

**ENTRE A TRADIÇÃO E A PÓS-MODERNIDADE:
a Cerâmica Marajoara como Símbolo da Identidade "Paraense"¹**

Denise Pahl Schaan

Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA/UFFA

Resumo: Nesse artigo me proponho a discutir, a partir de uma perspectiva antropológica e histórica, a produção e disseminação junto ao público do conhecimento arqueológico sobre a ocupação antiga da ilha de Marajó, examinando os desdobramentos contemporâneos dessa trajetória. Além disso, busco elementos que mostrem de que maneira a estética marajoara passou a ser utilizada como signo de ancestralidade e herança cultural, fazendo parte ativa de discursos sociais sobre identidade, pertencimento e nacionalidade. Mais do que isso, procuro apontar para a multiplicidade de interesses dissonantes que se encontram na busca de uma referência ancestral que venha a legitimar o regional e local, em uma ânsia, própria dos tempos globalizados, pela diferenciação identitária.

Palavras-chave: cerâmica marajoara, arqueologia amazônica, história da ciência, identidade, globalização.

**Between Tradition and Post-Modernity:
Marajorara ceramics as symbol of Pará's identity**

Abstract: In this article, I discuss, departing from a historical and anthropological perspective, the production of the archaeological knowledge about the ancient peoples of Marajó Island, and the spread of this knowledge to the public, looking at the contemporaneous unfolding of such trajectory. Beyond this, I search for reasons why the marajoara aesthetics became to be used as sign of ancestry and cultural heritage, taking an active part on social discourses on identity, belonging, and nationalism. More than that, I seek to point out a multitude of diverse interests that meet in a search for an ancestral reference which could legitimate the local and the regional, in an intent, typical of the global times, of displaying an unique identity.

¹ Trabalho apresentado na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.

Keywords: marajoara ceramics, amazonian archaeology, history of science, identity, globalization.

Entre a Tradição e a Pós-modernidade: a Cerâmica Marajoara como Símbolo da Identidade “Paraense”

Denise Pahl Schaan

“Arqueólogos são especialistas em recuperar o passado, e sua tarefa é dialogar com os antigos objetos de maneira a decodificar seus significados originais. Mas, além deles, existem outros que estão engajados no diálogo com o passado... no processo de fazerem réplicas dos objetos escavados, eles têm estado em contínua conversação com os desconhecidos ceramistas indígenas que os produziram no passado remoto”

(Furuya, 2003).

*“Quem foi ao Pará, parou...
tomou açaí, ficou”*
(verso popular).

Introdução

Uma plaquinha vermelha com letras brancas onde se lê “açaí” é vista aqui e ali na cidade de Belém, e, dizem, foi copiada das camisetas que Ná Figueredo passou a imprimir desde a década de 1970, quando chegou ao Pará vindo do Maranhão decidido a ganhar a vida no comércio de roupas. O leiaute do açaí foi adotado pelos vendedores, e as simpáticas plaquinhas vermelhas se multiplicaram nas ruas, travessas e “passagens” dos bairros de Belém.

A combinação do açaí com peixe ou camarão atrai fregueses assíduos no mercado do Ver-o-Peso, onde se pode, entre tantas coisas, comprar “garrafadas” para evitar infidelidades e garantir saúde, dinheiro e amor eterno. Destino preferido dos turistas, o mercado divide as honras com o Círio, o “natal dos paraenses”¹, a grande festa que ocorre no mês de outubro em homenagem à “rainha da Amazônia”. Presente por todos os cantos estão ainda os desenhos² marajoaras, que enfeitam ônibus, ruas, prédios, corpos tatuados, o estádio de futebol, camisetas e roupas. Pois junto com o tacacá, o pato no tucupi, o açaí, o Círio de Nazaré e o Mercado do Ver-o-Peso, a cerâmica marajoara é símbolo da “identidade paraense”, cantada em verso e prosa, exaltada pela mídia, vendida aos turistas, estudada por alunos de graduação e mestrado e, por que não, transformada em receptáculo de telefone público, na versão pós-moderna do kitsch amazônico (Figura 1).



Figura 1 – Proteção de telefone público representando urna funerária, vila de Carananduba, Mosqueiro, Belém/PA. Foto de Marcia Bezerra.

Mas quais são as representações sociais que se construíram sobre a cerâmica marajoara e os povos que habitaram a ilha de Marajó no passado distante? Que memórias foram gestadas a partir da divulgação dos estudos arqueológicos? Quais são os conceitos de patrimônio cultural e identidade que se constroem na contemporaneidade como consequência e apesar dos estudos arqueológicos? Finalmente, que contribuição a arqueologia Amazônica deu e vem dando para a construção de uma identidade paraense ou amazônica?

Nesse artigo me proponho a discutir, a partir de uma perspectiva antropológica e histórica, a produção e disseminação junto ao público do conhecimento arqueológico produzido sobre a ocupação pré-colombiana da ilha de Marajó, examinando os desdobramentos contemporâneos dessa trajetória. Além disso, busco elementos que mostrem de que maneira a estética marajoara passou a ser utilizada como signo de ancestralidade e herança cultural, fazendo parte ativa de discursos sociais sobre identidade, pertencimento e nacionalidade. Mais do que isso, procuro apontar para a multiplicidade de interesses dissonantes que se encontram na busca de uma referência ancestral que venha a legitimar o regional e local, em uma ânsia, própria dos tempos globalizados, pela diferenciação identitária.

Inicialmente examino a trajetória da construção do conhecimento sobre a ocupação indígena antiga da ilha, buscando identificar nos diversos autores de que maneira suas concepções (e as de seu tempo) sobre indigeneidade, territorialidade, nacionalismo,

identidade e ciência contribuíram para a formação de uma memória sobre o “marajoara”, cujas manifestações podemos identificar ainda no presente. Em seguida examino de que forma a idéia de ancestralidade indígena passou a ser apropriada pelo discurso nacionalista e, em seguida, regionalista, resultando na identificação do marajoara com a identidade regional paraense, com a conseqüente apropriação e exploração de sua iconografia em espaços públicos. Afirmo que o discurso arqueológico produzido pelos neo-evolucionistas da metade do século XX contribuiu para a construção de uma identidade marajoara essencialista, que resultou na exaltação do objeto (a cerâmica) em prejuízo da história (a sociedade marajoará). Por fim, exploro as situações nas quais a identidade marajoara, construída no diálogo entre o passado pré-colombiano e a pós-modernidade Amazônica, é negociada.

As Pesquisas Arqueológicas e sua Disseminação junto ao Público

Os dados arqueológicos indicam que colapso sociopolítico das sociedades marajoaras, que levou à sua desagregação enquanto sociedade regional, ocorreu provavelmente por volta de 1400 (Schaan, 2004). Nesse sentido, contamos 400 anos entre o abandono das antigas práticas rituais, das quais são testemunho a conhecida cerâmica marajoara, e seu “descobrimento”, inicialmente nos meios acadêmicos e governamental e mais tarde entre o público.

Os cemitérios indígenas da ilha de Marajó são resgatados de sua “amnésia social” (Furuya, 2003), até onde sabemos, por Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), que menciona ter visitado, em 1820, no interior do Marajó, um local chamado “Camutins”, nome de origem tupi que designa “igaçaba” - um vaso grande usado pelos índios como urna funerária. A origem tupi do nome empregado na nomeação daquele antigo cemitério indígena sugeriu ao naturalista von Martius que os índios que ali moravam fossem Tupinambás, hipótese esta descartada posteriormente por Charles Hartt (1871). Essa foi uma primeira tentativa de relacionar a um grupo conhecido historicamente aqueles antigos aldeamentos, uma vez que representantes de tal povo não sobreviveram ao genocídio que se seguiu à conquista e aos primeiros dois séculos de colonização.

As pesquisas arqueológicas propriamente ditas iniciaram-se somente cinco décadas mais tarde, e devem-se principalmente ao grande esforço de Domingos Soares Ferreira

Pena (1818-1888) em chamar a atenção de cientistas sobre as impressionantes riquezas culturais que a ilha guardava nos espaços mais recônditos de seus campos (para uma análise detalhada da atuação de Ferreira Penna ver Sanjad, 2005). Inicialmente, Ferreira Pena procurou cativar o interesse de Charles Frederic Hartt (1840-1878), que veio ao Brasil em 1870, chefiando a Expedição Morgan, para realizar levantamentos geológicos, para que este pesquisasse os sítios arqueológicos que lentamente se tornavam conhecidos. No ano seguinte, Ferreira Pena oferece seu apoio a Joseph B. Steere (1842-1940), um naturalista a serviço da Universidade da Filadélfia. Dessa maneira, entre 1870 e 1873, os sítios do Pacoval, Camutins, Teso dos Bichos e Santa Isabel foram investigados por Barnard, Beckley e Derby, sob as ordens de Hartt (Derby, 1879; Hartt, 1871), pelo próprio Ferreira Penna (1877; 1885) e pelo americano Steere (1927), que coletaram dezenas de peças que foram enviadas aos museus do Pará, Rio de Janeiro e Cambridge. Hartt, apesar de não ter visitado ele próprio os sítios, dedicou-se a estudar a cerâmica, afirmando que, antes de suas pesquisas, nenhum “estudo sistemático”³ havia sido feito sobre tais sítios.

