizonte.mg.gov.br/bh-primeira-vista/arquitetura/edificio-acaiaca-o-arranha-ceu-de-belo-horizonte>



Figura 120. Detalhe da Fachada do Edifício Acaiaca, em Belo Horizonte. Projeto de Luiz Pinto Coelho. Disponível em: <http://belohorizonte.mg.gov.br/bh-primeira-vista/arquitetura/edificio-acaiaca-o-arranha-ceu-de-belo-horizonte>

Juiz de Fora, em Minas Gerais também contava com um exemplar com estilização neomarajoara. Construído na década de 1940 e conhecido como “Casarão da rua Delfim

Moreira”, a residência estava passando pelo processo de inventário para seu tombamento desde 2009, tendo em vista que o casarão se configurava como o único exemplar Art Déco Marajoara da cidade. Infelizmente o Casarão foi demolido em 2010, ainda durante seu processo de tombamento, crime que está sendo acompanhado pelo Ministério Público. Percebe-se que o casarão contava com uma ornamentação geométrica, tanto nos gradis do pavimento superior, quanto nos recortes geométricos nas janelas, conforme pode ser observado na figura 121 e nas figuras 122 e 123.



Figura 121. Fachada lateral do Casarão da Rua Delfim Moreira. Foto retirada em 1985 por Ramon Brandão. Disponível em: <http://www.mariadoresguardo.com.br/2010/12/av-rio-branco-com-delfim-moreira-em.html>



Figura 122. Detalhe Casarão da Rua Delfim Moreira. Foto retirada em 1985 por Ramon Brandão. Disponível em: <http://www.mariadoresguardo.com.br/2010/12/av-rio-branco-com-delfim-moreira-em.html>.



Figura 123. Demolição do Casarão da Rua Delfim Moreira. Foto retirada em 1985 por Ramon Brandão.
Disponível em:

<http://www.mariadoresguardo.com.br/2010/12/av-rio-branco-com-delfim-moreira-em.html>

O Cine Teatro Marajoara, localizado na cidade de Lages, em Santa Catarina, foi inaugurado em novembro de 1947 e identifica-se como uma construção de inspiração neomarajoara. Idealizado pelo empresário cinematográfico chamado Mário Augusto de Souza (1894- 1977), após a inauguração o cine teatro ficou conhecido como “Catedral do Cinema”, justamente pelo sucesso de suas atividades.

O Cine Teatro Marajoara foi tombado em 1997 como Patrimônio Histórico de Lages, e passou a ser Teatro Municipal em 1999, passando por uma reforma que manteve as suas características de construção. Ao olhar as imagens deste edifício, figura 124, podemos perceber de forma mais clara os grafismos geométricos dos gradis com ornamentação neomarajoara, em que a estilização do muiraquitã, no canto inferior esquerdo, e os traços labirínticos das presentes na platibanda explicitam o porquê da denominação.



Figura 124. Fachada do já Teatro Municipal Marajoara. Disponível em: http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara

Podemos perceber na figura 125 e na figura 126 maiores detalhes dessa construção. Podemos identificar que os portões de entrada, as colunas internas do hall, com alto relevo, o mobiliário interno e até mesmo o teto receberam estilizações neomarajoaras.

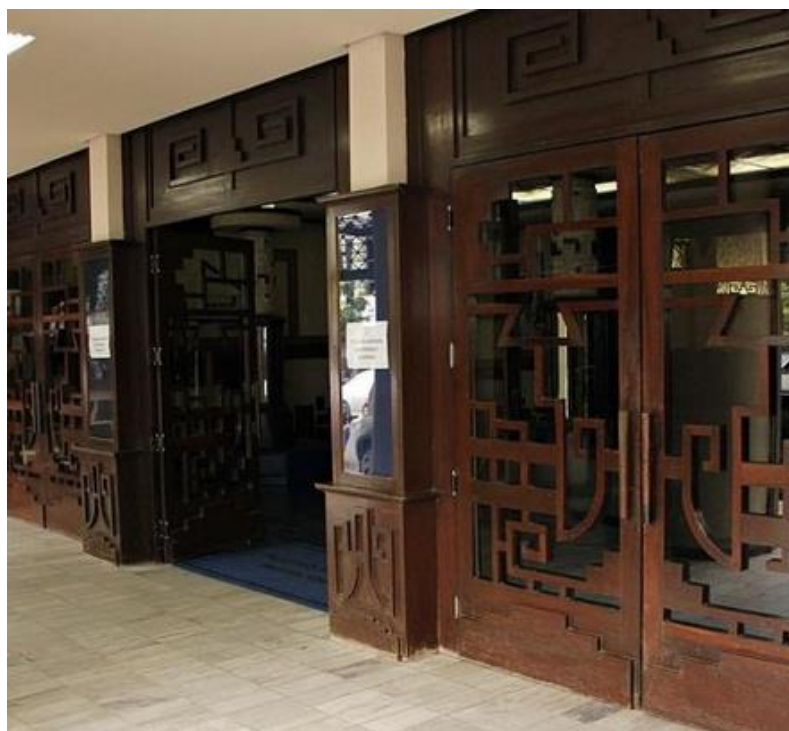


Figura 125. Portões do Teatro Municipal Marajoara. Disponível em: http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara



Figura 126. Salão de entrada do Teatro Municipal Marajoara. Disponíveis em: <http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara>

Ainda na parte interna desse teatro percebemos a forte ornamentação neomarajoara, figura 127, que pode ser identificada tanto nas paredes com as linhas labirínticas na sua parte superior, quanto nos recortes também labirínticos na sua parte inferior, além da presença de pequenas urnas em torno da plateia, remetendo à origem de cerâmica arqueológica.

