

“O bem viver marajoara”: indígenas Marajoara e identidade nacional brasileira

“The Marajoara Good Life”: Marajoara Indigenous People and Brazilian National Identity

“La buena vida marajoara”: los indígenas marajoara y la identidad nacional brasileña



Anna Maria Alves Linhares

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.

annlinhares@yahoo.com.br/annalinhaires@ufpa.br

Resumo: O simbolismo da cerâmica arqueológica marajoara foi escolhido como emblema de identidade nacional brasileira em fins do século XIX tendo em vista os projetos políticos de Estado. Para isso, o Estado se utilizou dos primeiros estudos arqueológicos que foram feitos no Museu Nacional do Rio de Janeiro, a fim de consolidar sua escolha por esses objetos como emblema dessa alentada identidade. Destarte, da ciência de fins do Oitocentos, esse simbolismo foi para a arte, a arquitetura, a moda, as cédulas, o carnaval, os espaços público e privado, sendo usado até a contemporaneidade. Entretanto, chama atenção esse simbolismo representado em objetos e utensílios do lar, como garfos, facas, tolhas de mesas, dentre outras peças, como uma espécie do “bem viver marajoara”, ao longo do século XX, como será apresentado nesse artigo.

Palavras-chave: Indígenas Marajoara. Cerâmica arqueológica. Cultura material indígena. Identidade nacional. Museu Nacional.

Abstract: The symbolism of the Marajoara archaeological pottery

was chosen as an emblem of Brazilian national identity at the end of the nineteenth century in view of the political projects of the State. To this end, the State made use of the first archaeological studies that were carried out at the National Museum of Rio de Janeiro, in order to consolidate its choice for these objects as an emblem of this courageous identity. Thus, from the science of the late nineteenth century, this symbolism went to art, architecture, fashion, banknotes, carnival, public and private spaces, being used until contemporaneity. However, this symbolism represented in household objects and utensils, such as forks, knives, table towels, among other pieces, as a kind of "good living in Marajoara", throughout the twentieth century, as will be presented in this article, is noteworthy.

2

Keywords: Marajoara indigenous people. Archaeological pottery. Indigenous material culture. National identity. National Museum.

Resumen: El simbolismo de la cerámica arqueológica Marajoara fue elegido como emblema de la identidad nacional brasileña a finales del siglo XIX, en vista de los proyectos políticos del Estado. Para ello, el Estado utilizó los primeros estudios arqueológicos que se realizaron en el Museo Nacional de Río de Janeiro para consolidar su elección de estos objetos como emblema de esta identidad elevada. Así, a partir de la ciencia de finales del siglo XIX, este simbolismo se impuso en el arte, la arquitectura, la moda, los billetes, el carnaval, los espacios públicos y privados, y sigue utilizándose hasta la época contemporánea. Sin embargo, llama la atención el simbolismo representado en objetos y utensilios domésticos, como tenedores, cuchillos, manteles, entre otros artículos, como una especie de "buena vida marajoara" a lo largo del siglo XX, tal y como se presentará en este artículo.

Palabras clave: Indígena Marajoara. Cerámica arqueológica. Cultura material indígena. Identidad nacional. Museo Nacional.

Recebido em 17 de fevereiro de 2024.

Aceito em 11 de outubro de 2024.

Introdução

Houve um tempo na história do Brasil que ser brasileiro era ser marajoara. É exatamente por isso que os “resquícios” desse tempo estão presentes na contemporaneidade, pois se alastraram na “longa duração” (Linhares, 2015, 2017, 2023). Para quem vive na Amazônia, especificamente na capital do estado do Pará, Belém, ou mesmo já esteve na cidade, provavelmente tenha se deparado com esses “resquícios”, seja através de reproduções de objetos arqueológicos marajoara ou com pinturas, esculturas dessas peças, dentre outras.

De acordo com a arqueologia, as culturas dos Marajoara se desenvolveram na ilha do Marajó, que fica no Pará, por volta de aproximadamente 400 a 1.300 AD. Esses indígenas ficaram conhecidos pela produção de numerosos objetos com funções utilitárias e rituais e tais peças foram encontradas em sítios arqueológicos da região (Schaan, 1997). Descobertos, tais objetos chamaram a atenção de cientistas, artistas e do público em geral, em razão da complexidade e riqueza das técnicas que foram utilizadas na produção dessas peças, assim como suas formas, grafismos e decoração, propagando dessa forma o uso contemporâneo (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Logo na entrada de um *shopping* que fica no centro da cidade de Belém é possível ver grandes representações de vasos arqueológicos marajoara em cima de caixas eletrônicos, por exemplo, quem caminha pela cidade pode se deparar com antigos telefônicos públicos em forma de urnas arqueológicas marajoara, como demonstra a imagem abaixo, e quem for passear pelo maior mercado a céu aberto da América Latina, o Ver o Peso, vai se deparar com um grande comércio de peças reproduzidas de objetos arqueológicos marajoara, ou ao entrar em prédios públicos

ou mesmos privados, é muito comum a pessoa visitante se deparar com objetos que fazem alusão aos já citados objetos arqueológicos, assim como desenhos copiados de peças arqueológicas são usados em folders, camisas, roupas, dentre inúmeros outros exemplos.

Imagem 1 - Antigo telefônico público em formato de cerâmica arqueológica.



Fonte. Acervo da autora.

Até alguns anos atrás, era possível pegar qualquer transporte público em Belém estampando imagens de objetos marajoara ou reproduções feitas por artesãos, alusivas aos objetos arqueológicos, como apresenta a imagem que segue:

Imagem 2 - Ônibus com imagens de objetos “marajoara” em Belém.



Fonte: <http://mondobelem.wordpress.com/category/mondo-belem/>.

Para além da capital do estado do Pará, se alguém for às cidades da ilha do Marajó, é bastante comum ver os desenhos copiados de objetos arqueológicos marajoara em bancos de praças públicas, estabelecimentos comerciais, hotéis, postes de iluminação pública, e etc. Aliás, em Belém, mais especificamente em um distrito da cidade, chamado Icoaraci, existe um local, com várias olarias, todas voltadas para a produção de objetos que copiam e fazem réplicas de objetos arqueológicos marajoara.

De acordo com Linhares (2017):

[...] objetos arqueológicos, sem a função utilitária de outrora, passam a ser representados e expostos no cotidiano, configurando uma situação em que “(...) tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (...). Em outras palavras, a espetacularização retira o objeto do contexto inicial de sua experiência social, esvaziando-o de seu sentido primário e agregando a ele outros significados, não mais ligados ao que é ou foi diretamente vivido, mas a um consumo estético, de imagens em movimento. (Linhares, 2017, pp.17/18).

Assim, “inventou-se uma tradição” (Hobsbawm, 2002), num sentido muito amplo, mas nunca de forma indefinida. Tais tradições podem ser inventadas ou construídas institucionalmente de maneira bem delimitada ou de maneira mais difícil de localizar no tempo histórico. Nesse caso, as fontes¹ revelaram que essa tradição inventada teve origem no Brasil do Oitocentos, com o início dos estudos arqueológicos (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Entretanto, no imaginário popular é comum associar essa presença constante do simbolismo marajoara em Belém (e aqui

1. Foram inúmeras fontes pesquisadas para essa pesquisa, a saber: jornais, revistas científicas dos séculos XIX e XX, fotografias, diários, narrativas orais, dentre outras. Para saber mais, ler: Linhares (2015, 2017, 2023).

me refiro tanto às peças que são vendidas, quanto aos desenhos, representações dos grafismos, etc.) como originária do distrito de Icoaraci, como se essa ideia de representar o marajoara no cotidiano tivesse nascido com a produção desses objetos em Icoaraci no início do século XX, mas na realidade, essa propagação do uso do simbolismo marajoara, surge bem antes dos artistas e artesãos de Icoaraci pensarem em produzir objetos copiados e replicados dos arqueológicos marajoara.

Essa ideia veio associada à muitas formas de “ser marajoara” no século XX, após propagação de uma “civildade marajoara” no século XIX, e uma delas foi o “bem viver marajoara”. Essa ideia não se construiu na Amazônia, apesar do cerne de tudo isso ser a região, afinal de contas, é da Amazônia que saem as tão famosas peças arqueológicas marajoara. Essa ideia de civildade marajoara, que faz propagar esse simbolismo em todo o Brasil, e mesmo fora do país, nasce na capital do império brasileiro, no Rio de Janeiro, como entenderemos ao longo desses escritos.