Em 1882, depois de informado por Ferreira Penna sobre as notícias vindas do Pará e de ter recebido peças da cerâmica marajoara para a coleção do Museu Nacional, seu diretor, Ladislau de Souza Mello Netto (1828-1894), foi pessoalmente visitar e escavar no teso do Pacoval. No artigo que publicou como resultado de seus estudos, Ladislau Netto (Mello Netto, 1885) teceu hipóteses sobre a origem do povo marajoara e dos motivos decorativos na cerâmica. Interessou-se especialmente pelos grafismos geométricos, que pensava poderiam ser alguma forma de escrita, e por isso isolou-os e comparou-os a alfabetos de antigas escritas pictográficas. Especulou sobre uma possível chegada dos fenícios nas Américas, buscando origens externas como outros em seu tempo, mas não era totalmente contra a idéia de que o desenvolvimento cultural marajoara teria se dado na própria Amazônia. A exposição antropológica organizada por Ladislau Netto no Rio de Janeiro em 1882 foi de extrema importância para a divulgação da cerâmica marajoara, que ganhou visibilidade no Brasil, sendo, em seguida, também exposta em Chicago, nos Estados Unidos (Marajó, [1895] 1992).

Todas essas foram pesquisas rápidas, se considerarmos o tempo de permanência dos investigadores em campo, assim como os limitados estudos de laboratório. Ainda assim, a quantidade de informações que produziram, assim como as hipóteses levantadas, foi surpreendente. Concluíram, por exemplo, sobre a existência de hierarquia social, com

tratamento diferenciado dado aos mortos; apontaram para o fato de os tesos serem construídos artificialmente e serem compostos de diferentes camadas de ocupação; indicaram que os tesos possuíam tanto resíduos de atividades domésticas quanto cerimoniais⁴; especularam sobre o uso ritual ou religioso da cerâmica e a prática do enterramento secundário; e, especialmente, Derby (1879: 226) observou apropriadamente que o material usado para construção do teso havia sido retirado das imediações, produzindo, com isso uma grande cavidade, próxima ao teso dos Camutins. As publicações que resultaram desses estudos permitiram que se conhecesse rapidamente na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil o que vinha sendo descoberto no Marajó.

Dentre esses primeiros cientistas a explorar os tesos, Ferreira Penna foi o único que se aventurou a relacionar os vestígios arqueológicos com grupos indígenas conhecidos, na verdade, a pedido de Hartt, que lhe sugeriu que procurasse pesquisar sobre a origem dos construtores de tesos. Através de suas pesquisas, Ferreira Penna chegou à conclusão de que os índios que produziram a bela cerâmica encontrada nos "cerâmios"⁵ teriam sido os Aruãs, do tronco Aruaque que, colonizando as Antilhas, se expandiram sobre o norte da América do Sul. Causa surpresa o fato de que Ferreira Penna não levou realmente a sério os relatos de Alexandre Rodrigues Ferreira (1774), que visitou a ilha em 1783 e afirmava claramente que havia diversos grupos distintos na ilha, aqueles chamados genericamente de Nheengaibas, que eram positivamente diferentes dos Aruãs, seus inimigos (Marajó, [1895] 1992; Schaap, 1999b). Ferreira Penna acreditava que os Aruãs é que eram chamados erroneamente de Nheengaibas e, portanto, atribuía aos primeiros a confecção da cerâmica e a construção dos tesos. Como veremos a seguir, a opinião de Ferreira Penna, apesar de ser mais tarde contestada por diversos autores, teve uma longa permanência na literatura sobre a arqueologia do Marajó, especialmente a escrita por não arqueólogos.

Em 1895 o Barão de Marajó publica em Portugal seu livro "As regiões amazônicas: estudos chorográficos dos estados do Gram Pará e Amazonas", que contribui para a divulgação da arqueologia do Marajó. Após essa primeira fase de pesquisas, e durante a primeira metade do século XX, os sítios foram bastante explorados, especialmente por estrangeiros, o que rendeu algumas poucas publicações (sem nada substancialmente novo a adicionar ao que já havia sido descoberto) em inglês, italiano e francês (Farabee, 1921; Lange, 1914; Mordini, 1929; 1936; 1947), com pouca ou nenhuma repercussão

no Brasil. Diversas pesquisas nem mesmo chegaram a serem publicadas, como as de Nimuendajú (publicada postumamente, ver Nimuendaju, 2004), Carlos Estevão de Oliveira, que foi diretor do Museu Goeldi, e diversos anônimos exploradores de fim-de-semana. A jornalista americana Helen Palmatary editou, em 1950, um belo trabalho em que recupera toda a história da pesquisa na ilha, incluindo notas de campo de Farabee e outros, então inéditas ou de difícil acesso. Mesmo assim, pelo fato de estar em inglês não conseguiu atingir o público brasileiro.

A obra de maior apelo popular na primeira metade do século XX é sem dúvida “O Homem do Pacoval”, de Raimundo Morais (1872-1941), que mostra em sua capa um índio com pouca roupa e uma urna funerária marajoara. Infelizmente o livro é bastante limitado, essencializando o modo de vida indígena que estende como semelhante para toda a Amazônia, no que inclui o Marajó. Sua fonte principal é Ferreira Penna, e, portanto, reitera que cerâmica marajoara teria sido produzida pelos índios Aruás. Até então todas as obras revisitam a questão da origem da cultura marajoara, apontando para similaridades em diversas partes do mundo, mas não especificamente fechando questão sobre isso. Aqueles que apostam na origem Aruaque dos marajoaras, é claro, reforçam a idéia da expansão a partir das Antilhas, como por exemplo o livro “Arqueologia Amazônica”, de Gastão Cruls (1942), que juntamente com a publicação “Cerâmica de Marajó”, de Heloísa Alberto Torres (1937) são muito citados em trabalhos posteriores, sendo ainda hoje consultados. Ambos discutem as técnicas de fabricação, a origem e a decoração da cerâmica, os diversos tipos de utensílios e as implicações desse conhecimento para a reconstituição da vida social. Cruls (1942) discute profundamente as questões relativas à origem da cerâmica, e os modos pelos quais ela poderia ter-se desenvolvido na Amazônia. Torres (1937) ressalta que os motivos geométricos poderiam ter evoluído a partir da cestaria, tão usada pelos índios amazônicos. Essa antropóloga teve um papel importante na divulgação da arte marajoara e na luta pela preservação dos sítios arqueológicos, em um momento em que diversas publicações sobre arte e patrimônio indígena começam a aparecer na Revista do SPHAN. A partir do Museu Nacional, então, ao final da década de 1940, Torres oferece o suporte necessário para o desenvolvimento das pesquisas de dois jovens alunos da Universidade de Columbia.

A vinda de Betty Meggers (1921-) e Clifford Evans (1920-1981) ao Brasil, em 1948, para realizarem suas pesquisas de doutorado, é um marco para a arqueologia do Marajó,

pois não somente ofereceram um modelo explicativo amplo sobre a ocupação indígena da ilha como também influenciaram as pesquisas e literatura posterior. Suas metodologias de campo e laboratório são seguidas por Peter Hilbert (1952) e por Simões e Figueiredo (Figueiredo e Simões, 1963; Simões, 1971; Simões, 1967; 1969), e os resultados dessas investigações permaneceram sempre à disposição e sujeitas à aprovação de Meggers⁶. A realização de todas essas investigações proporcionou a criação de um quadro mais amplo, tanto geográfica quanto teoricamente, sobre a arqueologia da ilha. São estabelecidas as fases arqueológicas e sua seqüência cronológica, assim como enfatizado o abismo cultural que separaria a fase marajoara das três anteriores (Ananatuba, Mangueiras e Formiga) assim como da posterior (Aruã). Apesar de não criticarem Ferreira Penna abertamente, Meggers e Evans (1957) deixam claro que existe uma cerâmica Aruã, fabricada por índios Aruã, que é posterior e totalmente diversa daquela produzida durante a fase Marajoara. Meggers e seus colegas procuram diferenciar-se radicalmente de tudo o que foi feito antes:

"In spite of a long sequence of articles and numerous visits of inspection and even excavation, the descriptions of Marajoara phase remains are so incomplete and indefinite that they serve more to tantalize than to inform" (Meggers e Evans, 1957: 2).

Meggers e Evans (1954: 8) enfatizam a origem externa da cultura marajoara, afirmando que esta *"surge completamente desenvolvida e de maneira tão súbita que torna seguro ser ela uma cultura intrusa. Sua história é, em Marajó, de rápido declínio"*.

Apesar das inúmeras publicações de Meggers sobre o desenvolvimento cultural na foz do Amazonas e na Amazônia de modo geral, seu artigo de 1954, em português, em co-autoria com seu marido, Clifford Evans, intitulado "Uma interpretação das culturas da ilha de Marajó" é o único dos seus textos citado na literatura de divulgação da segunda metade do século XX. A partir da década de 1950, surgem outras fontes de divulgação, especialmente catálogos de museus e pequenos textos, em que a reconstituição proposta por Meggers e Evans, com o esquema das fases arqueológicas é reproduzido constantemente, mesmo que a fonte não seja sempre citada. A ideia de que a fase marajoara representava uma migração de agricultores sub-andinos que viram sua cultura deteriorar-se devido às condições ambientais adversas da ilha é continuamente reproduzida.