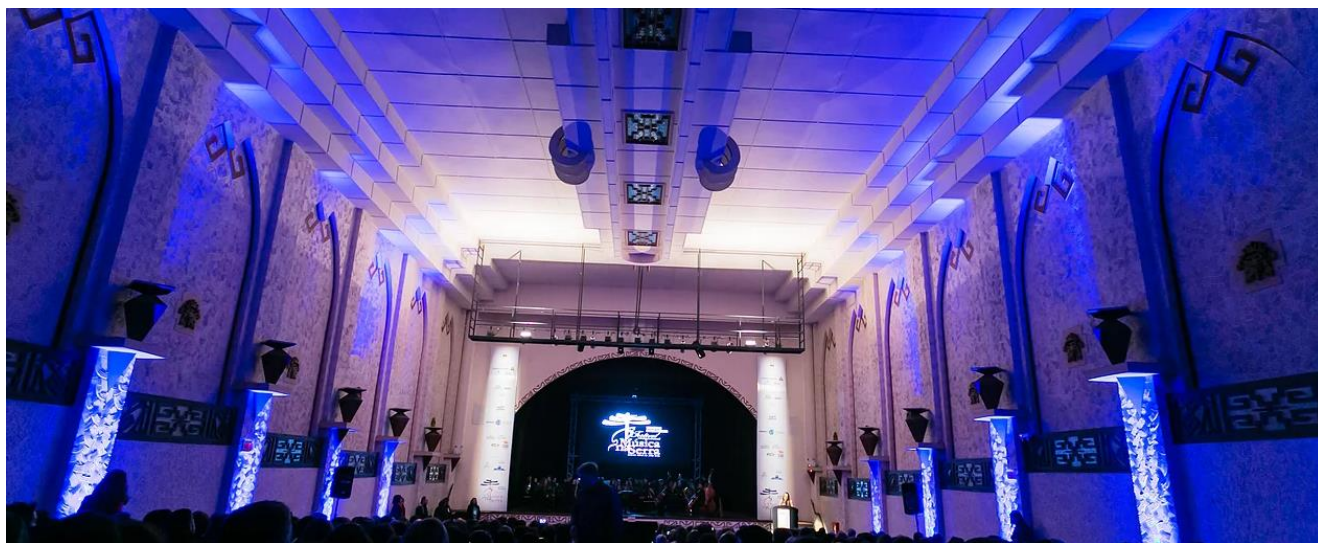


Figura 127. Imagem da ornamentação interna da sala do Teatro Municipal Marajoara. Disponível em: <http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara>

Nessa mesma perspectiva podemos identificar outro cinema vazado nos mesmos moldes que estamos analisando. Trata-se do Cinema Olímpia, em Belém, no Estado do Pará. Conhecido por ser um dos mais antigos do Brasil, o Cinema Olímpia foi inaugurado em 1912, ainda decorrente do apogeu do comércio da borracha. Ao longo de sua existência, o prédio sofreu várias mudanças de acordo com os estilos arquitetônicos vigentes em cada período, porém o que nos interessa neste momento é a própria construção do edifício em Art Déco, datada aproximadamente do final da década de 1940.

O Cinema Olimpia, figura 128, é bastante característico da arquitetura Art Déco, com estrutura escalonada, e com linhas sinuosas e aerodinâmicas e a geometrização de suas linhas ornamentais de inspiração indígena.



Figura 128. Fachada do Cine Olimpia. Disponível em <<http://www.nostalgiabelem.com/search?updated-max=2012-08-01T17:04:00-03:00&max-results=7&stArt=49&by-date=false>>

Outra edificação paraense no Estilo Marajoara é o Cine -Teatro Palace, pertencente ao complexo do Grand Hotel, local de grande movimentação artística da elite paraense, construído aproximadamente entre as décadas de 1920 e 1930, teve sua parede toda decorada com os traços Marajoaras, sendo possível identificá-la na figura 129 abaixo. A aplicação do Estilo Marajoara no Cine -Teatro Palace permitiu que mais pessoas tomassem conhecimento deste novo estilo e

começassem a se interessar por esse tipo de Arquitetura, já que foi um lugar de grande movimentação pública.

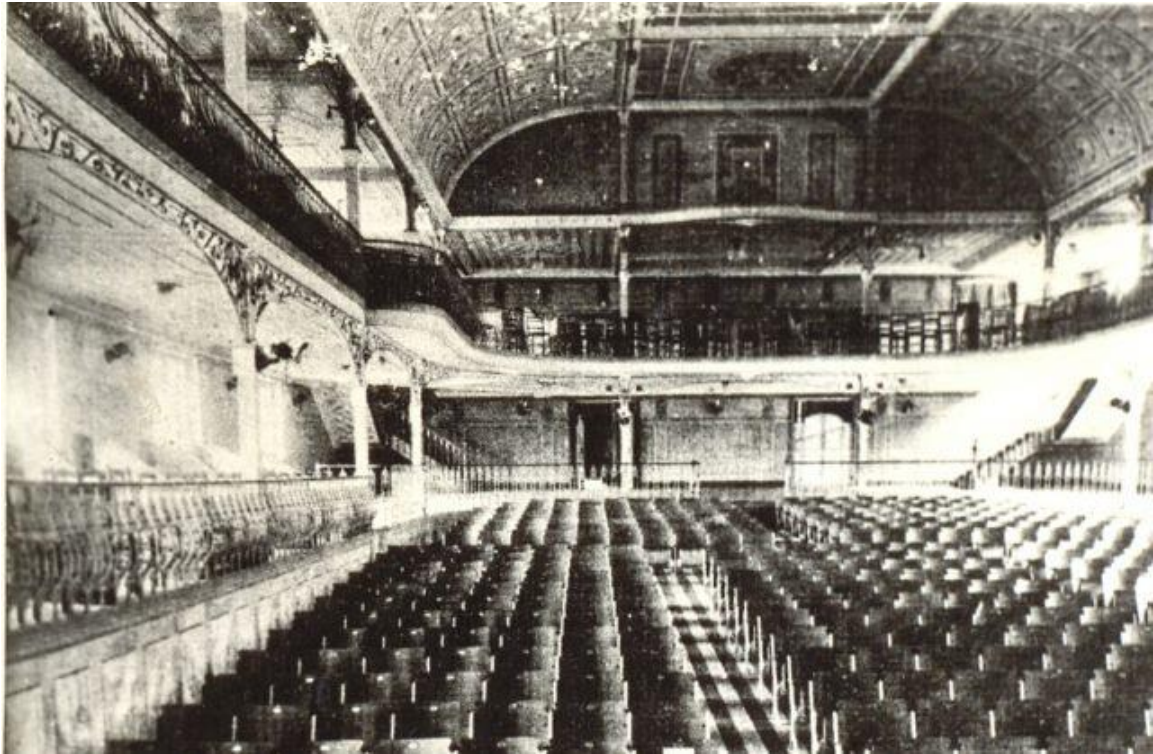


Figura 129. Imagem interna do Cine Teatro Palace em Belém. Disponível em: <<http://fauufpa.org/2012/05/08/o-cine-teatro-palace-do-grande-hotel/>>

Pode-se observar pelos exemplares elencados acima, que o estilo neomarajoara aplicado nas construções arquitetônicas foram encontrados em diversos estados brasileiros, como Rio de Janeiro, Santa Catarina, Minas Gerais e Pará. Entretanto, podemos verificar que dentre os estados identificados nessa pesquisa, o Pará pode ser considerado como o estado que possui o menor número de exemplares, tendo em vista que foi por meio das pesquisas empreendidas nesse território que foi possível o conhecimento da Cultura Marajoara e a criação do estilo neomarajoara, posteriormente. Em Santa Catarina o edifício encontrado, sendo de uso coletivo, permite verificar o lugar de destaque em que o estilo neomarajoara foi colocado.

Dessa forma, podemos perceber que o estado com maior número de exemplares é o Rio de Janeiro, sendo estes em sua maioria identificados com a arquitetura Art Déco, seguido pelo estado de Minas Gerais, no qual podemos identificar dois exemplares ligados ao Art Déco e dois exemplares mais relacionados ao estilo missões.