7

A construção da “civildade” marajoara

De acordo com Airton Krenak (2019), vivemos um tempo especialista em criar ausências, e quando o indígena fala dessa criação de ausências, ele está se referindo à criação da invisibilidade de pessoas que são lidas como minorias sociais, a saber, mulheres, pessoas negras, trans, deficientes, velhas e, indígenas, por exemplo. Essa criação de ausências se dá porque vivemos num país colonizado, que não tolera tais minorias, como os povos indígenas. E a criação dessa invisibilidade dos povos indígenas se deu e se dá das mais variadas formas ao longo da história do Brasil, desde o período colonial até a contemporaneidade.

Em se tratando do império brasileiro, não foi diferente, porque foi justamente nesse momento que o Estado passa a usar a imagem desses povos em políticas públicas, espetacularizando-os, enquanto invisibilizavam outros grupos indígenas. Quando faço reflexão acerca dos objetos marajoara, faço a partir de um contexto específico, do Brasil do Oitocentos, em que se vivia um momento de consolidação da arqueologia no país. Porém, vale ressaltar que o país também vivia o período de construção de uma identidade nacional e foi justamente nesse momento que os indígenas marajoara ganharam essa “civildade”.

Isso porque, as peças arqueológicas marajoara passaram a ser usadas como mitos fundadores da história da nação, haja vista o diálogo estabelecido entre o Estado brasileiro e as instituições de pesquisa no período, a saber, Museu Nacional do Rio de Janeiro e Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, por exemplo, teatralizando os indígenas através de suas representações simbólicas. O mundo, a partir do debate sobre teatralização, é um grande palco que só apresenta o que for considerado digno de ser exposto, pautado a partir de interesses políticos específicos (Garcia Canclini, 2023).

Analisando uma série de documentos da época, como por exemplo a importante revista científica do período, os *Archivos do Museu Nacional*, responsável pela publicação dos primeiros estudos arqueológicos do período, pude observar, depois de apurada análise, que os arqueólogos do período, de mãos dadas com o Estado e as teorias em voga naquele momento, como a evolucionista, acabaram construindo ideias científicas que davam ar de “civildade” para os povos indígenas marajoara, bem como os colocavam numa situação de comparação com outros povos indígenas que passaram a ser vistos como inferiores aos marajoara.

Como se deu isso? Cientistas se utilizam da teoria do

evolucionismo², que colocava povos indígenas e africanos num patamar de inferioridade aos europeus e/ou brancos, e passaram a construir suas ideias sobre os povos indígenas do Brasil a partir da imagem que se queria construir acerca da identidade nacional brasileira nesse período, a de um país “civilizado”, “moderno” e que tinha o objetivo de “avançar culturalmente”.

Entretanto, o Estado precisava administrar essa imagem de país moderno e “civilizado” em um lugar com centenas de povos indígenas, vistos como inferiores e selvagens, e a saída para isso foi dar o “ar de civilidade” para alguns povos indígenas, que passaram a ser considerados “mais civilizados” do que outros, com o objetivo de mostrar que vivíamos num país que estava em processo de civilização, mesmo que fosse um lugar onde viviam tais povos, considerados entraves para a civilização.

De acordo com Linhares (2023):

D. Pedro II tinha em suas mãos a responsabilidade de “inventar” uma memória para a nação, o que revela como os objetos científicos salvaguardados por essas instituições foram usados enquanto emblemas da identidade nacional brasileira. O Museu Nacional passou a ser criador e agenciador de símbolos culturais, entre os quais se insere a utilização de objetos da cultura material indígena. (Linhares, 2023, p. 35).

Cientistas de instituições de pesquisa, especialmente do Museu Nacional, como Ladislau Netto e Charles Frederick Hartt, por exemplo, construíram várias teorias com a finalidade de construir essa “civilidade marajoara”. Ladislau Netto, depois de intensas pesquisas comparativas, chegou à conclusão que os indígenas

2. Conforme registra a historiografia, o evolucionismo científico do Brasil do Oitocentos não foi linear e nem homogêneo, sendo entrecruzado com outros evolucionismos como o haeckeliano e o spenceriano, juntamente com ideias oriundas do positivismo e materialismo, muito contundente no ano de 1870 (Gualtieri, 2008).

marajoara eram “mais civilizados” do que outros povos indígenas porque detectou que esses indígenas produziam peças com desenhos iguais a desenhos encontrados em objetos produzidos em lugares considerados “Grandes Civilizações” do mundo, como mostra o quadro a seguir:

Imagem 3 - Quadro comparativo de Ladislau Netto.

Cofrecaá em vasos	BRAZIL. Marajó.	MEXICO	CHINA	EGYPTO	INDIA
Nº1 206. 476					
Nº2 206. 476					
Nº3 476.					
Nº4 113. 1100					
Nº5 114. 1100					
Nº6 114. 98					
Nº7 P					
Nº8 27C					
Nº9 114. 98					
Nº10 114. 98					
Nº11 6600					
Nº12 150. 240					
Nº13 150. 240					
Nº14 EL					
Nº15 EL					

CARACTERES SYMBOLICOS COMPARADOS.

Fonte: Netto (1885).

Ladislau Netto fez uma série desses quadros comparativos com a finalidade de mostrar que os indígenas marajoara estavam num estágio de civilização diferente de outros povos, como os Botocudos³, que além de não produzirem objetos em barro, algo considerado “incivilizado” para o pensamento evolucionista do período, também não faziam desenhos parecidos aos feitos em “Grandes Civilizações” do mundo, como o México, Egito, China e Índia.

3. Esses povos passaram por uma classificação e duas categorias de povos indígenas se destacaram. De acordo com Carneiro da Cunha (1992), de um lado estavam os tupi-guarani, que eram extintos ou supostamente assimilados e, de outro, os que foram genericamente chamados de Botocudos, falantes da língua tapuia. Além de serem indígenas vivos, eles eram aqueles contra quem se guerreava nas primeiras décadas do século XIX, pois sua reputação era de indomável ferocidade. Coincidentemente ou não, os Botocudos, tapuias, eram inimigos dos tupis na história do país.

Charles Frederick Hartt também esteve empenhado em construir uma “civilidade marajoara”. No seu caso, ele pensou em uma “Teoria dos olhos”, afirmando que “[u]m ornato adaptado aos olhos é realmente belo e conserva-se, ao passo que as formas mal feitas e mal adaptadas morrem.” (Hartt, 1885, p.11). Ele afirmou isso porque de acordo com a sua teoria dos olhos, qualquer pessoa que observasse as gregas marajoara nos objetos, sentia prazer ao fazer essa observação, e isso se dava pelo grau de perfeição e desenvolvimento desses desenhos, e que isso só era possível pelo grau de civilização alcançado por esses povos através de sua arte (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Até mesmo Orville Derby, outro naturalista estadunidense, em *The artificial mounds of the Island of Marajó*, publicado em 1879, compartilhou das ideias de Charles Frederick Hartt e Lasdislau Netto quando afirmou que, [a]gora, a cerâmica do Marajó vem para completar a série, mostrando que esse traço, originado de linhas retas, que é selvagem, e como uma criança, usa em suas primeiras tentativas de ornamentação (Derby, 1879, p. 228 [tradução minha.]).

Se apropriando do evolucionismo, o pesquisador afirma que, mesmo que apresentassem desenhos considerados belos ao olhar do não indígena, tratavam-se de ornamentações não completas, ou seja, tentativas de ornamentações, afinal de contas, eram feitos por indígenas vistos como incapazes de alcançar o estatuto artístico de não indígenas, evidenciando a lógica etnocêntrica do olhar do não indígena sobre os objetos indígenas.

Segundo Price (2000):

[d]a mesma forma que se pode entender que uma árvore que cai numa floresta não faz ruído algum, exceto se houver um ouvido para registrar sua queda, num certo sentido se considera que

as Américas tornaram-se parte do mundo somente depois de descobertas pela Europa. É no contexto desta lógica específica que o nosso planeta pode ser dividido conceitualmente entre “Novo Mundo” e o “Velho Mundo”. Da mesma forma, existe uma linha de raciocínio segundo a qual objetos de produção Primitiva não constituem objetos de arte até que conhecedores Ocidentais estabeleçam o seu mérito artístico (Price, 2000, p. 102).