A passagem de Meggers e Evans pelo Brasil contribuiu para impulsionar o interesse da direção do Museu pelo desenvolvimento da arqueologia, coincidindo com reformas nos

espaços expositivos e de curadoria, coordenados por Peter Hilbert. A urna escavada no teso Monte Carmelo e trazida ao museu Goeldi para somar-se às coleções da casa foi comemorada com entusiasmo por seu diretor, Machado Coelho, e noticiada no Jornal A Província do Pará, de 21 de abril de 1949⁷, tendo mais tarde sido reproduzida em selo dos correios.

Em 1956, o grande pavilhão de exposições do Museu Goeldi foi reformado e a grande urna ganhou local de destaque. Em 1956 é publicado o “Guia das Exposições de Antropologia”, de autoria de Eduardo Galvão, que tinha por objetivo fornecer suporte às exposições do Museu Goeldi, vindo a constituir-se em grande veículo de divulgação da arqueologia do Marajó. Trata-se de publicação de tamanho pequeno e de leitura fácil, que traça, em pouco mais de 60 páginas, entremeadas por muitas ilustrações, um panorama da arqueologia e etnologia da Amazônia. Por estar disponível em português, é consultado e citado até hoje. À página 12, Galvão ([1965] 1973) retifica a informação errônea de que a cerâmica marajoara teria sido produzida pelos Aruãs, mas não menciona que Ferreira Penna é que tinha sido responsável por tal erro. Nessa publicação já estão incorporadas as datações radiocarbônicas obtidas por Simões na década de 1960, que não invalidaram o esquema das fases de Meggers, mas corrigiram as datações hipotéticas sugeridas em 1957 (Meggers e Evans, 1957).

Como se sabe, a partir da década de 1980, Anna Roosevelt propõe diferentes interpretações e novos rumos para a pesquisa arqueológica na Amazônia, rompendo com a hegemonia do Pronapaba, coordenado, no Brasil, por Mário Simões. Entretanto, a maior parte de suas publicações esteve disponível somente em inglês, com exceção do artigo “Arqueologia Amazônica” no livro de Manuela Carneiro da Cunha, “Índios do Brasil” que, entretanto, não chegou a ser muito conhecido. Raramente se vê esse artigo citado em trabalhos de alunos e em outros textos de divulgação, onde os textos de Galvão (1965) e Meggers e Evans (1954) são mais frequentes.

A divulgação de minhas próprias pesquisas a partir de duas publicações de maior apelo popular ao final da década de 1990 (Schaan, 1997; 1999a), e principalmente por meio da internet⁸, a partir de do ano de 2002, trouxe novas possibilidades de disseminação do conhecimento sobre a arqueologia do Marajó. Mesmo assim, percebe-se que somente aqueles textos que escrevi especialmente para divulgação científica (com exceção de minha tese de Mestrado, disponível na rede) são os efetivamente lidos e citados. Em diversos sites, meus textos são literalmente copiados, na maioria das vezes sem menção

à fonte. Paralelo às informações veiculadas por mim, sobrevivem aquelas de Ferreira Penna (graças a uma re-edição de seus escritos em 1973), Raimundo Morais (1940), Eduardo Galvão ([1956] 1973), Meggers e Evans (1954) e Miranda Neto (que comentarei mais tarde nesse artigo) sem que os compiladores se apercebam das contradições entre os diversos discursos sobre a ocupação antiga da ilha.

A Arte Marajoara como Símbolo de Identidade Nacional

A estética marajoara sempre despertou grande interesse, tanto junto aos cientistas como ao público em geral. Seu emprego como recurso decorativo, entretanto, buscando suporte em idéias de ancestralidade e pertencimento (regionalidade, nacionalidade), potencializou-se ao longo do tempo à medida que a arte marajoara ganhava visibilidade. Entre a intelectualidade, era divulgada na mídia e, finalmente, encontrava apoio governamental.

Reproduções de peças arqueológicas em livros e catálogos contribuíram decisivamente para a divulgação dos acervos existentes em museus e coleções particulares, especialmente porque seria extremamente difícil para o interessado conseguir reproduzir com alguma fidelidade mesmo os mais simples traços decorativos apenas a partir de observações e esquemas desenhados rapidamente em exposições museológicas. Por isso, a disponibilidade de reproduções em livros e catálogos foi o que possibilitou a divulgação da cerâmica. Percebe-se, inclusive, a reprodução repetitiva das mesmas peças de cerâmica em diversas publicações, na medida em que as dificuldades de acesso aos originais o exigiam. É notável, ainda, a predominância de reproduções de peças e fragmentos decorados por meio de desenhos em lugar das fotografias. Acredito que isso se deva a duas razões principais: maior custo para a impressão de fotografias e o fato de que a reprodução gráfica permite explorar detalhes nem sempre visíveis adequadamente em fotos.

Algumas reproduções transformaram-se em verdadeiras obras de arte, como é o caso das aquarelas produzidas pelo artista plástico Manoel de Oliveira Pastana (1888-1984) a partir de objetos da coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro e de coleções do Pará (Figura 2). Além de retratarem com muita fidelidade os originais, as aquarelas de Pastana assumiram seu próprio valor artístico, indo muito além da mera representação pictórica de objetos arqueológicos. Pastana trabalhou na Casa da Moeda, onde imprimiu

motivos marajoara em barras de ouro. Além disso, a partir dos grafismos da cerâmica produziu leiautes para frisos decorativos, papéis de parede, aparelhos de chá, combinando motivos amazônicos com as tendências do art-déco e art-nouveau. Pastana também trabalhou os motivos marajoaras em bronze e cerâmica, produzindo quadros e esculturas hoje em dia bastante valorizados no mercado da arte⁹. Alguns deles fazem parte da Coleção do Palácio do Planalto, em Brasília (Figura 3).

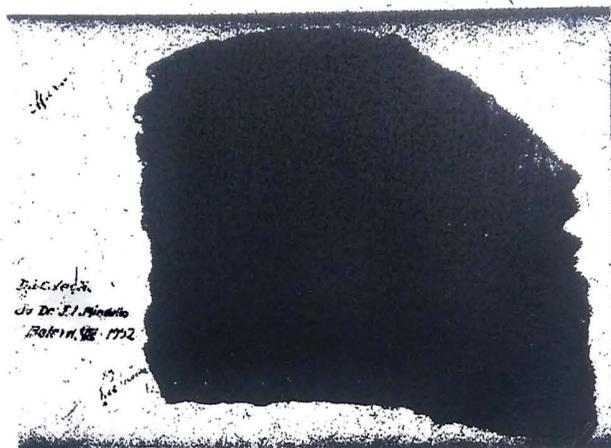


Figura 2 – Aquarela de Pastana, acervo Museu do Forte, Belém, PA.



Figura 3 – Vaso de inspiração Marajoara, em bronze, acervo do Palácio do Planalto.

Com o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, a partir do final do século XIX e encontrando forte impulso no período entre guerras, na primeira metade do século XX, ocorre o uso de motivos marajoara em prédios e objetos decorativos. Paralelamente à importação de idéias estrangeiras tanto na arquitetura quanto no urbanismo brasileiros, possivelmente porque modernidade significava também igualar-

se às grandes potências estrangeiras (Siqueira, 2005)², ocorre, em toda a América Latina (Viñuales, 2003), uma busca de raízes nacionais que trazem para a arquitetura tanto o neo-colonial como a inspiração nas artes indígenas das grandes “civilizações” das Américas. Não deixa de ser irônico que o neo-colonial seja visto como possibilidade de busca de raízes nacionais, uma vez que o próprio “colonial” remetia à dominação ibérica (Siqueira, 2005). Esse paradoxo se estende para a adoção, no Brasil, do marajoara, que, apesar de tudo, era relacionado às idéias de primitividade e possível origem externa. Enquanto o neo-colonial é incorporado à arquitetura modernista, o design marajoara (em sua vertente *art déco*) é empregado principalmente na ornamentação de interiores e exteriores. Segundo Siqueira (op.cit.) os modernistas brasileiros viram uma lógica moderna/nacionalista no design marajoara, cujas linhas geométricas teriam semelhança com o cubismo¹⁰. “Nos primeiros anos do século XX, pelo menos nas Américas, ser moderno era ser nacionalista, ou por mais paradoxal que pareça, ser moderno era ser tradicional” (Bittar, 2005).

Para Viñuales (2003) a referência à Amazônia era potencializada pelo “desejo e nostalgia que a Europa sentia pela floresta”, e citando Herkenhoff (1995), indica que os estudos do Museu Paraense tinham sido importantes ao conferir uma historicidade às cerâmicas encontradas na região, que agora serviam de inspiração ao *art déco* brasileiro.

A apropriação do grafismo marajoara pelo *art déco* brasileiro se deu, em termos estéticos, possivelmente por suas formas lineares, curvas e sinuosas que davam a idéia de movimento, plasticidade e adaptabilidade a diferentes suportes, o que era próprio dessa tendência, que se caracterizava pelo uso de motivos vegetais e animais, frequentemente associados à figura feminina.