Torna-se importante mencionar que, mesmo que não tenha sido possível a identificação de outros exemplares na arquitetura de outros estados, devido exatamente aos limites impostos



pela própria documentação, não quer dizer que este estilo arquitetônico não tenha sido por eles desenvolvidos. Portanto, devemos levar em consideração também que, nem todas as construções realizadas no território nacional foram publicadas na imprensa seriada, estudada nessa dissertação, e que muitas outras podem ter sofrido modificações em sua estrutura arquitetônica ou até mesmo terem sido demolidas ao longo do século XX.

Entretanto, conforme apontado por Maria Lucia Bressan Pinheiro, ao analisar a Revista *Acropole: Arquitetura, urbanismo, decoração*, em sua investigação sobre a arquitetura em São Paulo, alega que o estilo neomarajoara presente no periódico paulistano ‘*teve um caráter modístico, superficial e numericamente pouco expressivo daquele estilo, que pode ser considerado como uma das opções decorativas disponíveis à Arquitetura Art Déco*’ (PINHEIRO, 1998, p. 137). De fato, o número de exemplares neomarajoaras encontrados na revista *Acrópole* mostrou-se menos expressivo em comparação aos exemplares encontrados na Revista *A Casa: revista de engenharia, arquitetura e arte decorativa*, revista também especializada em arquitetura, publicada no Rio de Janeiro, no mesmo período de circulação. Contudo, os elementos identificados com a temática indígena, assim como os artigos publicados nesse periódico indicam que o estilo neomarajoara era entendido por este, como um caminho viável para a criação de uma “arte genuinamente brasileira”.





CONSIDERAÇÕES FINAIS



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode se perceber que com a Proclamação da República, a desfragmentação das instituições imperiais e a configuração de novos órgãos republicanos permitiu o fortalecimento dos recém- estados, os quais atuaram no processo de configuração da nação, de seus mitos fundados e da própria escrita de uma história que lhes representassem. A valorização das referências do passado regional passou a justificar o resgate e a criação de mitos regionais da origem da república, mito que se pretendiam nacional.

Jose Murilo de Carvalho (2009) assinala, no entanto, para a disputa em torno da criação de um imaginário da República, de um mito original na sua consolidação. De acordo com o autor, a dificuldade em estabelecer a imagem dos militares envolvidos na Proclamação da República, assim como o baixo envolvimento do povo nesse processo republicano possibilitou a consolidação, por meio de uma ressignificação de antigos personagens na constituição de uma identidade brasileira.

O próprio IHGB, responsável pela escrita de uma história nacional teve seu papel modificado com a instauração de suas unidades regionais, as quais tinham por objetivo a própria reescrita de uma história de cada estado, com as suas especificidades e seus próprios mitos.

Uma nova elaboração estava em curso e esta partia justamente da interpretação que creditava aos estados protagonismos, em detrimento da historiografia tradicional. Ao olharmos para outra dimensão da disputa pelos símbolos da República, aquela levada a cabo pelos estados, e entre eles para definir o papel das realizações regionais e a prevalência do discurso de cada um no Panteão da história Republicana, esta análise ganha outros contornos (STUMPF, 2014).

Tendo em vista a própria natureza descentralizada da Primeira República, a disputa pela instauração de mitos passou para um movimento do regional em direção ao nacional. De acordo com Valeria Salgueiro (2002) como se sabe, a constituição de uma historiografia brasileira ao longo do século XIX esteve centrada a partir da produção do IHGB, e a AIBA coube, muitas vezes, a confirmação visual e artística dessa historiografia, auxiliando a confirmar a história por meio da formação de uma visualidade nacional coletiva.

Entretanto, com a instauração da República, a antiga função atribuída a essas duas instituições, de privilegiar o sistema monárquico e a exaltação da imagem do imperador Pedro II como base da unidade nacional tornou-se desnecessária, possibilitando assim um novo arranjo para o projeto visual republicano.

Ainda assim, segundo Salgueiro, a produção conservadora do IHGB foi o grande modelo para a instauração, ainda no período imperial, da constituição de novos institutos históricos, os quais mantinham como ponto chave o “*modelo conservador na produção de um discurso conciliador com o projeto político de nação e de construção da identidade brasileira*” (SALGUEIRO, 2002, p. 97). Dessa forma, naquele momento, a impossibilidade de se trabalhar com temas polêmicos mais regionais eram bastante visíveis, como os em torno das Inconfidências, das rebeliões pelo território e das insurrecionais eram frequentemente evitados (CALLARI, 2001), tendo em vista a própria configuração de confronto à política imperial.

Após a Proclamação da República, não mais existia o impedimento oficial para as abordagens regionais que remetiam às lutas contra o Império, portanto, personagens que anteriormente foram propositalmente esquecidos, retornaram ao cenário historiográfico em um novo patamar. Tiradentes, Felipe dos Santos, Frei Caneca, dentre outros ligados às antigas revoltas coloniais, foram aos poucos perdendo a imagem construída de conspiradores e inimigos da pátria, para gradativamente serem reabilitados e assumirem um novo patamar na construção mítica como heróis republicanos.

A própria imagem de Tiradentes como mito original da recém república contrapôs as tentativas da instauração das imagens dos militares ligados ao movimento de Proclamação da República. A imagem martirizada e cristianizada construída de Tiradentes pelas produções artísticas, como a presente em diversas telas, colaborou para a elevação do personagem e a um patamar de herói cívico-religioso, que por sua morte e radicalidade “teria buscado” a construção de uma nação independente (STUMPF, 2014).

O incentivo republicano ao culto de Tiradentes e de sua história silenciada durante todo o período imperial, assim como a de outros personagens regionais, valorizou segundo Salgueiro (2002), o sentido da participação dos estados no projeto de construção histórica da nova nação.

Um olhar renovado sobre os exemplos de patriotismo e sacrifício que dele se podiam colher propiciava, enfim, um ambiente favorável para uma expressão artística visual de novos valores que pudessem fornecer exemplos de virtudes patrióticas às novas gerações ⁴⁹ (SALGUEIRO, 2002, p. 9).

Salgueiro afirma que o projeto cultural e político, assim como os movimentos em torno do resgate de heróis, mitos por meio dos acontecimentos do passado colonial mais remoto na

⁴⁹ SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. In: Estudos Históricas, Rio de Janeiro, n. 30, 2002, p. 9.

construção de uma historiografia na Primeira República foram justificadas pelas próprias demandas formuladas naquele determinado momento histórico, em que a urgência na construção da nacionalidade brasileira e o fortalecimento do sentimento de pátria de pertença em uma comunidade seriam a garantia de manutenção do novo sistema político republicano.