Ou seja, é o branco não indígena que passa a estabelecer o que deve ser considerado arte ou não arte. A branquitude estabelece aquilo que pode ser chamado de “arte indígena” ou “arte africana”, por exemplo, mas segue pondo a sua própria arte como universal, pois não é designada como “arte branca”, mas somente “arte”, vista como referência para todas as produções do mundo.

Segundo Cida Bento (2022):

É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégios para um dos grupos e relega péssimas condições de trabalho, de vida, ou até a morte, para o outro (Bento, 2022, p.2).

Nesse caso percebemos esse “pacto da branquitude” na produção da cultura material ou do que se convencionou chamar de “arte indígena”. Em outras palavras, mesmo atribuindo esse “ar de civilidade” aos povos indígenas marajoara, tratava-se apenas de uma tentativa de ornamentação, como afirmou Derby, pois estamos falando de um período em que estava em voga uma teoria que jamais colocaria indígenas e africanos no mesmo patamar de brancos e/ou europeus. Entretanto, como era preciso pensar

numa teoria que pudesse construir essa identidade nacional a partir da imagem do indígena, afinal de contas, estamos falando de um país de povos indígenas, não poderia ser “qualquer povo indígena” a ser usado como emblema de indígena nacional, e os marajoara foram os escolhidos como aqueles que poderiam ser considerados artistas pela branquitude imperial.

Os indígenas marajoaras foram os escolhidos como os dignos de representarem o país, afinal de contas eram Tupi, usados não somente pela ciência, mas na literatura do século XIX, como nos mostra José de Alencar com a Iracema dos “lábios de mel”, a indígena construída com a imagem europeizada e aceita como a representação da “índia do Brasil”.

De acordo com Rodrigues (2010), desenvolveu-se no Brasil do Oitocentos uma “tupifilia”, construída num campo de afirmação do Estado Nacional brasileiro e das primeiras articulações artísticas e ideológicas românticas sobre a história do Brasil e de sua nacionalidade, escoando nas instituições científicas, políticas, e culturais, e segundo alguns estudos arqueológicos, o marajoara pertencia ao tronco linguístico tupi (Linhares, 2015).

Na falta de ruínas espetaculares de antigas civilizações, muito comum em outros lugares por onde passaram esses arqueólogos, e enfrentando sérios conflitos com os povos indígenas naquele momento, pois eles eram considerados entraves aos projetos de civilização para o país, o Estado, de mãos dadas com as instituições científicas, começou a delinear uma mitografia nacional que colocava os “nobres” e supostamente extintos tupis no centro do palco (Monteiro, 2001).

Em razão das várias semelhanças percebidas pelos cientistas entre grafismos marajoara e gregos, Lúcio Menezes Ferreira formulou a expressiva noção de que “(...) o índio seria um grego,

agora nu.” (Ferreira, 2002, p. 67), frase que destaca a associação construída entre os marajoaras e o mundo Ocidental já que passaram a ter autoridade para serem comparados às “Grandes da Civilização” pelos olhares do branco.

E ao refletir a frase “sou um tupi tangendo um alaúde”, proferida pelo personagem principal em Macunaíma, de Mário de Andrade, Serge Gruzinski afirmou que “é possível ser tupi – portanto, indígena do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde” (Gruzinski, 2001, p. 28). Da mesma forma, a afirmação de Lúcio Menezes Ferreira nos faz pensar que a construção de parentescos visuais projeta a ideia de que é possível ser um indígena do Brasil e produzir obras de cerâmica tão belas quanto as que eram produzidas pelos gregos na antiguidade, por isso mostravam-se “mais civilizados”.

Por conta de toda essa tradição inventada, de acordo com Anderson (2008):

(...) não se pode descurar da imaginação museológica e dos serviços arqueológicos coloniais que se conformaram como instituição de poder e de prestígio. Edifícios viraram monumentos, e histórias particulares foram consagradas como nacionais nos novos museus coloniais (Anderson, 2008, p. 15).

E nesse caso se deu com a contundente utilização da representação dos indígenas marajoaras, afinal de contas, para o governo imperial, a meta era fazer o Brasil alcançar o desejado progresso, tendo como modelo o estilo de vida europeu e para elevar esses indígenas ao patamar de símbolo da identidade do país seria necessário enobrecer sua imagem, constituindo-se atos sociais de “metabolização do outro” (Anderson, 2008).

Dito de outra forma, o visto como “diferente”, “exótico” e

“selvagem” se tornaria “digerível”, “palatável” e “aceitável”. Porém, ao mesmo tempo que essa metabolização parecia reconhecer a “grandeza” desses indígenas, tornava-os pequenos, posto que essa nobilitação foi toda pautada em idealizações muito distanciadas dos processos históricos indígenas concretos, pensada por não indígenas, a partir do que convinham, por isso, criando mais ausências, pois como já nos ensinou Krenak, vivemos desde sempre em tempos especialistas em criar ausências.

As exposições museológicas foram exemplares na construção dessa “civildade” marajoara ao mesmo tempo em que invisibilizou outros povos indígenas. Um exemplo foi a Exposição Antropológica de 1882, organizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, que ocorreu dia 29 de julho do referido ano.

De acordo com John Monteiro (1996), a presença do imperador D. Pedro II no dia da inauguração dessa exposição mostra a importância do evento, além da presença dos indígenas Botocudos, como forma de objetificar tais pessoas como peças a serem contempladas. A participação desses indígenas no evento era a representação do contraste entre a “importância” que davam à origem dos povos indígenas do país e o perfil negativo que se traçava dos indígenas contemporâneos, visto que eles foram exibidos em meio a cerâmicas e artefatos arqueológicos “civilizados” (Monteiro, 1996).

Ou seja, sujeitos indígenas vivos eram expostos como objetos museológicos e não como pessoas com culturas importantes para a história do Brasil. Os Botocudos eram testemunhas de resquícios de “incivilidade” em contraposição aos “belíssimos” objetos marajoara com desenhos iguais aos vistos em peças das “Grandes civilizações” do mundo e que davam prazer aos olhos de quem os observavam.

Para Garcia Canclíni (1983):

[a] museografia ou o espetáculo que ocultam as necessidades e a história, os conflitos que geraram um objeto (...) promovem juntamente com o resgate a desinformação, junto com a memória o esquecimento. A identificação que exaltam é negada quando dissolvem a sua explicação na sua exibição (Garcia Canclíni, 1983, p. 87).

Assim se construiu a ideia de um Brasil Marajoara, exaltando um povo em detrimento de outros, de forma espetacularizada, a partir de teorias que subjogavam povos que não fossem os brancos, pelo viés do evolucionismo, inferiorizando pessoas em detrimento de outras, construindo a ideia de um Brasil indígena marajoara, mas de forma violenta, cruel e espetacularizada, seja com os marajoara ou com aqueles que não tiveram a dignidade de fazer parte desse projeto de identidade nacional. Dessa forma, ser brasileiro no século XX, de alguma forma era ser marajoara. Mas que marajoara fomos?

Ser Brasileiro era ser marajoara no século XX

Houve um tempo em que ser brasileiro era, de alguma forma, ser marajoara, marca identitária fundamental para a reivindicação de brasilidade, essa construída, pensada e inventada no Brasil do século XIX pelo Estado, o que explica a presença marcante do etnônimo ou dos grafismos da cultura material dos indígenas marajoara por todo o Brasil (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Mas como interrogo anteriormente: que marajoara fomos? Fomos marajoara espetacularizados, teatralizados e expostos em museus do Brasil e do mundo todo, em vias públicas e vida privada, sem qualquer crítica social, sem conhecimento da história indígena

do país através dessa exposição, sem ao menos conhecermos a história dos próprios indígenas marajoara, afinal de contas, eles foram escolhidos como emblema dessa identidade, tendo em vista projetos políticos de Estado, que procuravam apenas exaltar representações indígenas, a partir de seus olhares eurocêntricos, de suas manipulações políticas para invisibilizar e exterminar fisicamente e simbolicamente povos indígenas.