Já o *art nouveau* brasileiro que surge na *belle époque* amazônica sustentada pela borracha e pelas intrincadas relações econômicas e culturais entre a região e a Europa, estendo-se pelas primeiras décadas do século XX, é antes, na arquitetura e na decoração, bastante eclético (Bassalo, 1982). Em Belém, por exemplo, se encontram casas onde há frisos com designs marajoara feitos em argamassa na parte superior da fachada, como é o caso das casas de números 1226 e 1262, da rua Quintino Bocaiúva, no bairro de Nazaré, em Belém, mas cujas linhas arquitetônicas não são exatamente modernistas, mas antes ecléticas (Figuras 4 e 5).

² A Revista “Arquitetura no Brasil”, lançada em 1921, era porta-voz dos anseios modernistas da época.

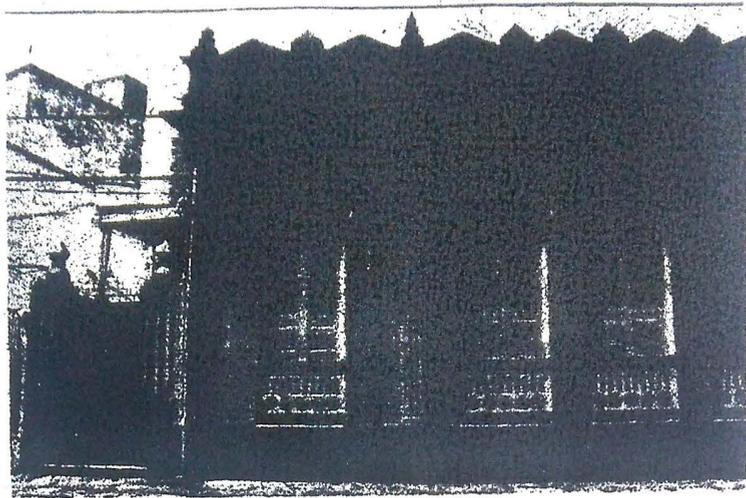


Figura 4 – Prédio no bairro Nazaré, Belém (Rua Quintino Bocúva, 1226). Foto Denise Schaan, dezembro 2008.

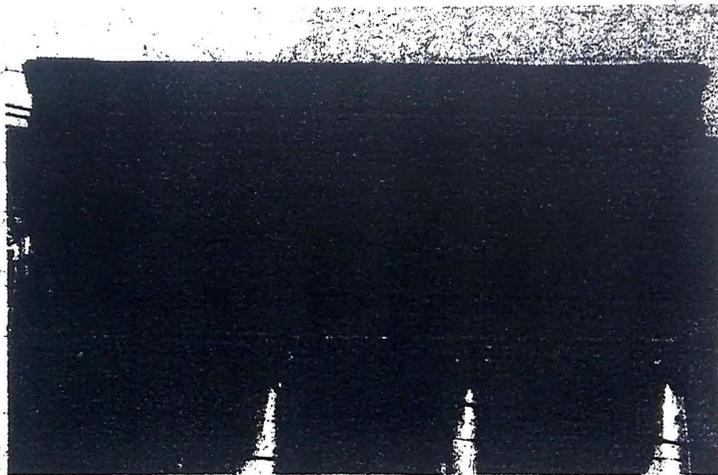


Figura 5 – Prédio no bairro Nazaré, Belém (Rua Quintino Bocúva, 1226). Foto Denise Schaan, dezembro 2008.

Deve-se citar nesse contexto a importância que tiveram artistas como Theodoro Braga e Fernando Correia Dias. Theodoro Braga (1872-1953) dedicava-se ao final do século XIX a pintar temas históricos e literários, devido provavelmente à sua formação multidisciplinar, em história, geografia, educação e direito. No Pará, foi professor e crítico de arte, interessando-se pela temática regional, explorando a arte marajoara na pintura, decoração e arquitetura. Assim como ele, o artista português Fernando Correia Dias (1893-1935), que veio a casar-se com Cecília Meireles em 1922, era devoto de diversas artes e ofícios, vindo a utilizar em suas ilustrações e pinturas motivos marajoaras, inclusive em propagandas¹¹. Em 1930, em São Paulo, Theodoro Braga construiu uma casa que nomeou de “Retiro Marajoara”, cujo interior e exterior foram decorados com inúmeros motivos daquela arte. (Herkenhoff, 1995).

O estilo marajoara era utilizado freqüentemente por arquitetos brasileiros dos anos 1930¹², estando presente em diversas edificações, como no projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, em 1935 (Herkenhoff, 1995). Em Salvador, o Instituto do Cacau, construído em 1936, cujo projeto seria de autoria de Buddeits, foi concebido como um edifício de múltiplas funções: primariamente um grande depósito para sacas de cacau, o térreo seria ocupado por um grande salão e exposições, auditório, biblioteca, e locais para funções administrativas. Segundo Azevedo (2007), as linhas do prédio seguem a arquitetura expressionista alemã, de prédios construídos quando Būddeus deixava a Alemanha. O hall de exposições destaca-se pela decoração marajoara, que teria sido realizada por exigência de Frederico Edelweis, membro da Diretoria do Instituto que, sendo professor de tupi-guarani teria argumentado que a origem amazônica do cacau demandava a incorporação de designs de mesma procedência (Azevedo, 2007).

Fachadas decoradas com motivos marajoaras são encontradas em outros edifícios no Rio de Janeiro, como é o caso do prédio do antigo cinema Ipanema, na Av. Visconde de Pirajá, nº 86, no Rio de Janeiro, com arquitetura de linhas retas e frisos marajoara por toda a periferia da fachada (o edifício não mais existe, fotografia em <http://fotolog.terra.com.br/bfg1:354>, acessado em 04-01-2009). Outro exemplo do Rio de Janeiro é um edifício residencial, de sete andares, situado na rua Prudente de Moraes, número 814, bairro Ipanema, tombado em 2003 pelo patrimônio histórico municipal. Os grafismos marajoaras aparecem em baixo-relevo sobre o vão entre as janelas em faixa vertical ao longo de toda a extensão do prédio, com detalhes também abaixo das janelas, em exemplo belíssimo do *art déco* carioca (Figura 6)¹³.

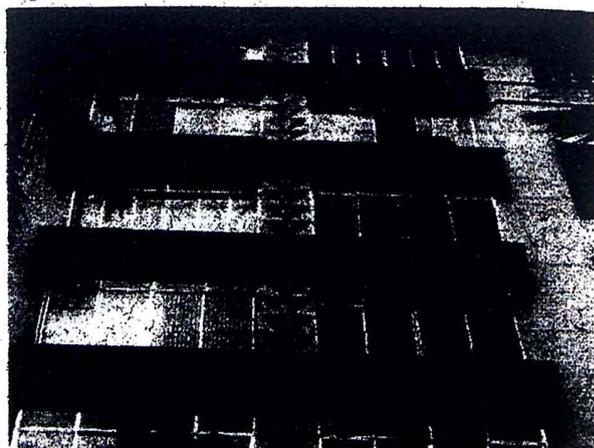


Figura 6 – Edifício Marajoara, rua Prudente de Moraes, 814, Ipanema, Rio¹⁴.

Nesse contexto, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, em 1937 foi importante para a gestação de uma “Memória Nacional” voltada às raízes indígenas e coloniais. Especialmente nessa época se percebe uma redescoberta das idéias de Hartt sobre a estilização na arte marajoara (Hartt, 1936, edição brasileira de manuscrito do século XIX), já esquecidas nos Estados Unidos (Kern, 2008; Roquete-Pinto, 1937) e uma grande preocupação com a proteção aos sítios arqueológicos, levada adiante por Heloísa Torres (1937).

A Regionalização da Arte Marajoara: Identidade Paraense

Cem anos após as primeiras pesquisas no Marajó, a cerâmica marajoara é redescoberta no estado do Pará como fonte de inspiração para o artesanato em argila. Acontecem aqui dois movimentos simultâneos e complementares. Por um lado, ceramistas em Icoaraci, um distrito de Belém, situado a 15 km do centro da cidade, incentivados por dois artesãos já lendários – mestre Cabeludo e Mestre Cardoso – passam a produzir peças de cerâmica copiadas de livros e catálogos (e em alguns momentos, reproduzidas a partir das peças originais do Museu Goeldi), fazendo nascer no bairro icoaraciense do Paracuri uma nova forma de expressão artesanal que ficou conhecida como “cerâmica marajoara”. Por outro lado, o governo do estado do Pará e o Sebrae começam a incentivar a produção artesanal como forma de atrair turistas e gerar emprego e renda. Vamos examinar esse dois movimentos de maneira separada, ainda que sua evolução tenha se realizado de forma conjunta, exatamente por sua complementaridade.