Percebe-se, portanto, que a construção do imaginário da República, assim como a sua historiografia modificam-se ao longo da Primeira República em detrimento da realizada no período imperial. Entretanto, é importante enfatizar que essa se constrói sob o controle das elites oligárquicas presentes, sobretudo, na configuração dos Institutos Históricos Estaduais e nas novas organizações de ensino. De acordo com Salgueiro, a produção historiográfica e imagética da Primeira República permaneceu submetida *“ao crivo de uma memória seletiva que, mesmo percebendo a oportunidade histórica dos temas das revoltas e insurreições, sabia muito bem dos limites com que esse discurso deveria se exprimir e até onde lhe era permitido chegar”* (SALGUEIRO, 2002, p. 19).

As pesquisadoras Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lúcia K. Stumpf, apontam para o fato de que a própria característica fundamental do período republicano, a descentralização política e cultural, lançou olhares para as capitais recém-instituídas, que promoviam também seus feitos históricos e instituíam seus heróis sob um discurso de afirmação e união regional, dessa forma, segundo as autoras, é possível compreender o grande número de encomendas artísticas públicas feitas por vários governantes locais (SIMIONI; STUMPF, 2014, p. 114).

Torna-se importante ressaltar que a partir dessa mesma descentralização política, originária da Proclamação da República, a própria configuração e modificação da imagem do índio como elemento fundante da nação brasileira é recuperado e ressignificado, para figurar novamente como elemento fundamental da nação. Fato que contribuiu para a recepção do próprio estilo neomarajoara como representante de uma arte nacional.

Como mencionado anteriormente, o indianismo romântico vigente no século XIX, possibilitou o enriquecimento literário e artísticos no Segundo Reinado, o qual vinculava-se com as próprias tensões políticas presente no período do Império. De acordo com Stumpf, a retórica do indianismo romântico, para além de seu discurso de valorização do índio, apresentou uma contradição interna entre a assimilação e a morte para o melhor desenvolvimento da civilização brasileira.

De acordo com David Treece (2003), ao analisar o indianismo romântico, juntamente com a questão indígena em seus enfrentamentos políticos no período imperial, esclarece que, o próprio movimento indianista não pode ser encarado apenas como um caso de *“evasionismo romântico”*, ou como apenas uma invenção de uma tradição literárias, mas associada a sua

realidade no permite uma reflexão contínua e complexa acerca da formação sociopolítica e simbólica da nação brasileira (TREECE, 2003, p. 142).

Stumpf declara que existe um vazio na formulação de dispositivos legais em relação ao trato do indígena entre a promulgação da Lei de Terras de 1850 e a Proclamação da República em 1889. A autora alega que mesmo com a formulação de leis e decretos, as configurações políticas no Brasil não conseguiram regulamentar efetivamente uma relação com o indígena, a qual era anteriormente mediada por meio do sistema escravista e por meio das missões jesuíticas de catequização (STUMPF, 2014).

Com as modificações advindas da Proclamação da República, em 1889, percebe-se a própria modificação da imagem do índio, a qual passa por uma nova ressignificação. Se ao longo do século XIX com os ideais românticos indianistas, o índio desempenhava um papel de destaque na conformação de uma identidade nacional; na passagem do século XIX para o século XX com o crescimento do cientificismo racialista, e com as ideias de progressistas, o índio passou a ser encarado diretamente como “um problema” real, o qual precisava ser resolvido pelo Estado.

A imagem heroica e romântica do índio passou a ser combatida, e o acirramento da violência aos índios ainda vivos, abriu as janelas para uma questão que sempre se fez presente na relação entre brancos e indígenas. A questão indígena, naquele momento, passou a mobilizar debates entre intelectuais, artistas e políticos em defesa do índio e de sua humanidade.

Ao mesmo tempo em que surgiam opiniões e teorias para o extermínio dos índios, que “impediam” o progresso da nação, como a realizada pelo então diretor do Museu Paulista, Hermann von Ihering, o qual se utilizava de seu cargo para falar como “cientista” e, assim, tentando se proteger pelo cientificismo racial, de seu posicionamento contrário aos índios. Em contrapartida, de acordo com Stumpf, surgiram duas correntes distintas que defendiam a sobrevivência dos índios.

A primeira afirmava que o processo de assistência ao índio deveria partir exclusivamente do Estado, o qual sendo laico, seria capaz de uma verdadeira assistência aos índios, dissociada de um cunho religioso para as suas ações. Destacam-se, dentre as medidas adotadas por esse grupo, a criação, em 1910, do *Serviço de Proteção ao Índio*, o qual tinha por defensores, intelectuais e políticos positivistas e o marechal Cândido Rondon, sendo este o responsável por diversas expedições ao interior do território nacional. A segunda corrente partia para a manutenção da assimilação indígena, com mecanismos de catequese, tal qual desenvolvida no período colonial, movimento não formalizado, mas que frequentemente aconteceu na primeira metade do século XX. O próprio Theodoro Braga se alinha com as ideias

de assimilação ação indígena, porém com utilizando-se do sistema de ensino técnico, para a incorporação do índio como membro de uma sociedade (STUMPF, 2014).

É justamente nesse período que a Cultura Marajoara é percebida, não apenas como artefato arqueológico, mas como uma expressão de “arte pura” e “originária” desenvolvida no território brasileiro. A “pureza” estilística identificada nos grafismos da cerâmica Marajoara foram ressignificados, tendo por base um cientificismo que criou uma comprovação de um grau de evolutivo para os índios que teriam produzido tal cerâmica.

Schaan alega que a própria inserção do grafismo Marajoara no campo da arte em geral e da arquitetura foi justamente a identificação dessa cultura como uma autêntica arte nacional, por ter se desenvolvido e desaparecido antes mesmo de qualquer influência dos padrões artísticos estrangeiros. Denise Pahl Schaan declara que “*nesse processo de recuperação de uma estética antiga, novos significados lhes foram atribuídos, mediados pelo discurso arqueológico e pela própria imaginação popular*” (SCHAAN, 2006, p.27).

A recuperação da imagem do índio idealizada, mitificada pelo romantismo indianista permitiu da mesma forma, a idealização da Cultura Marajoara como expressão de uma arte brasileira, a qual seria capaz, partindo de um passado regionalista alcançar a adesão, a identificação e a assimilação pela sociedade de uma identidade visual coletiva e nacional.

De acordo com a perspectiva de Hobsbawm, a Cultura Marajoara reivindicada não é aquela tradição que foi “*preservada na memória popular, mas a que foi selecionada, escrita, retratada, popularizada e institucionalizada por aqueles que têm a função de fazê-lo*” (SCHAAN, 2006, p.3). Portanto, devemos entender o estilo neomarajoara como fruto de um discurso, de uma criação, que esteve ligado a uma apropriação e a uma atribuição de valor à cerâmica de Marajó.

A identificação de alguns aspectos da atuação do Casal Braga, permitiu verificar que este se relacionou tanto ao desenvolvimento de uma arte aplicada em escala industrial, quanto na nacionalização da arte brasileira, embasada em seus mitos regionais e em seus aspectos naturais. Vislumbrou-se também, o conhecimento de artistas contemporâneos ao Casal Braga, como Euclides Fonseca, Manoel Pastana e Fernando Correia Dias de Araújo, que desenvolveram elementos relacionados ao estilo neomarajoara, os quais inscreveram-se na construção de um caráter nacional.