Garcia Canclíni (1983) afirma que o resultado da espetacularização de bens culturais é a exaltação de certos objetos da cultura material de um povo com o fim de delimitar uma história da nação omitindo as contradições que permitiram com que aqueles patrimônios fossem exaltados ou chegassem ao almejado patamar dito civilizado. No caso da história do país colonizado Brasil, tudo girava em torno de eliminar as diferenças, exterminar essas minorias sociais, simbolicamente e/ou fisicamente, e a exaltação dos marajoara invisibilizou a história de centenas de outros povos indígenas em torno de uma espetacularização vazia de sentido. Ou seja, quem assiste a teatralização de certos patrimônios culturais geralmente não sabe da trajetória percorrida por aqueles bens para que chegassem a ser espetacularizados.

Ainda de acordo com o mesmo autor:

[s]e pensarmos que para entender a nós próprios é útil conhecer o que nos é estranho, perceber que outros seres humanos podem viver (...) com costumes e modos de pensar diferentes, devemos concluir que essa estratégia de esconder o diferente é uma maneira de confirmar cegamente o que somos e o que temos. (...) o miserável exibido como pitoresco (...) serve para que possamos nos manter instalados em privilégios e preconceitos sem que alguma coisa nos desafie (Garcia Canclini, 1983, p.888).

Selecionar certos bens materiais culturais com o objetivo de construir uma identidade, diante de uma pluralidade cultural num único território, deixa claro a dificuldade de lidar com o que se considera “diferente” ou com aquilo que aos olhos parece estranho, trazendo para próximo de si apenas o que é considerado familiar através de um olhar preconceituoso e etnocêntrico.

O lugar reservado à representação marajoara foi o da ornamentação. O público, em geral, na atualidade, pouco sabe da história desses povos indígenas, quem foram e o significado de sua cultura material. Na realidade temos pouco conhecimento sobre a nossa própria história indígena, por isso é tão importante pensarmos nesse debate no ensino, especialmente acerca do ensino patrimonial.

Por isso se faz tão importante o debate sobre a Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que tornou obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, pois pouco conhecemos a história indígena e ratificamos uma série de racismos contra esses povos, até mesmo dentro das escolas. A sociedade como um todo vê povos indígenas como preguiçosos, infantis, selvagens, primitivos, inferiores, sem moral, sem inteligência, como se vivessem nus na floresta, ou se forem para as cidades, fora de suas aldeias, deixam de ser indígenas, dentre uma série de outros preconceitos. Muitas vezes, a escola contribui para a divulgação desses estereótipos, afinal de contas, o currículo escolar também é ideológico.

Para Henrique e Fernandes (2020),

E, por que estudamos e aprendemos essas coisas na escola? Porque a história foi escrita pelos não indígenas, pelos chamados “brancos” que reservaram para si o título de “civilizados” que conduziram o Brasil ao “progresso”, enquanto definiram

os indígenas como “atrasados”, “selvagens” e obstáculo ao progresso, razão pela qual devem ser “incorporados”. Este modo de narrar a história serve apenas para reforçar o protagonismo dos brancos, para justificar a conquista e posse dos territórios indígenas. Aos indígenas tem sido reservado o papel de vítimas, de coitados, “homenageados” apenas por suas “contribuições” à cultura brasileira e, mesmo estas (rede, farinha, banho diário...), sempre são tratadas como curiosidades exóticas, consideradas insignificantes diante das “contribuições dos brancos” (religião, língua, civilização, organização política...). No mundo real de cada brasileiro, as coisas não são tão simples assim. Há muito mais das culturas indígenas (e africanas) nas culturas brasileiras do que se pensa. (Henrique & Fernandes, 2020, p.69).

19

Os autores traduzem, pelo olhar do ensino, o que projetos político imperiais fizeram com a representação do simbolismo marajoara, espetacularizando-o, e invisibilizando outros povos⁴. Se constrói uma identidade, a partir do olhar do branco, estereotipando povos indígenas e suas histórias. Mesmo dando “civildade” aos marajoara, eles jamais chegariam ao patamar dos não indígenas, na visão evolucionista do período, por isso, ficariam fadados apenas à espetacularização e assim fora feito.

Da construção de civildade marajoara no século XIX, via Estado e instituições científicas, esse simbolismo se alastra de forma impressionante por todo território brasileiro, afinal de contas, se firma como símbolo da identidade nacional brasileira⁵. Dos *Archivos do Museu Nacional*, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, o simbolismo marajoara vai para os desígnios da arte,

4. Como o objetivo do artigo é apresentar como se constrói essa ideia do “bem viver” a partir do uso do simbolismo marajoara, e não necessariamente debater a invisibilidade da temática indígena no ensino, fica a reflexão para que tal questão seja aprofundada em trabalhos futuros.

5. Para entender como se alastrou de forma pormenorizada ao longo de todo território brasileiro ler: Linhares (2015, 2017, 2023).

sendo uma “arte do presente decorada com vestígios do passado”, cujo importante nome para a propagação dessa “arte marajoara” se chama Theodoro Braga.

Theodoro Braga, em consonância com o movimento modernista do século XX, que também pensava na construção de uma “arte nacional”, se utilizou do simbolismo da cerâmica arqueológica marajoara e foi considerado o inventor do modernismo no Pará (Figueiredo, 2001). *A Planta Brasileira [copiada do natural] aplicada à ornamentação*⁶, com ênfase no grafismo marajoara, revelando o protótipo do seu “estilo marajoara” e apropriação dos símbolos amazônicos, principalmente da cultura indígena, o artista influenciou inúmeros outros artistas e não artistas em variados campos da vida social do século XX. Abaixo segue a imagem de uma das pranchas dessa obra de Braga, como demonstração do seu estilo todo voltado para a referida representação arqueológica:

Imagem 4 - Prancha marajoara de Theodoro Braga.



Fonte: Braga, 1905.

Essa prancha foi denominada de “Arte decorativa Brasilica. Ceramica indígena – ilha de Marajó”, produzida em 1905, com demonstrativo de grafismos e desenhos, copiados dos objetos arqueológicos através das pesquisas que Theodoro Braga

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

desenvolveu da documentação dos *Archivos do Museu Nacional*⁷. O artista foi tão apaixonado e dedicado às pesquisas sobre arqueologia marajoara que seu túmulo foi todo decorado com motivos marajoara e encontra-se em São Paulo (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Muitos artistas tiveram Theodoro Braga como inspiração para produzirem peças com uso do simbolismo marajoara, a saber: Eliseu Visconti (1866-1944), Carlos Hadler (1885-1945), Manoel de Oliveira Pastana (1888-1984), Correia Dias (1893-1935), Victor Brecheret (1894-1955), Antonio Paim Vieira (1895-1988), Manoel Santiago (1897-1987) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) são alguns nomes, provenientes de vários estados do Brasil e de fora do país.

Correia Dias foi exemplo de artista que produzia peças inspiradas na cerâmica marajoara, sob influência de Theodoro Braga, no que também designou de “arte nacionalista”, tendo em vista a influência dos estudos arqueológicos do século XIX, como nos apresenta a imagem abaixo do artista em seu ateliê em meio a suas obras:

Imagem 5 - Imagem do ateliê de Correia Dias.



Fonte: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2014/01/a-arte-marajoara-de-fernando-correia.html>.

O trabalho de Theodoro Braga na divulgação desse simbolismo foi tão importante que além de ter influenciado inúmeros outros artistas, essa representação indígena vai das pranchas artísticas às ruas, sendo inspiração em escolas de samba em vários lugares

7. No Arquivo Público do Estado de São Paulo existe uma extensa documentação de Theodoro Braga que mostra a sua intensa pesquisa feita na revista *Archivos do Museu Nacional*, do Rio de Janeiro, assim como toda pesquisa que ele fez sobre essa cerâmica arqueológica.

no Brasil, como Belém, Rio de Janeiro e São Paulo, assim como inspiração de fantasias de carnaval e até samba enredo, inspiração também para romances como o No Pacoval de Carimbé (1933), de Bastos de Ávila, que relata a história de uma pesquisadora arqueóloga chamada Lúcia de Abreu em busca dos “tesouros marajoara” (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Segundo Bezerra (2020) esses objetos provocaram uma espécie de fascinação aos olhos dos não indígenas, construindo uma potência agentiva em torno desses bens. Para a autora, os objetos marajoara: “lançam uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada” (Bezerra, 2020, p. 2).