As origens da produção da cerâmica de inspiração marajoara em Icoaraci, que teria começado pelo desejo de produzir réplicas fiéis da cerâmica, é nebulosa. Há duas versões principais: uma que diz que Antônio Farias Vieira, conhecido como Mestre Cabeludo, iniciou a produção a partir de cópias de peças em livros e que Raimundo Cardoso, conhecido como Mestre Cardoso, que se tornou o grande expoente na reprodução de réplicas fiéis, foi seu discípulo. Essa versão é contada por diversos ceramistas e aparece em alguns trabalhos acadêmicos e de divulgação (Frade, 2002; Pinto e Lima, 2003). A versão do próprio Mestre Cardoso, entretanto, exclui por completo Mestre Cabeludo; segundo essa que é a mais veiculada na mídia, justamente pela fama que Mestre Cardoso alcançou pela perfeição de seu trabalho, Cardoso, filho de mãe ceramista, teria se encantado com as peças vistas em uma exposição do Museu Goeldi e, obtendo permissão institucional, teve acesso franqueado para copiar peças

dentro do próprio museu, pesquisando e desenvolvendo as réplicas (de acordo com depoimentos de Cardoso a Dalglish, 1996; Schaan, 2006).

Mestre Cardoso adquire notoriedade nas décadas de 1980 e 1990, impulsionando a produção em Icoaraci, onde dezenas de famílias passam a sobreviver do artesanato, produzindo e vendendo cerâmica de inspiração indígena. Estudioso autodidata da arqueologia, Cardoso tornou-se um modelo para aqueles artesãos que pretendiam adquirir maestria na execução das réplicas, criando-se o modelo do artesão capaz de discorrer sobre a vida dos antigos marajoaras quando perguntado pelos compradores. O mercado de réplicas, entretanto, não era rentável. Poucos colecionadores interessados poderiam pagar o alto preço das réplicas (hoje entre R\$ 100,00 e R\$ 500,00), o que levou a que uma produção voltada ao mercado consumidor mais amplo se desenvolvesse, com a venda de peças mais baratas (as miniaturas podem custar R\$ 1,99), feitas em série, e sem o investimento de tempo e recursos que a pesquisa e a modelagem à mão de peças individuais exigia. Com o tempo, desenvolveram-se estilos inspirados no marajoara, com o uso de motivos de forma mais livre e criativa (Figura 7). O estilo Paracuri, como os próprios artesãos o chamam, acabou obtendo o sucesso comercial que as réplicas não permitiam, impulsionando as vendas. Hoje em dia, mesmo as ditas “réplicas” não são cópias fiéis dos originais e é bastante frequente a denominação de “cerâmica marajoara” para qualquer objeto que carregue, ainda que de maneira bastante sutil, os motivos marajoaras. A reprodução de outros estilos, como o da cerâmica tapajônica, de Maracá e ainda mais tarde de motivos de arte rupestre (a partir da divulgação de motivos em um catálogo do Sebrae, de 1999), vieram a compor a grande variabilidade de estilos de cerâmica que hoje se encontram à venda em Icoaraci.

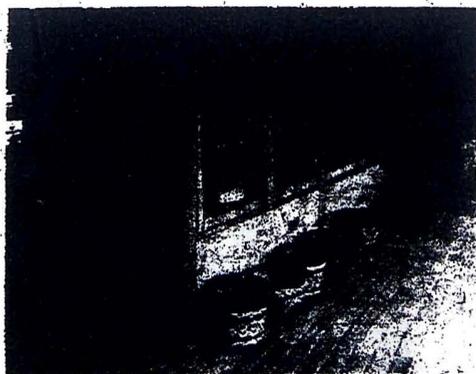


Figura 7 – Cerâmica “marajoara” exposta na feirinha de Icoaraci. Foto: Marcos Barbosa.

Principiando em 1968, o Instituto do Desenvolvimento Econômico e Social do Pará – IDESP realizou uma série de ações de incentivo à produção artesanal. Em 1970, criou a “Exposição Feira do Artesanato do Pará”, ao perceber que *“a Arte Popular tinha grandes possibilidades de se desenvolver em virtude do enorme potencial e variedade da matéria-prima da região amazônica, e de uma herança cultural oriunda de antigas civilizações indígenas”* (IDESP, 1973, apresentação, não paginado). Em 1973 criaram uma Escola de Artesanato, oferecendo cursos de artesanato em cerâmica, couro, entalhe em madeira, fibras, tapeçaria. A publicação “Arte Popular do Pará”, como meio de divulgação dessas iniciativas, contou com a colaboração do professor Napoleão Figueiredo, da Universidade Federal do Pará, que pesquisava a cultura Marajoara juntamente com Mário Simões, do Museu Goeldi, desde a década de 1960. Ao final dessa publicação, que contém seções sobre arqueologia da bacia Amazônica, as cerâmicas arqueológicas de Marajó e Santarém, assim como os diversos tipos de artesanatos, há um interessante capítulo intitulado “camisa marajoara” (IDESP, 1973, p. 169-171), que faz uma descrição de uma peça de vestuário confeccionada em linho com motivos marajoaras bordados, que é comercializada atualmente em feiras de artesanato. Reproduzo aqui o texto: *“A tradicional blusa do vaqueiro marajoara ... foi inspirada no vestuário dos primeiros leiteiros portugueses que chegaram ao Pará, pois sendo bastante folgadas facilitavam o movimento dos vaqueiros, principalmente nas laçadas de gado, daí a sua utilização na Ilha de Marajó. .. As camisas de tecido branco para ambos os sexos (adultos e crianças) são trabalhadas em nervuras e galões coloridos, formando desenhos decalcados na arte indígena marajoara”* (op. cit.: 169). Criou-se, assim, a “tradicional” camisa marajoara.

O incremento do artesanato no Pará seguia também os ditames das estratégias nacionais de apoio ao artesanato, tendo em vista as crises econômicas na década de 1970, o que levou o Ministério do Trabalho a criar em 1975 o PNDA – Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (Frade, 2002, p. 17).

Na segunda metade da década de 1990 foi criada em Icoaraci uma escola profissionalizante – Liceu Escola de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso – onde, juntamente com o ensino regular, os alunos têm a oportunidade de aprender cerâmica, desenho e pintura. Há reclamações sobre o estado atual da escola, que estaria sucateada, sendo de responsabilidade da Prefeitura Municipal de Belém. A idéia da escola era educar a partir dos saberes locais, compondo um corpo docente misto, com professores

das matérias regulares e artesãos locais. Outro problema que a escola enfrentou foi o despreparo do próprio corpo docente, que teve dificuldades em trabalhar dentro de uma proposta transdisciplinar – isto é – juntar os saberes produzidos pela cultura local com aqueles provenientes da escola nacional ocidentalizada.

Com certeza a publicação mais influente dentre os artesãos e que se tornou em fonte de inspiração para o desenvolvimento de novas peças de cerâmica foi o “Arte da Terra”, publicado pelo Sebrae em 1999 em convênio com o Museu Goeldi, publicação essa que se seguiu a um curso sobre arqueologia (especialmente arqueologia do Marajó, Maracá e arte rupestre) ministrado por pesquisadores do Museu Goeldi a um grupo seletivo de artesãos. O livro serviu como um catálogo que ao mesmo tempo continha informações a serem repassadas aos compradores pelos próprios artesãos. A apresentação do livro, assinada pelo Presidente do Conselho Deliberativo do Sebrae diz: *“A identidade de um país é, em grande medida, construída com elementos recorrentes em seus produtos e serviços; sejam estes de origem industrial ou artesanal. Através da frequência observada no uso de certos padrões cromáticos, imagens, símbolos, formas, materiais e acabamentos, resultantes dos modos distintos de produção, vamos construindo um repertório cujo resultado é um mosaico daquilo que poderíamos chamar de identidade material de uma nação”*. O livro era parte do Programa de Artesanato do Pará, com o qual o Sebrae tem procurado estimular o desenvolvimento do artesanato a partir da capacitação dos artesãos, promoção de feiras, publicações, programas de educação patrimonial, etc.

Além das iniciativas governamentais e principalmente do Sebrae, a divulgação dos motivos marajoaras levada adiante por Giovanni Gallo, criador e diretor do Museu do Marajó entre 1972 e 2003, através do livro “Os Motivos Ornamentais da Cerâmica Marajoara” (Gallo, 1990) foi fundamental para a divulgação e uso massivo de tais motivos na decoração de ruas, praças, ônibus e estádio de futebol em Belém. Os motivos foram copiados de fragmentos de cerâmica, reproduzidos inicialmente para o uso em tiras de bordado (para enfeitar as tais “camisas marajoaras”) e para estampas de roupas em serigrafia, mas prestaram-se a todo o tipo de uso. Como Giovanni Gallo era daltônico e os cacos de onde tirou os motivos eram incompletos, muitos dos modelos produzidos ficam muito a dever ao original. De qualquer forma, a disponibilidade dessa fonte de inspiração potencializou em muito a produção de objetos com a “identidade” marajoara.

Os decalques que eu mesma fiz das centenas de peças de cerâmica que reproduzi e que depois ficaram disponíveis em livros, na internet em um CD que disponibilizei aos interessados ampliaram a gama de fontes de inspiração. Não é incomum deparar-me com pessoas nas ruas usando camisetas, bolsas e até mesmo tatuagens que eu mesma desenhei, ainda que elas não saibam disso.

Considerações Finais

“Tradition is the illusion of permanence”

(Allen, 1997, citado por Politis, 2007, p. 29).