Contudo, a geração de artistas dita *modernista*, de acordo com Stumpf (2014), organizada em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, recupera também o papel do índio como elemento especial na constituição da arte brasileira, atribuindo-lhe a metáfora da

brasilidade, de acordo com a antropofagia de Oswald de Andrade e o herói Macunaíma de Mario de Andrade.

A disseminação do estilo neomarajoara esteve presente em todos os estados em que o Casal Braga desenvolveu atividade e a própria atuação de Theodoro Braga como docente, seja na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, seja como docente no curso de arquitetura no Instituto Mackenzie, em São Paulo, justamente nos cursos de *composição decorativa* e *desenho a mão livre*, ou ainda em sua colaboração na criação da Escola Brasileira de Arte, em São Paulo, podem ser entendida como um mecanismo de divulgação da campanha neomarajoara para a nacionalização da arte e da arquitetura brasileira.

Até a década de 1950 é possível identificar exemplares do estilo neomarajoara no campo da arte e da arquitetura. Após esse período, os elementos em torno desta manifestação se percebem cada vez mais escassos. Cabe mencionar também que Theodoro Braga veio a falecer em São Paulo em 1953 e que a partir desse fato não se encontram mais registros da atuação de Maria Hirsch.

De acordo com Blanco e Campos Neto, a própria estética Déco não conseguiu se estabelecer como uma solução definitiva para a arquitetura, fato que teria contribuído para o arrefecimento do estilo neomarajoara, o qual segundo o autor, não teria passado de uma moda transitória, sendo “*consumida pela burguesia e demais segmentos sociais em face de sua divulgação nos veículos de massa*” (BLANCO; CAMPOS NETO, 200).

Entretanto, é possível perceber que por meio da campanha neomarajoara empreendida pelo Casal Braga e por vários artistas e arquitetos na primeira metade do século XX, o estilo neomarajoara se encontrava em ampla utilização, tendo sido retomado como um produto palpável de um manifesto, muito embora ele nunca tenha sido redigido.

Dessa forma, entendemos que o estilo neomarajoara foi imbuído de intenções e procedimentos artísticos longevos, se pensarmos que desde a virada do século XIX para o XX até, pelo menos a década de 1950, ele foi identificado e aplicado nas artes visuais e na arquitetura de vários estados e cidades interioranas, e não apenas nas grandes capitais. Se fracassou enquanto transformação no espaço arquitetônico, por outro lado, ele foi vitorioso, rompendo os limites da maior ilha fluvial do mundo, e colocando a Cultura Marajoara em destaque nos projetos de Nação que embalaram as primeiras décadas do século XX.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANTES - Histórias da Pré-História. Concepção Marcelo Dantas; curadoria Niéde Guidon, Anne-Marie Pessis, Gabriela MArtin; tradução Gavin Adams. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: 2004. 300 p., il. color.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

ATIQUÊ, Fernando. **Arquitetando a “Boa Vizinhança”**: Arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil-Estados Unidos (1876-1945). Campinas: Pontes / FAPESP, 2010.

_____. Conector Cultural: Edgard Pinheiro Vianna e os caminhos da Arquitetura Carioca, 1895-1936. In: Arthur Valle; Camila Dazzi. (rg.). **Oitocentos** - Arte Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: v. II, p. 233-250, Dez, 2010, EDUR-UFRRJ.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. O ensino do desenho: Theodoro Braga e a Escola Brasileira de Arte. In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS. Salvador: 21 a 26/09/2009.

BASSALO, Célia Coelho. **Art Nouveau em Belém**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008. 130 p.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BELUZZO, A. M. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. Portugal: Presença, 1996.

_____. **O Poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BRESCIANI, Maria Stella M. **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS, 2001. v. 1. 76.



_____. Um diálogo possível entre (e com) os intérpretes do Brasil. In: SOIHET, Raquel; GONTIJO, Rebeca; AZEVEDO, Cecília; ALMEIDA, Maria Celestino de (org.). **Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Identidades inconclusas no Brasil do século XX. Fundamentos de um lugar-comum. In: Stella Bresciani; Márcia Naxara. (Org.). **Memória e (Res) sentimento: Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, v. 1, p. 403-429.

_____. Projetos políticos nas interpretações do Brasil da primeira metade do século XX. In: **Revista de História** - edição especial, 2010.

CALLARI, Cláudia Regina. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção de Tiradentes. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 21, núm. 40, 2001.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no Século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade: Urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

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

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERONI, Giovani Costa. **A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009. 78 f.

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois: Arte no Brasil - Primeira Metade do Século XX**. São Paulo: Alameda, 2012.

CHRISTO, Maraliz C. V. Representações oitocentistas dos índios no Brasil. In: PARANHOS, Katia Rodrigues. **História e Imagem: textos visuais e práticas de leitura**. São Paulo: Mercado das Letras, 2010.

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.



COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLI, J. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. São Paulo: SENAC, 2005.

CORREIA, Telma de Barros. Art Déco e indústria Brasil, décadas de 1930 e 1940. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: n. 2, v. 16, jul- dez 2008.

COZZI, André. "Fascinação de Iara" - o nacional e o feminino na obra de Theodoro Braga. In: **19&20**. Rio de Janeiro: v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/fascinacao_iara.htm>.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 609 p.

CZAJKOWSKI, Jorge Paul (Org.). **Guia da Arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Coleção Guias da Arquitetura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2000.

DAZZI, C.; VALLE, A. As bellezas naturaes do nosso paiz: o lugar da paisagem na Arte brasileira, do Império à República. In: **Concinnitas**. Rio de Janeiro: v. 1, 2009.

DERENJI, Jussara. Arquitetura Eclética no Pará no período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870-1912. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel/ EDUSP, 1987, pp. 146-175.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

DURAND, J. C. **Arte, Privilégio e Distinção**: Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismos**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De pincéis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. **Territórios e Fronteiras**, v. 9, p. 130, 2016.

_____. **Eternos modernos**: uma história social da Arte e da literatura na Amazônia (1908-1929). 315 f. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

_____. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. In: I FÓRUM DE ARTE DO PARÁ. Núcleo de Arte da UFPA. Pará: novembro de 2002.



_____. A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, de Theodoro Braga. In: **Nossa História**, Rio de Janeiro: v. 1, n. 12, p. 22-26, 2004.

_____. A memória modernista do tempo do Rei: narrativas das guerras napoleônicas e do Grão Pará III nos tempos do Brasil - Reino (1808-18310). In: **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

_____. Quimera Amazônica: Arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. In: **CLIO**. Série História do Nordeste. Universidade Federal de Pernambuco, v. 28, 2010.