Esse encantamento provocado pela cerâmica arqueológica marajoara fez com que, tanto objetos copiados, sejam em formas de réplica ou não, assim como seu simbolismo, se replicasse e se alastrasse ao longo do tempo, o que Barreto (2020) chama de “objetos resistentes”. De acordo com a autora, eles seriam resistentes:

no sentido de serem particularmente mais propícios à reapropriação e à ressignificação e, portanto, permanecerem ‘vivos’ através dos tempos. A resistência, aqui, diz respeito à sua persistência temporal, e no caso do material marajoara, por exemplo, também ao fato de que esta resistência é devida a propriedades que lhes foram imbuídas no passado indígena, e que, como tal, continuam atuando no presente. Simbolizam, portanto, também a sobrevivência das artes e dos conhecimentos ameríndios do passado no presente.” (Barreto, 2020, p. 6)

Essa resistência também esteve nos cuidados com o corpo. O simbolismo marajoara esteve presente em itens de auto cuidado e “embelezamento” como perfumes, roupas, acessórios. De acordo com Linhares (2020):

Banhar-se com os sabonetes marajoara era uma questão de bom gosto e requinte, pois, os sabonetes produzidos [pela Phebo] eram direcionados a uma classe mais abastada, tendo um valor muito mais alto do que os produtos mais populares. (...), a elite local paraense via nos sabonetes Phebo uma maneira de substituir o sabonete inglês Pears Soap, tendo em vista que as importações do produto inglês ficaram mais restritas, provocando maior procura pelos fabricados pela Phebo, tanto no mercado local quanto no nacional. (Linhares, 2020, p. 12).

O que chama atenção é associação de tudo que era “marajoara” ao “requinte” e ao “bom gosto”, demonstrando o quanto esse projeto pensando no Oitocentos alcançou o seu objetivo de espetacularização desse simbolismo. O simbolismo se tornou uma marca, a “marca marajoara”. Na maioria das vezes os objetos sequer tinham qualquer relação com os arqueológicos, mas se apresentassem algum traçado que lembrasse uma grega, desenho bastante encontrado nessas peças, ou qualquer coisa que no imaginário representasse algo “indígena”, seja uma pena, um instrumento, como a flecha, ou qualquer outro objeto que pensamos ser “um objeto indígena”, era chamado de “marajoara”. A imagem que segue é um bom exemplo de como o marajoara se tornou uma marca:

Imagem 6 - Figurino marajoara para o carnaval.



Fonte: Fon, Fon (1942).

Essa imagem é de um periódico da década de 1950, chamado Fon Fon, que apresenta uma fantasia de carnaval chamada “Fantasia e índia Marajoara e a cigana”. Não é possível observar qualquer representação da cerâmica arqueológica, a não ser uma série de desenhos das gregas ao longo da saia da moça da esquerda e da representação de uma pena em sua cabeça, porém é chamada de “índia Marajoara” no jornal, demonstrando uma representação vazia de sentido e estereotipada dos povos indígenas.

O indígena Marajoara também foi parar nos bailes, clubes, associações, restaurantes, parques públicos de todo Brasil. A representação desses indígenas também virou selos, cédulas e moedas. Inclusive, se você leitor (a) tiver uma moeda de 1 real, irá ter em suas mãos uma “moeda marajoara”, repleta de gregas ao longo do objeto⁸. Além do simbolismo ter sido representado cédulas,

8. Segundo o site do Banco Central do Brasil, a moeda de 1 real faz referência às raízes étnicas brasileiras representada pelo grafismo encontrado em cerâmica indígena e de origem marajoara (Linhares 2015).

moedas, selos, as peças arqueológicas foram colecionadas⁹, musealizadas e viraram objetos de arte em muitos lugares do Brasil e do mundo (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Em suma, foi possível perceber que “ser brasileiro era ser marajoara” em determinado período da história do Brasil. E, “a selva brasileira” fora domada nos labirintos das cidades. A representação marajoara esteve na arquitetura, nas casas, prédios, e não somente na arquitetura, mas no interior dos lares, e geralmente dos “abastados lares brasileiros”, mostrando que morar numa casa marajoara era sinônimo de bem estar e requinte. Ou seja, “viver bem” no século XX era de uma forma ou de outra, um “bem viver marajoara”, como veremos a seguir.

O “bem viver marajoara”:

O simbolismo marajoara “invadiu” os lares brasileiros no século XX, segundo manifestaram as fontes. Fora noticiado na Folha Carioca de 1944 que “nas casas chics mesmo da capital paraense ao lado das peças de Alcobaça, Limoge ou Sévres figuram vasos ornamentais de Marajó (...).” ([nota avulsa] 1944, s/p). O jornal afirma que os vasos marajoara disputavam espaço com peças “requintadas” mostrando o quanto também eram “chiques”, traduzindo o lugar que se relegou a esses objetos indígenas.

De forma geral, no Brasil do século XX era possível viver em uma casa totalmente marajoara, podendo ir desde a arquitetura e decoração, até a composição de salas, quartos, banheiros e itens usados no cotidiano. O próprio Theodoro Braga, artista responsável pela propagação do uso do simbolismo desses objetos arqueológicos, viveu parte de sua vida em uma “casa marajoara”

9. Tom Wildi, por exemplo, foi um suíço, que veio morar no Brasil e foi responsável pela formação de um museu particular com centenas de objetos da ilha do Marajó. Ele formou esse museu em sua residência em Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, em meados do século XX. Ele chamava seu museu de “meu modesto museozinho”, que de modesto não tinha nada. Sua coleção tinha cerca de 900 peças indígenas e depois de seu falecimento os objetos foram doados para a coleção de arqueologia da Universidade Federal de Santa Catarina, a seu pedido, segundo revelaram as fontes.

como nos mostra a imagem que segue:

Imagem - Casa de Theodoro Braga, o Retiro Marajoara.



Fonte: Acervo pessoal de Guida Gerosa.

Essa casa era toda decorada com desenhos, grafismos e representações de todo tipo, marajoara. Mesmo na fachada é possível ver imagens de representações de desenhos arqueológicos no centro da sua entrada, e Theodoro Braga a denominou de “Retiro Marajoara”¹⁰ (Linhares, 2015, 2017, 2023).

Mas a representação do simbolismo marajoara não se restringia à fachada, pois a parte do interior do “Retiro Marajoara” foi decorada, pintada e grafada com desenhos dos objetos arqueológicos, como nos revelam as imagens que seguem, a saber, a 1ª de uma grade toda talhada com grafismos copiados dos objetos arqueológicos, e a 2ª de um vitral repleto de desenhos marajoara, e no seu centro, a imagem de uma tanga marajoara:

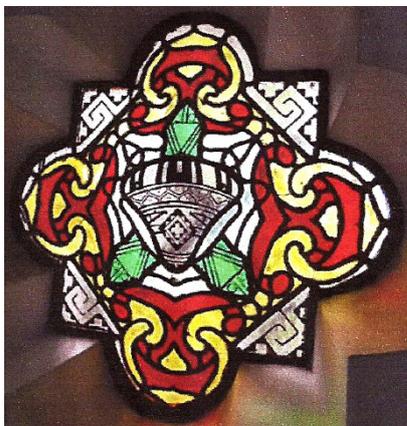
Imagem 8 - Grade do Retiro Marajoara.



Fonte: Acervo pessoal de Aldrin Figueiredo.

10. O Retiro Marajoara foi construído por Eduardo Kneese de Mello especificamente para Theodoro Braga, em 1935. A casa fica localizada na Rua Boituva, 104, em Pacaembu, São Paulo.

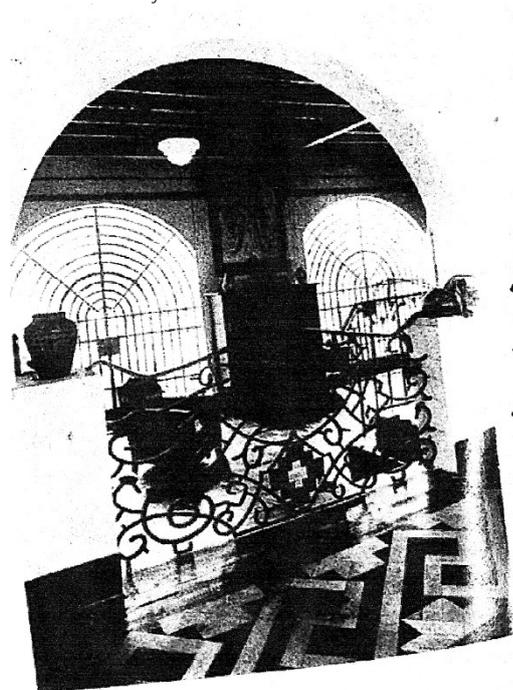
Imagem 9 - Vitral de tanga marajoara. Retiro Marajoara.