A arqueologia marajoara principia no século XIX com Ferreira Penna, à frente do Museu Paraense, que teve a habilidade de atrair o interesse de pesquisadores estrangeiros como Hartt e Steere, assim como de Ladislau Netto, diretor do Museu Nacional. Contrariamente ao que se propaga com alguma frequência na literatura arqueológica especializada não eram aquelas pesquisas amadoras ou exploratórias (ver, para uma análise mais ampla, Ferreira, 2007). Ao contrário, aqueles cientistas possuíam claras perguntas de pesquisa a guiar suas investigações e produziram dados preciosos, assim como levantaram diversas hipóteses pra explicar a origem, as formas de organização social e as práticas rituais daquelas populações. O viés teórico oscilava entre o evolucionismo e o difusionismo; ambas abordagens entendiam o indígena como um ser primitivo, cujo estudo contribuiria para o entendimento dos processos evolutivos e históricos que levaram ao desenvolvimento da civilização. Reconheciam, entretanto, a sociedade marajoara como complexa. A necessidade de relacionar o passado glorioso marajoara, portanto, com a decadência observada entre os indígenas do presente indicava que indícios de degeneração cultural deveriam ser buscados no registro arqueológico. Meggers e Evans, 80 anos mais tarde, desprezam aquelas pesquisas como não científicas, mas valeram-se das afirmações de Ferreira Penna e Steere quando lhe interessavam, isto é, quando afirmavam que as diferenças entre as camadas estratigráficas indicariam uma involução na cerâmica, corroborando a sua teoria da “degeneração indígena” (Noelli e Menezes, 2007).

A origem externa da cultura marajoara, apenas sugerida pelos difusionistas do século XIX é vigorosamente retomada por Meggers na década de 1950, mantendo-se no

imaginário popular e contribuindo para a construção e perpetuação da representação social dos índios brasileiros como inferiores com relação àqueles que viveram nos Andes.

A arqueologia da metade do século XX, que se promovia como “científica”, não chegou, no entanto, a produzir verdadeiramente uma história do passado indígena, uma vez que apresentou uma visão fossilizada desse mesmo passado, dividido em fases arqueológicas, uma maneira de caracterizar culturas homogêneas ou monolíticas, onde não ocorre mudança cultural, onde não há lugar para invenção, onde no máximo ocorre a substituição de um grupo por outro, todos eles eternos migrantes de lugares longínquos (Schaan, 2007). A cerâmica foi eleita como o fóssil guia dessas sequências de culturas perdidas no tempo. À exibição em museus, a cerâmica marajoara permaneceu apartada de sua história, sujeita aos rótulos do arqueólogo: “tradição policrômica”, “fase marajoara”, “quarta fase arqueológica da ilha de Marajó”, “origem sub-andina”, de um “povo que desapareceu” antes dos portugueses chegarem.

A busca das raízes nacionais que se realiza na valorização e apropriação dos grafismos marajoara por parte de artistas, arquitetos e intelectuais na primeira metade do século XX, a partir da euforia nacionalista do período entre guerras e da era Vargas, transmuta-se em regionalismo a partir da década de 1970, quando uma das saídas para a crise aponta para o desenvolvimento das economias locais, por meio da diversificação de produtos e incentivo à produção artesanal. A partir da década de 1970, a cultura marajoara foi resgatada dos museus por artesãos ou artistas, que dela se apropriaram, atribuindo-lhe novos significados. As bibliotecas foram procuradas por ceramistas e estudantes ávidos por conhecer a história que existia por trás daqueles objetos exóticos, não só para suprir sua natural curiosidade, mas também e principalmente para “agregar valor” aos produtos a serem comercializados.

Já no final do século XX, a internacionalização da economia, a rapidez das comunicações e transportes encorajaram a valorização das tradições culturais locais, na busca pela identidade diferenciada, que os salvará da invisibilidade no mundo globalizado. Atualmente existe um crescente interesse pela cerâmica marajoara, que envolve “ceramistas, comunidade local, comerciantes, a indústria do turismo, os turistas, os governos, o setor empresarial, acadêmicos, colecionadores”; cujos interesses são bastante diversos e que constantemente “negociam a relação entre o passado arqueológico e a [pós]modernidade amazônica” (Furuya, 2003). Onde estão os

indígenas em todo esse processo? É interessante verificar que, na contemporaneidade, a herança indígena é a herança de “todos”; se poderia dizer, todos, menos o indígena atual, que foi excluído desse processo (Gnecco, 2009).

Dentre os livros mais consultados e citados sobre o Marajó, em trabalhos acadêmicos e produtos de divulgação, desponta a obra de Miranda Neto: “Marajó: Desafio da Amazônia”, publicado em 1976 e re-editado várias vezes. O livro traz informações geográficas, econômicas, políticas, sociais e culturais sobre a ilha, dedicando um capítulo aos “ceramistas marajoaras”. No seu texto, Miranda Neto reitera a origem “sub-andina” das “tribos” marajoaras, menciona as cinco fases e discorre de maneira genérica sobre os modos de vida indígena na Amazônia, como se assim mesmo tivesse acontecido no Marajó pré-colonial. Suas fontes de pesquisa são Raimundo Moraes (1940), Ladislau Neto (1885), Ferreira Pena ([1877] 1973), Joseph Steere (1927) e Heloísa Torres (1940)¹⁵. A visão do Marajó como uma terra onde búfalos transitam livremente, as praias são paradisíacas e a vida caminha a passos lentos mistura-se aos motivos marajoaras saídos das urnas funerárias (Figuras 8 e 9), compondo assim uma identidade marajoara a ser vendida aos turistas.



Figura 8 – Loja e Artesanato em Soure, ilha do Marajó

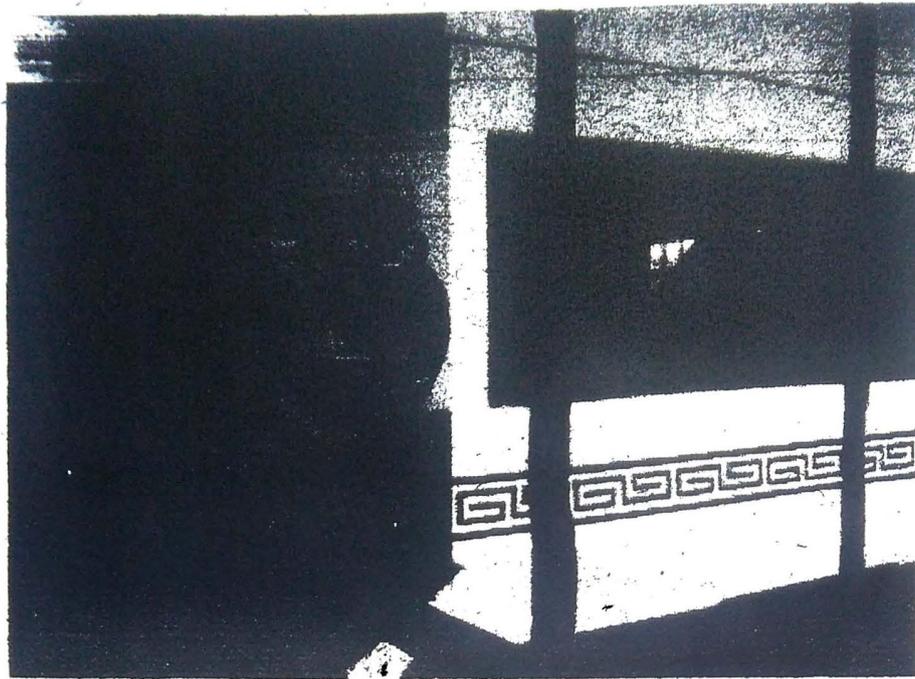


Figura 9 – Hotel em Soure, ilha do Marajó

A cerâmica marajoara é bastante divulgada na internet. Se pesquisarmos o termo “cerâmica marajoara” no Google, colocando entre aspas para garantir que ambos os termos serão considerados, aparecem 16.700 respostas. Os sites são produzidos por ceramistas, colecionadores, artistas, tatuadores. Há sites ainda de institutos culturais e museus, assim como dos próprios arqueólogos. As informações são obtidas de diversas fontes, as quais, geralmente, não são citadas. Há uma grande confusão entre a cerâmica arqueológica e aquela produzida em Icoaraci e no próprio Marajó. Há mais divulgação da cerâmica artesanal do que da arqueológica e apenas poucos sites fazem a distinção entre as duas coisas. As informações arqueológicas são frequentemente contraditórias. Em diversos textos sobrevivem ainda as datações hipotéticas (mais tarde revistas) de Meggers e Evans publicadas em 1954, e as fases arqueológicas aparecem juntamente com os resultados de minhas pesquisas sobre as sociedades marajoaras, que interpreto de maneira diversa, negando a validade heurística das “fases” (Schaan, 2007). A origem externa é ainda mencionada em alguns textos, assim como a origem Aruã da cerâmica Marajoara, uma idéia pouco feliz de Ferreira Penna que sobrevive desde o século XIX. A sugestão de Heloísa Torres, da década de 1940, de que alguns grafismos teriam tido origem em motivos da cestaria é levemente deturpada, quando se lê, em um dos sites (chamado “Icoaraci, pólo do artesanato da Amazônia”¹⁶) que “segundo Heloisa Alberto Torres, a cerâmica Marajoara evoluiu na própria região e tem como origem a arte da

cestaria com seus lindos traçados". O mesmo site diz que "*O Distrito de Icoaraci, é o maior centro produtor e divulgador da cerâmica indígena amazônica*".