FREITAS, Marcus Vinicius. **Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de D. Pedro II**. Belo Horizonte: UFMG, 2002, 282p.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: **O fio e os rastros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

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.

_____. Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro, RJ: ANPAP, 2012. p. 1479-1491.

_____. A Arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica Marajoara. In: II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, IFCH-UNICAMP, Campinas: 2006. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(73\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(73).pdf)

_____. Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

_____. O nacionalismo na Arte decorativa brasileira - De Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE- REVISÃO HISTORIOGRÁFICA. O ESTADO DA QUESTÃO. IFCH-UNICAMP Campinas: v.3, 2005.

HARTT, Carlos Frederico. A origem da arte ou a evolução da ornamentação. In: **Archivos do Museu Nacional**, v. VI, p. 95-108, 1885.

HOBBSAWM, E. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1985, 316 p.



KERN, Daniela. Da vida para a história: a redescoberta de Charles Frederick Hartt na Era Vargas. In: IX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH RS, Porto Alegre. Vestígios do Passado: a história e suas fontes. Porto Alegre: ANPUH RS, 2008. p. 1-10.

_____. Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento. In: VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. UNICAMP. Campinas: 2010.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 179-180.9.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

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.

_____. **Um grego agora nú**: índios marajoara e identidade nacional brasileira. Curitiba: CRV, 2017.

LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

MALTA, Marize. Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias Marajoaras Art Déco. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História– ANPUH**. São Paulo: julho 2011.

MARTIN, Gabriela. De nômades a sedentários na Floresta Tropical. In. **ANTES - Histórias da Pré-História**. Marcelo Dantas; curadoria Niéde Guidon, Anne-Marie Pessis, Gabriela Martin; tradução Gavin Adams. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: 2004.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista**: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República. São Paulo (1890- 1922). São Paulo: Editora da universidade de São Paulo. 2008.

MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. In. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe**. Vol.10 n.2.



MEGGERS, Betty; EVARS Clifford. A Adaptação a ambientes permissivos: As florestas, os desertos e os campos. In: **Como interpretar a linguagem da cerâmica**. Manual para arqueólogos. Washington: Smith Sanion Institution, 1970.

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.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 435 p.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**. Rio de Janeiro: Dofel, 1979.

MIGLIACCIO, L. “O Século XIX”, In: Aguilar, Mostra do Redescobrimto: Século XIX. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MONTEIRO, John. **Tupis, Tapuias e historiadores**. Teses de Livre- Docência. Departamento de Antropologia, IFCH UNICAMP, Campinas, 2001.

MORAIS REGO, Clóvis. **Theodoro Braga**: historiador e Artista. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

NADAL MORA, Vicente. **Manual de Arte ornamental americano autoctono**. Buenos Aires: Editora El Ateneo, 1948.

O Art Déco Brasileiro. Coleção Fulvia e Adolpho Leiner. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2008, p.8.

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.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. In. **Revista CPC**, São Paulo: n.4, p.87-113, maio/out. 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

PERROT, Michelle. **Minha História das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.



PERROT, Michelle; BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): Paz e Terra, 1992. 332 p.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. O Marajoara. In. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou Moderna?** A Arquitetura em São Paulo, 1938-45. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU-USP, 1998.

_____. São Paulo, metrópole do século XX. In. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou Moderna?** A Arquitetura em São Paulo, 1938-45. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU-USP, 1997.

_____. **Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2011.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Modernidade impressa: o interesse das revistas pelo espaço arquitetônico e urbano no Rio de Janeiro (1902- 1934). In. II CONGRESSO NACIONAL E III REGIONAL DE HISTÓRIA DA UFG. Jataí: Disponível em [www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(52\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(52).pdf).

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.

REVEL, Jacques. **Jogos de escalas:** e experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, Flexa. A Arte decorativa no Brasil. In: **Ilustração Brasileira.** n. 22, 1937.

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.

RUBINO, S.; MICELI, S.. Arte e cidade. In: **Editora Prêmio.** (Org.). A metrópole e a arte. São Paulo: Prêmio, 1992, p. 9-44.

RUBINO, S.. Corpos, cadeiras, colares: Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand. In: **Cadernos Pagu.** UNICAMP, Campinas: v. 34, p. 331-362, 2010.



SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 30, 2002, p. 9.

SARQUIS, Giovanni Blanco; CAMPOS NETO, Candido Malta. A Arquitetura como expressão da modernidade em Belém entre 1930 e 1964. In. Caderno de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: v.3, n.1, 2003.

SARQUIS, Giovanni Blanco; CAMPOS NETO, Candido Malta. Redescobrimo o Art-Déco e o racionalismo clássico na Arquitetura belenense. In: **Arquitextos**. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/719>.

SCHAAN, Denise Pahl. A Arte da cerâmica Marajoara: Encontros entre o passado e o presente. In. **Habitus.Goiânia**. v.5, n.1, jan./jun. 2007.

_____. **A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Edipucrs. 2004.

_____. Arqueologia, Público e comodificação da Herança cultural Marajoara. In. **Revista Arqueologia Pública**. São Paulo: n. 1, 2006.

_____. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2009.

_____. Estatuetas antropomorfas Marajoaras: simbolismo de identidades de gêneros em uma sociedade complexa amazônica. In. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Série Antropologia. v. 17, n..2, 2001.

SCHWARCZ, L. M. **As Barbas do Imperador**. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **O espetáculo das Raças**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SILVA, Camila. História, memória e comemoração no Centenário Farroupilha. In. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. ANPUH. São Paulo: julho 2011.

SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: O mundo das Artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Niterói: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2009.

SILVA, Emerson Nobre da. **Uma análise transcultural da cerâmica Marajoara**. São Paulo: Unicsul, 2010.



SILVA, Geanne Paula de Oliveira; LEHMKUHL, Luciene. **Revista Ilustração Brasileira: texto e contexto**. 2007. (Relatório de pesquisa). Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/Article/viewFile/4181/3127>>.

SILVA, Geanne Paula de Oliveira; LEHMKUHL, Luciene. Revista no acervo: a coleção da Ilustração Brasileira (1935-1944). In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Ano 20, n. 36/37, 2007.

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.

_____. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. In: **Labrys, études féministes/ estudos feministas janvier/juin 200, janeiro/ junho 2007**.

_____. **Profissão artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti; STUMPF, L. . O Moderno antes do Modernismo: paradoxos da pintura brasileira no nascimento da República. In: **Teresa (USP)**, v. 14, p. 111-130, 2014.

_____. A conquista do espaço público. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: ELSEVIER, 1997.

_____. Mulheres em busca de novos espaços e relações de gênero. In: **Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro: v. 9, n 01/02, jan/dez, 1996.

STIGGER, Marco Paulo; MELATI, Fernanda; MAZO, Janice Zarpellon. Parque Farroupilha: Memórias da Constituição de um Espaço de lazer em Porto Alegre, Rio Grande do Sul - Brasil. In: **Revista da Educação Física/UEM**. Maringá: v. 21, n. 1, 2010.