Fonte: Acervo pessoal de Aldrin Figueiredo.

De famoso que se tornou, o “Retiro Marajoara” foi parar nos periódicos da época, como nos revela a *Ilustração Brasileira* de 1937 apresentando a “Sala Marajoara” com gradil todo talhado com ornamentações dos indígenas, com o piso repleto de gregas marajoara e ainda no canto esquerdo da imagem é possível observar um vaso marajoara decorando o lugar:

Imagem 10 - Sala no Retiro Marajoara



Fonte: Ilustração Brasileira (1937).

Digamos que viver num ambiente marajoara era viver num lugar que refletia um poema em pedra e cal, como manifesta a Ilustração Brasileira, após apresentar a imagem da “Sala Marajoara”: (...) “[a casa] que Theodoro Braga acaba de edificar no Pacaembu, em São Paulo, obedecendo os preceitos mais rigorosos da arte, é um verdadeiro poema porque reflete os anseios e os sacrifícios de um elevado ideal. Poema de pedra e cal (...)” (Casa Marajoara..., 1937, p.28).

Além de ter sido considerada um verdadeiro poema de pedra e cal, a casa, segundo os colunistas da época, obedecia a “os preceitos mais rigorosos da arte” com “elevado ideal”, afinal de contas, se tratava de uma casa toda decorada com símbolos daqueles povos indígenas que foram os escolhidos para figurar como emblema de identidade nacional pelo Estado brasileiro, os “civilizados” indígenas marajoara.

Não é de se admirar que um dos artistas responsáveis pela propagação desse simbolismo tenho vivido em um “Retiro Marajoara”, afinal de contas, Theodoro Braga dedicou parte de sua vida pesquisando as culturas marajoara e imprimindo essa marca na arte. Entretanto, não foi apenas Theodoro Braga que teve a oportunidade do “bem viver” marajoara. As fontes ainda nos revelam que era muito comum encontrar periódicos que ofereciam casas marajoara para venda no Rio de Janeiro, por exemplo:

Imagem 11 - Anúncios de moradias marajoara em periódicos.



Fonte: *A Noite* (1944) e *Correio da Manhã* (1950).

Esses anúncios são dos periódicos cariocas *A Noite* (1944) e os dois últimos do *Correio da Manhã* (1950), em que expressam o requinte, luxo e riqueza dessas moradias pelo teor do que se anunciou. E, para além dos anúncios de jornais, é possível ver algumas casas no Rio de Janeiro com as decorações indígenas, como a localizada na rua Paissandu, conforme a imagem a seguir, que apresenta a grade da parte frontal da casa, toda decorada e talhadas com desenhos arqueológicos:

Imagem 12 - Grade de entrada da Casa Marajoara com representações ornamentais.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

De acordo com Roiter (2010):

[o] Brasil que conjugava civilização e jungle consegue então ter seu próprio estilo nas artes decorativas – a Art Déco Marajoara. Nas palavras de Lúcio Costa contrapõe a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas ideias oriundas do século XIX (Roiter, 2010, s/p).

Em outras palavras, um país que reunia povos “primitivos” e “civilizados” conseguia ter seu próprio estilo na arquitetura e decoração, o que ficou conhecido como Art Déco Marajoara. Porém, mesmo sendo indígena, dizia respeito às “nossas raízes”, a “nossa identidade”, mas pelo menos era uma arte oriunda de “povos mais civilizados”.

Esse “bem viver” marajoara e requintado não ficou restrito à arquitetura e decoração. Se alguém desejasse ter um ambiente todo marajoara, seria possível. Era comum jornais exibirem e venderem móveis com a marca marajoara.

Atentas a esse mercado com a marca indígena, empresas enviavam móveis para exposição em feiras comerciais ou

divulgavam esses objetos em jornais, como fez a empresa Amador & Cia Ltda ao divulgar “móveis marajoara” em Fon Fon (1973) expostos em Paris (Linhares, 2015):

Imagem 13 - Exposição de móveis marajoara em Paris.



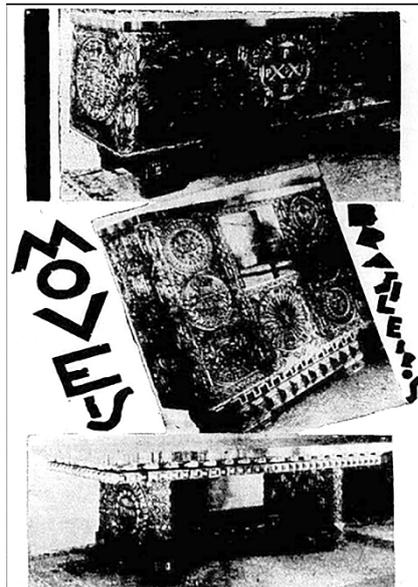
Fonte: Fon, Fon (1937).

31

A descrição da imagem mostrando que “o clichê representa: móveis em estilo Marajoara” revela que, além de representarem móveis bastante comuns naquele momento, afinal de contas representavam móveis “clichês”, pareciam ter muita importância, pois “representavam” o Brasil numa exposição em outro país da Europa, e, sobretudo, demonstra também o resultado dessa livre apropriação estética que fora feita desse simbolismo, que nem sempre tem algo necessariamente associado a um desenho, grafismo ou qualquer simbolismo da cerâmica marajoara, mas simplesmente porque se tornou uma marca.

Aliás, muitas pessoas passaram a projetar e produzir móveis marajoara, como o Sr. Henrique Medina que criou móveis inspirado no estilo marajoara, considerados os “móveis brasileiros” e apresentados no Diário de Notícias de 1933:

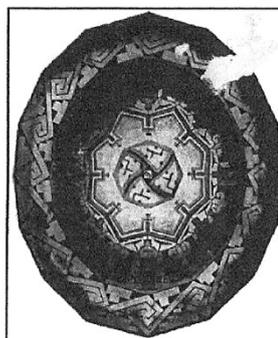
Imagem 14 - Móveis brasileiros.



Fonte: Diário de Notícias (1933)

Ou Theodoro Braga que projetou um soalho marajoara para quem quisesse produzir para composição de sua casa marajoara, como mostra a imagem que segue, divulgada na *Ilustração Brasileira* de 1929, que segundo o artista, a ornamentação foi “inspirada nos desenhos decorativos executados nos vasos de cerâmica dos extintos indígenas da ilha de Marajó (...) destinadas à “*Ilustração Brasileira*” – 1929.” (Projecto, 1929, s/p).

Imagem 15 - Projeto de Soalho de Theodoro Braga.



Fonte: *Ilustração Brasileira* (1929).

Para a composição de uma sala de estar marajoara, além

do soalho, era possível organizar uma “bela” mesa marajoara com toalha, serviços de chá e faqueiro conforme apresentam as imagens que seguem, todas divulgadas em jornais da época com a finalidade de comercialização desses objetos:

Imagem 16 - Toalha Marajoara.



Fonte: Fon Fon (1944).

Imagem 17 - Prata Vix 90 Marajoara anunciada em periódico.

Índice de Gosto Apurado

An advertisement for 'Prata Vix 90'. It features a central image of a silver service set (teapot, cups, saucers) and a smaller image of a silver cutlery set (spoon, knife, fork). The text is in Portuguese and describes the quality and value of the silverware.

Pelos utensílios domésticos se pode avaliar o grau de bom gosto que deve reinar numa residência de escol. Os faqueiros e baixelas de PRATA VIX são ornamentos de rara distinção nas mesas da alta sociedade brasileira. Os serviços de chá e café e os faqueiros de estilo MARAJOARA, de fino acabamento artístico, em elegante estojo, constituem valiosos presentes, de duradoura lembrança.