A valorização do artesanato que se busca na relação com o ancestral é continuamente negociada em Icoaraci e em outros pólos de produção. Há aqueles artesãos que se gabam de conhecer a cultura marajoara e de fazerem réplicas perfeitas, apesar de que todos precisam fazer a cerâmica mais "comercial" para sobreviverem. Uma artesã me falou uma vez que se negou a vender uma réplica de um vaso marajoara para um turista porque ficou sabendo que seria usado para colocar plantas. Ela via seu vaso como obra de arte, não como uma peça utilitária. Em Soure, outro artesão diz produzir a verdadeira cerâmica marajoara, ainda com as técnicas originais, e chega a proferir palestras patrocinadas pelo Sebrae. Suas peças, entretanto, apesar de possuírem estilo próprio, diferenciam-se da cerâmica de Icoaraci, são feitas com torno e antiplástico de caraipé (a cerâmica arqueológica possui antiplástico de caco moído), e possuem formas e decoração diferentes da cerâmica arqueológica. Já uma moradora do Marajó, assistindo a uma palestra sobre direito autoral, pediu a palavra para dizer que a cerâmica produzida no Paracuri não poderia se chamar "marajoara", pois não é feita no Marajó. Entretanto, foi informada de que não há legalmente como impedir que se produza "cerâmica marajoara" em Icoaraci.

Dentre os ceramistas percebe-se a necessidade de enfatizar as origens indígenas do ofício, mesmo que esse tenha sido aprendido na vida adulta. Muitos insistem que aprenderam o ofício com suas mães ou avós, mas essa "memória" (no sentido de uma memória construída a partir dos "quadros sociais", ver Santos, 1998) é construída também pela leitura de livros, jornais e revistas. Dentre os artesãos há os que fazem réplicas, mas que também se dizem artistas e que se permitem criar; há os que fazem réplicas, mas também fazem a cerâmica Paracuri; há os que vendem a cerâmica "imitação" dizendo ser réplica; e há os que não se importam em fazer o que quer que seja desde que agrade aos compradores. De qualquer maneira, a identidade do artesão ou artista é continuamente negociada, entre eles mesmos e em sua relação com compradores, turistas, jornalistas e especialistas. A identidade dos artesãos se coloca à prova e se constitui exatamente nesses contatos cotidianos, nas fronteiras (Barth, 2000) que se estabelecem entre aqueles que são mais ou menos fiéis à cerâmica arqueológica, ou entre os que conhecem mais ou menos a arqueologia, ou ainda entre os que têm mais ou menos capacidade de atrair o público e vender suas obras. Nesses contextos,

paradoxalmente, a maior fidelidade ao original é inversamente proporcional à capacidade de produzir um produto vendável. E da mesma maneira, a possibilidade de realizar uma boa venda muitas vezes caminha juntamente com a capacidade do vendedor/artesão em agregar valor ao objeto “contando uma estória” sobre ele. Essas estórias são produzidas a partir das leituras de textos de divulgação, da memória coletiva sobre o passado e da criatividade do artesão. “Colocado em uma determinada situação, um homem escolhe, dentre as crenças, aquelas que lhe convêm, e as utiliza sem prestar a mínima atenção aos outros elementos, ao passo que pode ocorrer-lhe se servir destes em situações diferentes” (Evans-Pritchard, 1972[1937], p.607; citado por Agier, 2001, p.13).

Quanto à cerâmica que é produzida, seja ela réplica ou não, ao ser chamada de marajoara, reclama para si uma “identidade-para-o-mercado”, conceito utilizado por Machado (2004: 209) para caracterizar uma identidade “pastiche”, “por meio da qual pedaços desconectados e imagens recortadas de um passado nostálgico são montados como material espiritual”, formando “imagens vazias do passado, desprovidas de profundidade histórica”. Machado busca a idéia de pastiche em Jameson (1996, p. 72), segundo o qual o pós-modernismo seria marcado pelo pastiche da historicidade, pelo “achatamento da percepção da história e uma cultura da imagem e do simulacro” (Machado, op.cit.).

Que dizer da contribuição da arqueologia para com esse estado de coisas? Arqueólogos são também atores desse processo, oferecendo suas interpretações do passado no mercado livre das representações. Como Frankenstein, que pegava partes de cadáveres para construir sua obra, assim a memória coletiva seleciona fatos ou crenças (às vezes partes mortas) para compor suas narrativas. Que elas venham a servir de base para a construção de discursos regionalistas ou nacionalistas... bem, isso já é conhecido na história da arqueologia.

Agradecimentos

Estou em grande débito com Rubens Ferreira, bibliotecário do IPHAN, e Luiz Henrique Silva de Carvalho, bolsista do PIBIC-CNPq-UFFA, por me ajudarem a encontrar várias das obras aqui citadas. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico- CNPq, pela concessão das bolsas de produtividade em pesquisa e auxílio à

pesquisa que me possibilitam dedicar-me à pesquisa, e à Universidade Federal do Pará pelas excelentes condições de trabalho.

Referências Bibliográficas

- Agier, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.7-33. 2001.
- Allen, Woody. *Deconstructing Harry*. Sweetland Films, 1997.
- Azevedo, Paulo Ormindo de. *Alexander S. Buddetis: a passagem do cometa pela Bahia*. São Paulo: Vitruvius. 2007.
- Barth, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa. 2000.
- Bassalo, Célia Coelho. *O Art Nouveau em Belém*. 34ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, São Paulo, v.34, 1982.
- Bittar, William. *Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)*. 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, Niterói, v.6, n.6, p.1-12. 2005.
- Cruls, Gastão. *Arqueologia amazônica*. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, v.6, n.6, p.169-220. 1942.
- Dalglish, Lalada. *Mestre Cardoso - A arte da cerâmica Amazônica*. Belém: Prefeitura Municipal. 1996.
- Derby, Orville. *The artificial mounds of the island of Marajo*. *American Naturalist*, Chicago, v.13, n.4, p.224-229. 1879.
- Evans-Pritchard, Edward. *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé*. Paris: Gallimard, 1972 [1937].
- Farabee, William Curtis. *Explorations at the Mouth of the Amazon*. *Museum Journal*, Filadélfia, v.12, p.142-161, 1921.
- Ferreira, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura. 1974.
- Ferreira, Lúcio Menezes. *Território primitivo: a institucionalização da Arqueologia no Brasil (1870-1917)*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2007.
- Ferreira Penna, Domingos Soares. *Obras Completas*. Belém: Conselho Estadual de Cultura. 1973.
- _____. "Índios de Marajó". *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.6, p.108-115. 1885.
- _____. *Apontamentos sobre os cerâmios do Pará*. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.2, p.47-67. 1877.
- Figueiredo, Napoleão; Simões, Mário F. *Contribuição à arqueologia da fase Marajoara*. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, n.14, p.455-65. 1963.

Frade, Isabela Nascimento. A Ressonância Marajoara: a cerâmica ancestral e a comunicação do arcaico. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Furuya, Yoshiaki. Negotiating tradition and modernity in Amazonian pottery. FIEALC XI Congress, Osaka, Japão, 2003.

Gallo, Giovanni. Os motivos ornamentais da cerâmica marajoara. Modelos para o artesanato de hoje. Cachoeira do Arari: O Museu do Marajó. 1990.

Galvão, Eduardo. Guia das Exposições de Antropologia. Belém: MPEG [1965]. 1973.

Gnecco, Cristóbal. Caminos de la arqueología: de la violencia epistémica a la racionalidad. Bol. Mus. Para. Emilio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v.4,n.1.p. 15-26, 2009.

Hartt, Charles Frederick. A origem da arte ou a evolução da ornamentação. In: Mattos, Anibal (Ed.). Das origens da arte brasileira. Belo Horizonte: Apollo, p.241-266. 1936.

_____. The ancient Indian pottery of Marajo, Brazil. American Naturalist, Chicago, v.5, n.5, p.259-271. 1871.

Herkenhoff, Paulo. The jungle in brazilian modern design. The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945, v.21, p.241. 1995.

Hilbert, Klaus. "Cave Canem"! Cuidado com os "Pronapianos"! Em busca dos jovens da arqueologia brasileira". Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Série Antropologia, Belém, v.2, n.1, p.117-130. 2007.

Hilbert, Peter Paul. Contribuição à arqueologia da Ilha de Marajó. Os tesos Marajoaras do alto Camutins e a atual situação da Ilha do Pacoval, no Arari. Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, Belém, v.5, p.5-32. 1952.

Idesp. Arte Popular do Pará. Belém: IDESP. 1973.

Jameson, F. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática. 1996.

Kern, Daniela. Da vida para a história: a redescoberta de Charles Frederick Hartt na era Vargas. Associação Nacional de História, ANPUH-RS, Porto Alegre, 2008.

Lange, Algot. The lower Amazon. New York: G.P.Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1914.

Machado, Igor José de Renó. Estado-nação, identidade-para-o-mercado e representações de nação. Revista de Antropologia, São Paulo, v.47, n.1, p.207-233. 2004.