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.



STUMPF, Lúcia K.. O indígena na pintura de Antônio Parreiras: uma leitura republicana. In: **29a Reunião Brasileira de Antropologia**, 2014, Natal, RN. Anais 29a RBA Diálogos antropológicos expandindo fronteiras, 2014.

STUMPF, Lúcia K.. Antônio Parreiras: o papel do regional na construção do imaginário na República.. In: XXXII COLÓQUIO CBHA 2012, 2012, Brasília, DF. ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA, 2012. v. 1. p. 525-542.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas**: São Paulo 1890 a 1920. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

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

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

TREECE, David. O indianismo romântico, a questão indígena e a escravidão negra. In: **Novos Estudos CEBRAP**. N. 65, março 2003 pp. 141-151.

VALLE, Arthur. Citação, Tipo e Modo na pintura brasileira. 1890-1930. In. XXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Universidade Federal do Espírito Santo. Agosto de 2009.

_____. 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.

_____. 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.

VIANA, Marcele Linhares. A Arte Decorativa nacional nos salões de arte da ENBA e do MNBA na primeira metade do Século XX. In: VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL: Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, 2012. Universidade Federal do Piauí.



ANEXO





CRONOLOGIA DE THEODORO JOSÉ DA SILVA BRAGA

- 1872-** Nasceu no dia 08 de junho, em Belém, no Estado do Pará, filho de Constantino José da Silva Braga;
- 1892-** Ano em que começou um estudo mais oficial no campo das Artes por meio das instruções de Jerônimo José Telles Júnior;
- 1893-** Tornou-se Bacharel em *Sciencias Juridicas e Sociaes* em dezembro, pela Faculdade de Direito de Recife (período de estudos de 1890 a 1893);
- 1894-** Mudou-se para o Rio de Janeiro onde fez o curso de pintura na Escola Nacional de Bellas Artes, onde foi aluno de Belmiro de Almeida, Daniel Bérard e Zeferino da Costa;
- 1898-** Terminou o curso de pintura.
- 1899-** Conquistou o Prêmio de Viagem para a Europa;
- 1900-** Partiu em maio para Paris como pensionista do Governo Federal por meio da Escola Nacional de Belas Artes, desenvolvendo seus estudos por dois anos na *Academie Julian* em Paris, local onde teve contato com os professores Benjamin Jean Josep, Henry-Paul Royer e com Jean Paul Laurens, Artista reconhecido por sua atuação na Arte acadêmica francesa, do qual foi discípulo em seu atelier. Foi através desta viagem que Braga começou a ter contato com a Arte decorativa francesa e ao que tudo indica com Éugene Grasset, Artista de destaque do *Art Nouveau* na França.
- 1903-** Continuou sua viagem partindo para Londres onde ainda continuou desenvolvendo suas atividades de pensionista. Durante a sua estadia na Europa passou pelos centros intenos de Arte, onde estudou e visitou museus e mestre da pintura. Braga residiu por dois meses em Roma e explorou com atenção os museus de Arte de toda a Itália, Paris, Londres, Leipzig, e outras cidades alemãs, Madrid, Munich, Viena, Praga e Lisboa.

- Executou a tela “Aparição de São Lucas” - óleo sobre a Tela – 44 X 93.



1905- Voltou ao Brasil após terminar seu pensionato e seus estudos. Suas primeiras exposições são realizadas, primeiramente no Rio de Janeiro, logo após em Recife e, por último, em Belém, sua terra natal onde passou também a residir;

- *Começou a produzir a obra “A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação” – desenhos aquarelados;*
- *Pintou a tela “Captação D’água”- óleo sobre tela- sem medida, sob guarda do Museu de Arte de Belém;*
- *Por meio de suas exposições em Belém, Braga agradou o Intendente Antonio Lemos, o qual o convidou para produzir uma obra que tivesse como foco a fundação da cidade de Belém. O historiador Aldrin Moura de Figueiredo alega que Antonio Lemos tornou-se a partir desse momento uma espécie de mecenas das produções de Theodoro Braga.*
- *No mesmo ano Theodoro Braga retornou à Europa, onde permaneceu por volta de dois anos pesquisando principalmente no Arquivo Ultramarino em Portugal os documentos que tivessem relação com a fundação de Belém.*

1908- Theodoro Braga apresentou sua obra “*A fundação da Cidade de Belém*” – óleo sobre tela – 2,26 X 5,10m, depositado no hoje no Museu de Arte de Belém, num grande evento no Teatro da Paz, em decorrência das festividades no aniversário do mesmo Intendente Antonio Lemos, seu mecenas. Tal evento tornou Braga uma referência em Artes plásticas.

- *Ano em que se fixou em Belém e começou um período de grande produção Artística e literária, dedicando-se, principalmente, a pinturas históricas e aos retratos, estudando o ensino das Artes Visuais e a Arte produzida pelos índios da Região Amazônica;*
- *Iniciou suas atividades pela nacionalização do ensino de desenho e período no qual desenvolve a aplicação de motivos brasileiros nas Artes aplicadas.*

1908-1920- Durante esse período promoveu exposições de trabalhos escolares. Braga por ser um Artista de renome e uma referência nas Artes, incentivou Artistas a exporem suas



obras em Belém, como frequentemente faziam os Artistas estrangeiros. No período em que esteve em Belém, Theodoro Braga dirigiu o Instituto de Formação Profissional Lauro Sodré, oportunidade em que ensinou desenho Artístico aos jovens internos, estimulando-os na criação com características regionais, evitando, assim, as cópias importadas;

1910- De julho a outubro tornou-se professor de desenho no Colégio Progresso Paraense

- *Organizou a oficial Exposição Escolar de Desenho.*
- *Terminou o retrato “Presidente da República Hermes da Fonseca”- óleo sobre tela- 82cm X 65cm, e “Retrato do Senador Antônio Lemos”- óleo sobre tela - s/ medida.*

1911- Concluiu as obras “*Cabeça de mameluco Bororay*” e “*Cabeça de mameluco Moracaty*” – óleo sobre tela - s/ medida;

1912- Pintou o “Portrait”- óleo sobre tela- 73cm X 60cm;

- *Publicou “Estudos heráldico” – para a criação dos estudos d’armas para os municípios do Pará;*

1914 – Publicou “**Obra de nacionalização da Arte brasileira**”;

- *Na “4ª Exposição Internacional de Borracha e Productos Aliados”, em Londres, Theodoro Braga foi nomeado pelo Governador do Pará, Delegado do Estado do Pará onde deveria preparar e decorar o mostruário;*

1916 – 19 de janeiro, Theodoro Braga foi nomeado Chefe da Comissão dos Trabalhos para o Lançamento do Imposto Territorial no Pará; (colocar Referência)

- *Fundou e tornou-se também professor catedrático de desenho na Escola de Agronomia e Veterinária do Pará em Belém;*
- *Em 28 de abril Braga foi nomeado o Diretor do Instituto Profissional Lauro Sodré, em Belém no Pará;*