Prata Vix 90

Realização victoriosa da industria nacional

Se deseja conhecer o melhor processo de limpeza e conservação de seus talheres e baixelas, escreva aos fabricantes de Prata VIX - Indústrias Seara Ribeiro, Ltda., Rua Alfredo Pujol, 98 S. PAULO

Fonte: O Careta (1936).

Nessas imagens fica evidente a espetacularização e apropriação vazia do sentido do simbolismo dos objetos arqueológicos. Não é possível ver qualquer desenho, grafismo ou representação marajoara na “toalha marajoára”, a não ser alguns desenhos de plumárias e a tentativa da representação de um indígena no seu canto esquerdo, estereotipando esses povos, consolidando em nosso imaginário aquele indígena que nos fantasiavam na escola no “dia do índio” ou que ainda se fantasiam no carnaval.

Henrique & Fernandes (2020) pedem que

(...) não enfeite, nem vista seu aluno de índio. Não faça “pintura de índio” em seus alunos. (...) essas máscaras que os professores costumam vestir em seus alunos não podem ser relacionadas a nenhum povo específico. A máscara que os professores fazem os alunos usarem são de indígenas genéricos! Sendo assim, ela não educa os alunos para o conhecimento da diversidade indígena brasileira. (...) (Henrique; Fernandes, 2020, p.70).

Porém, por outra perspectiva, apesar da construção dessa espetacularização e de certo sentido vazio em torno da propagação desses objetos, segundo Bezerra (2020), esses objetos que carregam esse simbolismo indígena, de uma forma ou de outra, carregam um extraordinário repertório imagético e que a sua importância se encontra nessa onipresença silenciosa:

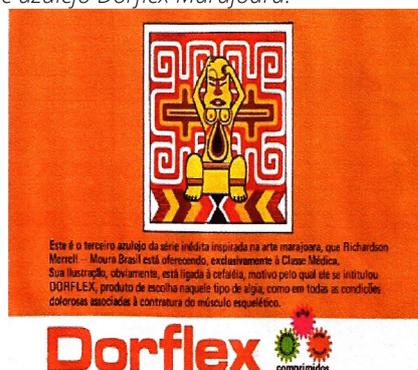
[...] não importa se são réplicas, híbridos, kitsch, se os grafismos estão reproduzidos de forma plena, ou apenas inspiram outros grafismos, o que é relevante é reconhecer que esses objetos produzidos no presente, em diálogo com o passado, são resultantes da reverberação dos sítios e artefatos arqueológicos e, assim sendo, contribuem para a valorização e para a permanência da arte indígena de longa duração na Amazônia (Bezerra, 2020, p. 14-15).

Dito de outra forma, essa reverberação dos sítios arqueológicos e desses objetos indígenas, através dessa espetacularização, é um condutor para o debate no ensino, já que reflito sobre a questão dessa invisibilidade construída a partir dessa espetacularização. Ou seja, analisar esses objetos replicados e esse simbolismo reverberado na atualidade, como nos aponta a autora, se torna um condutor dessa visibilidade e importante contribuição desses povos indígenas para a nossa história, para além da visibilidade estética.

Ainda sobre a reverberação desse simbolismo no “bem viver”, sobre os talheres e utensílios domésticos, conforme apresentado no periódico, indica que quem os utilizavam teria “gosto apurado” ou “bom gosto”, pois são “ornamentos de rara distinção nas mesas da alta sociedade brasileira”, de “fino acabamento artístico, elegantes e considerados valiosos presentes”.

Para finalizar a composição de uma “bela mesa marajoara”, na década de 1960, o saber farmacêutico oficial se apropriou do simbolismo marajoara para a produção de “azulejos marajoara”, com representações de remédios que homenageavam as cerâmicas arqueológicas. A empresa responsável pela produção dos azulejos se chamava Richardson Merrel – Moura Brasil e confeccionou uma série desses objetos especificamente para oferecer a classe médica do Brasil na época, conforme demonstra a imagem que segue:

Imagem 18 - Anúncio de azulejo Dorflex Marajoara.



Fonte: Acervo pessoal de José Maria de Castro Abreu Jr.

De acordo com a propaganda, esse seria o terceiro azulejo da série inspirado na “arte marajoara” que a referida empresa estaria oferecendo exclusivamente à classe médica. O que chama atenção é o fato de o oferecimento exclusivo à classe médica estar negrito, como forma de dizer que nenhuma outra “classe” deveria se sentir apta a ter tais azulejos. Inspirada nos objetos arqueológicos, a empresa associava o remédio à imagem da cerâmica, como no caso dessa representação, que apresenta um objeto antropomorfo com dor de cabeça, por associar a peça à medicação Dorflex, específica para dores¹¹.

A empresa farmacêutica ainda sugeria forma de uso, de acordo com seu “valor artístico, graça e originalidade”, como propícios a virarem descanso de copo ou xícara, bandeja, adorno de paredes ou mesmo “interessantes peças para colecionar”, como mostra a imagem que segue:

Imagem 19 - Dicas de como utilizar os azulejos marajoara.

ALGUMAS SUGESTÕES

Considerando seu valor artístico, sua graça e originalidade, bem como a tiragem restrita e exclusiva (só os senhores médicos os possuirão), os azulejos marajoaras constituem interessantes peças para colecionar. Podem também ser utilizados (com grande efeito) em decoração. Eis algumas sugestões:



DESCANSO PARA COPOS OU XÍCARAS - Recomenda-se colar, a face bruta do azulejo, um pedaço de feltro, “espuma” ou qualquer outro material que evite um contato direto do azulejo com a superfície da mesa.



BANDEJA - Com os azulejos marajoaras podem ser confeccionadas lindas bandejas, de preferência usando-se jacarandá.



ADORNO PARA PAREDE - Fixando um ou vários azulejos a uma chapa de madeira escura (sugere-se o jacarandá), obtém-se uma bela, original e elegante peça para decoração de paredes.

Fonte: Acervo pessoal de José Maria de Castro Abreu Jr.

11. A empresa associou imagens “marajoara” a outros remédios como Kolantyl, Temiran e o Debendon. Para ver as imagens e associações, ler Linhares (2015, 2017, 2023).

Na propaganda que sugere tais usos a empresa ratifica que “só os senhores médicos possuirão” esses objetos, mostrando novamente que de valiosos, interessantes e com valor artístico que possuíam, apenas essa classe teria o privilégio de ter tais peças, que que pelo teor da propaganda, pareciam ser exclusivas.

Finalizando a composição de uma “casa marajoara” também era possível ter um aconchegante quarto marajoara com cobertor, um rádio para ouvir uma boa música e um canal exclusivo que transmitia as notícias do Brasil e do mundo, conforme mostram as imagens retiradas de periódicos do século XX¹²:

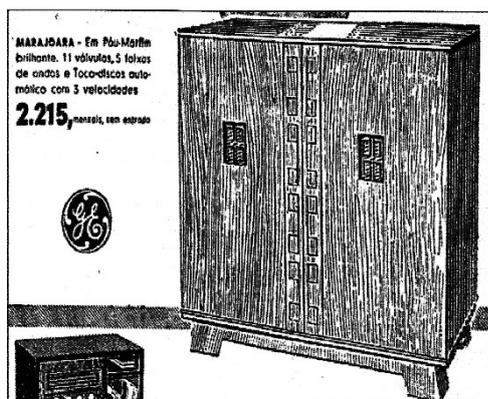
Imagem 20 - Cobertor Marajoara.



Fonte: A Noite (1950).

12. Nos banheiros das casas que se pretendia ter um “bem viver marajoara” era possível também ter perfumes e sabonetes marajoara. Para saber mais, ler *O simbolismo marajoara nos cuidados com o corpo* (Linhares, 2020).

Imagem 21 - Aparelho de som marajoara.



Fonte: Diário de Notícias (1957).

Imagem 22 - Tv Marajoara.



Fonte: A província do Pará (1961).

O cobertor marajoara era em pura lã, nas “famosas marcas Marajoara”, como nos apresenta a imagem anterior, que tem como objetivo vender o objeto para ser usado por quem quisesse “viver bem” marajoara. Ao lado da “cama marajoara”, seria possível ter um aparelho de som marajoara em pau marfim brilhante ou à frente da cama, o expectador poderia assistir os noticiários da Tv Marajoara, no canal 2, que naquele momento estava sendo inaugurada pelas “classes conservadoras” cujo empreendimento marcaria um “novo impulso do progresso de nossa terra”, como apresenta o folder de inauguração da Tv¹³.