1920- Terminou a tela “Muirá-k-itã” ou “Muiráquitã”;

- *Em 30 de tornou-se Professor Catedrático de “Desenho da Escola Prática de Comercio do Pará em Belém”.*

1921- Mudou-se para o Rio de Janeiro. Durante este período Braga passou por diversificadas funções, a saber:

- *Dirigiu e lecionou no Instituto de Formação Profissional João Alfredo, utilizando-se da mesma metodologia de quando ainda residia em Belém.*
- *Publicou “Estylização nacional da Arte decorativa applicada” na revista Ilustração Brasileira;*
- *O título de Professor Livre Docente da Escola Nacional de Bellas Artes do Rio de Janeiro foi-lhe concedido em 9 de novembro de 1921, devido ao seu Prêmio de Viagem da mesma Escola*
- *Tornou-se Professor de Desenho da Escola Profissional Souza de Aguiar, tendo sido nomeado pelo Prefeito do Distrito Federal;*
- *Por Ato de 14 de novembro, foi nomeado 1º Secretário da Comissão Central Paraense nas festas do Centenário da Independência;*

1921- 1924- Criou vasos em cobre e latão, com decoração Marajoara.

- *Foi durante este período também que Theodoro Braga participou de várias Exposições Gerais de Belas Artes promovidas pela Escola Nacional de Belas Artes, sendo por várias vezes ganhador de prêmios em pintura e em Arte decorativa;*

1922- 11 de maio por ato do Prefeito do Distrito Federal foi nomeado Professor de Desenho do Instituto Profissional João Alfredo.

- *Tornou-se Membro do Congresso de Americanistas, ocorrido no Rio de Janeiro de 20 a 30 de agosto de 1922;*



- *Neste ano foi escolhido para executar a página de honra que caracterizaria as obras comemorativas do centenário da independência, no Rio de Janeiro;*
- *Foi encarregado de pintar em pergaminho com iluminuras, a Ata da Instalação solene da Exposição Internacional do Centenário da Independência, pelo Ministro da Justiça e pelo Presidente da Grande Comissão Executiva da Exposição Internacional da Independência. No mesmo ano tornou-se membro do júri da Seção de Pintura da Exposição Geral de Bellas Artes.*
- *Publicou “Hymno Nacional Brasileiro”, que é uma coleção de ilustrações em aquarela produzida em comemoração ao primeiro Centenário da Independência do Brasil;*
- *Publicou o Artigo “Nacionalização da Arte Brasileira” na revista Ilustração Brasileira;*
- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Pequena Medalha de Ouro na Seção de Arte Aplicada.*

1923 - Recebeu o Diploma comemorativo Especial com uma medalha pelos trabalhos realizados para as festas comemorativas do centenário da Independência;

- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Grande Medalha de Prata na Seção de Pintura ;*

1924 – Em 19 de abril foi nomeado Diretor interino do Instituto Profissional João Alfredo, pelo prefeito do Distrito Federal;

- *Em julho realizou a conferência “Pela nacionalização da Arte decorativa”, na Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro;*
- *Tornou-se membro do Conselho Superior de Belas Artes, tendo sido eleito em 6 de setembro;*

1925- Realizou uma série de conferências no Rio de Janeiro e publicou “O ensino de desenho nos cursos técnicos profissionais”;



- *Por ato do Ministro da Justiça foi nomeado Membro da comissão organizadora dos objetos de Arte decorativa que deveriam figurar na “Exposition Internationale de Arts Décoratifs et industriels Modernes” que se realizou em Paris em maio de 1925, mas da qual, o Brasil, embora insistentemente convidado, à ultima hora não compareceu;*
- *Em agosto o Conselho Superior de Belas Artes elegeu Theodoro Braga tanto como membro da Comissão Diretora quanto Organizadora da Exposição Geral de Belas Artes como também o elegeu para ser membro do Júri da Seção de Arte Aplicada;*
- *Foi um dos fundadores da Academia de Belas Artes, em São Paulo, que fora inaugurada em 23 de setembro, juntamente com Mário de Andrade, Menotti Del Pichia, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Benedito Calixto; e de onde também veio a ser o professor catedrático de composição decorativa;*
- *Filiou-se ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – IHGSP;*
- *Em setembro realizou a conferência “O ensino de Desenho”, na Escola Normal do Braz, em São Paulo;*
- *Participou do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, até o seu falecimento;*

1926- No Liceu Franco Brasileiro de São Paulo tornou-se professor Catedrático de desenho;

- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Grande Medalha de Ouro, na Seção de Pintura;*

1927 – Pintou a Obra “Anhanguera”, que hoje se localiza no Museu Paulista;

1928 - Produziu a obra “Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares”, adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1945;

- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Pequena Medalha de Ouro, na Seção de Pintura;*



- *Na Societá Italiana di Coltura, de São Paulo realizou a conferência “Roma, berço da Arte”.*

1929- Terminou a tela “Fascinação de Iara”;

1930 – Começou a desenvolver atividade docente no Instituto Mackenzie, onde ministrou a disciplina de Desenho Técnico, desenho à mão livre e o curso de Estética.

1931 - Em novembro realizou a conferência “Andrea Montegna”, na *Societá Italiana di Coltura*, de São Paulo;

- *Escreveu a tese “O ensino das Artes” para o Congresso da História Nacional, realizado em abril de 1931;*

1933 – Recebeu do governo francês as Palmas Acadêmicas;

1934- A partir de 1934 participou de várias edições do Salão Paulista de Belas Artes, nos quais conquistou vários e significativos prêmios;

- *Publicou o texto “A Arte no Pará 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos”;*
- *Em julho realizou a conferência “A Arte cerâmica dos incolas da Ilha de Marajóuaras”, na Escola de Engenharia Mackenzie;*

1935- Construiu sua casa “Retiro Marajoara” no bairro Pacaembu, em São Paulo, projetada pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello. Braga foi o responsável pela ornamentação em motivos Marajoaras da fachada da casa, onde morou com sua esposa, a também Artista Maria da Silva Braga;

1938- Lançou “*Arte decorativa: inspirada na flora, na fauna e nos motivos da cerâmica dos indígenas brasileiros*”.

1941 – Publicou a “*Obra de nacionalização da Arte brasileira*”;



1942- Publicou “A cerâmica decorada dos indígenas: álbum de sugestões de motivos ornamentais”;

- *Publicou “Artista Pintores no Brasil”, obra que se caracteriza pelo grande estudo do escritor em relacionar os pintores que tem vínculo com o Brasil;*

1947- Foi nomeado para substituir o Sr. Tullio Magnaine Otello, Diretor Padrão “Q”, em comissão da Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante o seu impedimento por férias regulares.

1950 - 1953- Tornou-se Diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo.

1953 – Theodoro Braga faleceu em São Paulo.