De forma geral vemos três espetacularizações do simbolismo

13. De acordo com Roiter (2010), o uso da temática indígena em parte do século XX, principalmente na Era Vargas, sugeria um orgulho nacional, que se tornou um fenômeno de massa. Por isso, a primeira transmissão de televisão no país na TV Tupi, em São Paulo, dia 18 de setembro de 1950, foi denominada de Show da Taba e durante toda a existência desse canal o símbolo associado à ele foi a do menino “indígena”, como ilustra a propaganda da Tv marajoara.

marajoara sem qualquer sentido para a história indígena, pois nenhum desses objetos sequer tem qualquer representação arqueológica e a propaganda que apresenta o canal da TV Marajoara segue estereotipando povos indígenas, com a imagem de uma representação que se quis indígena, mas sequer sabemos de qual etnia é a imagem, um desenho muito comum quando se representa povos indígenas, sendo sempre crianças, infantis, associando-os a um estágio de civilização, como se vivessem na “infância da humanidade”, aos moldes do evolucionismo do século XIX, ou seja, um indígena genérico que só serve para corroborar com a imagem preconceituosa, racista e violenta contra a população indígena, entretanto, o que importava naquele momento era a associação a uma marca que se tornou famosa no Brasil do século XX: a marca marajoara.

Outra coisa que não devemos perder de vista é que esse “bem viver marajoara” não era destinado a “qualquer” pessoa, como revelaram as fontes. Isso só comprova o quanto toda a construção feita no Brasil do Oitocentos pelo Estado Nacional, de um país que se pretendia “civilizado” e “moderno”, teve êxito, pois, pelo que as fontes apresentaram, esse “bem viver” marajoara, estava reservado às classes mais abastadas e mais ricas, consideradas as classes com bom gosto artístico, aos moldes da representação de civilidade que se construiu em torno da representação dos indígenas marajoara no século XIX, quando se constrói a primeira identidade nacional brasileira.

Considerações finais:

O indígena que saí do Marajó no século XIX, por meio das pesquisas arqueológicas, não é mais o mesmo quando chega

aos lares do “bem viver marajoara” e na contemporaneidade, e tampouco ao longo do trajeto que faz durante todos esses séculos depois de “descoberto” pela arqueologia, haja vista que, passa por um processo de apropriação e espetacularização. A ressignificação atribuída aos grupos marajoara, além de invisibilizar os outros povos indígenas do Brasil, também os invisibiliza, pois acaba se tornando uma marca, a marca marajoara.

Essa marca marajoara está apenas voltada para um consumo, especialmente de uma elite, de classes abastadas, tornando-se esvaziado e sem sentido, criando ainda mais ausências. Pouco se sabe sobre a história dos povos indígenas do Brasil ou mesmo sobre os marajoara e a ilha do Marajó. Quem são os marajoara? Mesmo com toda a teatralização em torno desses indígenas, eles também seguiram ausentes, como quis os projetos políticos imperiais do Brasil do século XIX.

Como afirma Krenak (2019):

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. (Krenak, 2019, p. 3).

Como nos ensina o indígena Krenak, os não indígenas criam discursos e acontecimentos que invisibilizam o tempo todo esses povos ao longo da história do Brasil, pois parecem ser intolerantes com quem ainda experimenta o prazer em estar vivo, em cantar e dançar. E que possamos ficar atentas (os) para a nossa própria história para que esse “bem viver” não fique restrito apenas aos

não indígenas das abastadas classes, mas que todas (os) possam, de fato e direito, ter um “bem viver”, seja marajoara, seja Tembé, seja Assurini, seja Kayapó, seja de qual grupo for pertencente, para que possamos construir uma história diferente das que nos ofereceram, uma história colonial e de um falso “bem viver”.

Referências

Fontes manuscritas:

BRAGA, Theodoro. **A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação.** Belém, Manuscrito com introdução de Manoel Campello, 1905.

Fontes (jornais, periódicos):

Fon Fon. Rio de Janeiro. 17.01.1942. p. 12. [nota avulsa].

Folha Carioca. Rio de Janeiro. 05.10.1944. Não paginado. [nota avulsa].

A Província do Pará. Belém. 06.10.196(?). Não paginado. [nota avulsa].

CASA Marajoara de Theodoro Braga. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro, jun.1937. p. 29

EDIFÍCIO Marajoara. A noite. Rio de Janeiro, 07.06.1944. p. 6.

EXPOSIÇÃO de Paris. Fon Fon. Rio de Janeiro, 25.12.1937. p. 67.

MARAJOARA: em pau marfim brilhante. 11 válvulas, 5 faixas de onda e toca discos automático com 3 velocidades. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 15.12.1957. p. 3.

ONDE SÃO USADOS os talheres Vix 90. O Careta. Rio de Janeiro. s/d. 1936.

PROJECTO DE SOALHO de Theodoro Braga. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro. 1929. Não paginado.

TOALHA para chá marajoara. Fon Fon. Rio de Janeiro, 23.09.1944. p. 16.

VENDA especial de aniversário na Camisaria Progresso (cobertor marajoara). A Noite. Rio de Janeiro. 03.07.1950. p.4.

VENDEM-SE em Ipanema. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 26.03.1950. p.8.

Referências bibliográficas

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

ÁVILA, José Bastos de. **No pacoval do Carimbé**. Rio de Janeiro, Calvino, 1933.

BARRETO, Cristiana. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 15, n. 3, p. 1-19, 2020.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo, Cia das Letras, 2022.

BEZERRA, Marcia. A urna bordada: artesanato e arqueologia na Amazônia contemporânea. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 15, n. 3, p. 1-17, 2020.

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

DERBY, Orville A. The artificial mounds of the Island of Marajo. In: DERBY, Orville A. **American Naturalist. University of Chicago Press for The American Society of Naturalists**, n.13, s/l, 1879.

FERREIRA, Lúcio Menezes. **Vestígios de civilização:** a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877). Dissertação de mestrado, São Paulo, UNICAMP, 2002. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/233200>. Acesso em: 16/02/2024.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos:** uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Tese (Doutorado), São Paulo, Unicamp, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/218808>. Acesso em: 16/02/2024.

GARCIA CANCLÍNI, Nestor. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo, Brasiliense, 1983.

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

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

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

HARTT, Charles Frederick. A origem da arte ou a evolução da ornamentação e contribuições para a ethnologia do Valle do Amazonas. In: HARTT, Charles Frederick. **Archivos do Museu Nacional**, Rio de Janeiro. Museu Nacional, 1885. v.VI.

HENRIQUE, Marcio Couto; FERNANDES, Rosani de Fatima. O que não fazer no “dia do índio”. In: Francivaldo Alves Nunes e Ernesto Padovani Netto (orgs.). **História e ensino por historiadores:** lugares, sujeitos e contextos, 1ª ed., Maringá, Viseu, 2020.

HOBBSAWM, Eric; TERENCE, Ranger. A invenção das tradições.

São Paulo, Paz e Terra, 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, Cia das Letras, 2019.

LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. Tese (Doutorado), Belém, UFPA, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7014>. Acesso em: 16/02/2024.

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

LINHARES, Anna Maria Alves. O simbolismo marajoara nos cuidados com o corpo. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 15, n. 3, pp.1-18, 2020.

LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: indígenas marajoara e identidade nacional brasileira**. 2. ed. Belém, Editora Pública Dalcídio Jurandir: Imprensa Oficial do Estado do Pará - IOEPa, 2023.

MONTEIRO, John Manuel. As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do Império In: MAIO, Marcos Chor. **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro, Fio Cruz, CCBB, 1996.

MONTEIRO, John Manuel. **Tupis, Tapuias e Historiadores: estudos de História Indígena e do Indigenismo**. Tese apresentada para o concurso de livre docência, Campinas, Unicamp, 2001. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/343676>. Acesso em: 16/02/2024.

NETTO, Ladislau. Investigação sobre archeologia brasileira. In:

NETTO, Ladislau. **Archivos do Museu Nacional**, Rio de Janeiro/n, s/p, 1885. v. VI

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2000.

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