Marajó, José Coelho da Gama Abreu (Barão de). As regiões amazônicas: estudos chorográficos dos estados do Gram Pará e Amazonas. Série Lendo o Pará: 12, Belém: Secult, [1895], 1992.

Meggers, Betty J.; Evans, Clifford. Archeological investigations at the mouth of the Amazon. Vol. Bulletin 167. Washington, D.C., Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology U.S. Govt. Print. Off., 1957.

_____. Uma interpretação das culturas da Ilha de Marajó. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará. 1954.

- Morais, Raimundo de. O homem do Pacoval. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo. 1940.
- Mello Neto, Ladislau de Souza. Investigações sobre a arqueologia brasileira. Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, n. 6, p. 257-354, 1885.
- Mordini, Antônio. L'île de Marajó (bas Amazon): un probleme archeologique à resoudre. Congrès International des Américanistes, Paris, 1947.
- _____. Contributo allo studio dell'archeologia dell'isola di Marajo". Il Nazionale, Revista di Studi Americani Ano XIV, 1936.
- _____. Cuvre sexe precolombiani in argilla dell'isola di Marajo. Archivio per L'Anthropologia e la Etnografia, v.59, 1929.
- Netto, Ladislau de Souza Mello. Investigações sobre a arqueologia brasileira. Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v.6, p.257-554. 1885.
- Ninuendaju, Curt. In Pursuit of a Past Amazon. Archaeological researches in the Brazilian Guyana and in the Amazon region. Gotenborg: Elanders Infologistik. 2004.
- Noelli, Francisco Silva; Menezes, Lúcio Ferreira. A persistência da teoria da degeneração indígena e do colonialismo nos fundamentos da arqueologia brasileira. História, Ciências, Saúde – Maguinhos, Rio de Janeiro, v.14, n.4, p.1239-1264. 2007.
- Palmatary, Helen C. The pottery of Marajo Island, Brazil. Transactions of the American Philosophical Society, Filadélfia, v.39, n.3, 1950.
- Pinto, Marzane; Lima, Ricardo Gomes. Icoaraci: cerâmica do Pará. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP. 2003.
- Politis, Gustavo. Nukak. Ethnoarchaeology of an Amazonian people. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2007.
- Roosevelt, Anna C. Moundbuilders of the Amazon: geophysical archaeology on Marajo Island, Brazil. San Diego: Academic Press. 1991.
- Roquete-Pinto, Edgar. Estilização. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, v.1, p.51-67. 1937.
- Sanjad, Nelson Rodrigues. A Coruja de minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República, 1866-1907. Tese (Doutorado) - Fundação Oswaldo Cruz, FIOCRUZ, Rio de Janeiro. 2005.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas, alguns problemas teóricos. RBCS, Minas Gerais, v. 13, 1998.
- Schaan, Denise P. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além - e apesar - das fases e tradições. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Série Antropologia, Belém, v. 2, n. 1, p.77-89. 2007.
- _____. Arqueologia, público e comodificação da herança cultural: o caso da cultura marajoara". Arqueologia Pública, Campinas, v.1, n.1, p.19-30. 2006.
- _____. The Camutins chiefdom: Rise and development of complex societies on Marajó Island, Brazilian Amazon. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, University of Pittsburgh, Pittsburgh. 2004.
- _____. Os dados inéditos do Projeto Marajó (1962-1965). Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 11, p.141-164. 2001.

_____. Cultura Marajoara: história e iconografia. In: SEBRAE. Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará - Arte Rupestre e Cerâmica. Belém: Sebrae/MPEG, p. 22-33. 1999.

_____. Evidências para a permanência da Cultura Marajoara à época do contato europeu. Revista de Arqueologia, Belém, v.12, n.12/13, p. 23-42. 1999.

_____. A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara. Um Estudo da Arte Pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300AD). Porto Alegre: Edipucrs. 1997.

Simões, Mário F. O Museu Goeldi e a Arqueologia da Bacia Amazônica. Antologia da Cultura Amazônica, Belém, v. VI, p.173-9. 1971.

_____. The Castanheira site: new evidence on the antiquity and history of the Ananatuba phase (Marajó Island, Brazil). American Antiquity, v.34, p.402-410.1969.

_____. Resultados preliminares de uma prospecção arqueológica na região dos rios Goiapi e Camará (Ilha de Marajó). In: Lent, H. (Ed.). Atas do Simpósio sobre a Biota Amazônica. Belém: CNPq. p. 207-224. 1967.

Siqueira, Eduardo Cezar. Influências Estrangeiras e Afirmação Nacional no Espaço Urbano do Rio de Janeiro, 1922/1940. 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, Niterói, p. 1-17. 2005.

Steere, Joseph B. The archaeology of the Amazon. University of Michigan Official Publications, v. 29, 1927.

Tórres, Heloisa A. A arte indígena da Amazônia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1940.

_____. Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil. Revista do SPHAN, local, v. 1, p. 9-30. 1937.

Viñuales, Rodrigo Gutiérrez. O neo pré-hispanismo na arquitetura. Auge e decadência de um estilo decorativo – 1921/1945. Arquitectos, São Paulo, n.41, 2003.

¹ Usei entre aspas a expressão “natal dos paraenses”, empregada usualmente pela mídia nacional ao referir-se ao Círio de Nazaré, por indicar uma leitura essencialista da festa católica, ao não incluir adeptos de outras religiões cristãs que, ainda que festejem o Natal, não se identificam com o Círio.

² Preferi usar aqui o termo “desenho” por o termo nativo (no sentido antropológico) de referência aos motivos da cerâmica marajoara, em vez do vocábulo “grafismo”, mais usado na linguagem técnica arqueológica.

³ É interessante essa afirmação de Hartt, pois argumento semelhante pode ser identificado no discurso de Meggers 80 anos mais tarde. Tanto os evolucionistas do século XIX quando os neo-evolucionistas do século XX (Hilbert, 2007) consideraram suas pesquisas como verdadeiramente científicas, desprezando tudo o que foi feito antes. No caso de Hartt, isso se justifica, pois, em verdade, não se sabe de pesquisa anterior. No caso de Meggers e seus colegas, isso se configura em um argumento de autoridade: ao desprezar as pesquisas anteriores como não-científicas, se busca o status de “verdade” científica para o próprio trabalho.

⁴ Essas primeiras pesquisas foram ignoradas por Meggers e Evans, que as entendiam como “amadoras”. Em seu relatório de 1957, por exemplo, Meggers e Evans indicam haver separação entre teso habitatão e cemitério, o que não foi comprovado nem pelas pesquisas anteriores nem pelas posteriores (Roosevelt, 1991; Schaaf, 2004).

⁵ Em carta escrita em 1877 a Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Ferreira Penna dá a conhecer sobre a cerâmica encontrada em diversas partes do baixo Amazonas e especialmente em Marajó (no Pacoval do Arari), propondo a utilização do termo “cerâmio”, do latim “ceramicus”, para

designar genericamente todos os depósitos com artefatos de cerâmica. O termo, apesar de ser citado por alguns autores posteriormente, nunca alcança aceitação.

⁶ Após Meggers e Evans deixarem o Brasil, Hilbert, juntamente com dois pesquisadores do Museu Paulista e em outra ocasião sozinho, investiga novos sítios. Parte dos resultados são incorporados ao relatório de Meggers e Evans de 1957; parte é publicada por Hilbert em 1952. Em outro artigo, mostrei como os dados arqueológicos coletados por Simões eram manipulados e modificados entre a análise de laboratório e a publicação final dos resultados (Schaan, 2001).

⁷ “Encontrada em Anajás a mais bela peça da cerâmica indígena do Marajó”, 21-04-1949, página 6. Na verdade a peça foi encontrada nas cabeceiras do rio Anajás, não na cidade de Anajás como o título leva a entender.

⁸ Através do site www.marajoara.com e diversos artigos disponíveis em outros sites.

⁹ Placas de bronze com motivos marajoaras de autoria de Manuel Pastana, da coleção de arte pré-Colombiana de Margareth Vianna, podem ser visualizados no site:

<http://collectionartprecolombmv.blogspot.com/2006/09/pastana-bronzes-da-ceramica-marajoara.html> (acesso em 31/12/2008).

¹⁰ Diz Siqueira: “Quando, no início dos anos 30, realizou-se um concurso internacional para a construção de um farol monumental em homenagem a Colombo, na cidade de São Domingos (República Dominicana), o representante brasileiro – justamente Flávio de Rezende Carvalho – apresentou uma elegante torre prismática, típica do que se fazia nos escritórios de Warchavchick, por exemplo, mas com o interior decorado com motivos marajoaras. O projeto aparece nas páginas 94/96 do livro *Concours pour l'erection d'un phare a la memoire de Christophe Colombe* (obra sem autor, mas sob auspícios da União Pan-Americana, 1931)”.

¹¹ Ver anúncio elaborado por Fernando Correia Dias em

<http://humorgrafe.blogspot.com/2008/03/fernando-correia-dias-sntese.htm>, acessado em 01-02-2009.

¹² O *art déco* se estende principalmente entre 1915 e 1945, obtendo este nome de uma exposição em Paris, realizada em 1925 que teria consagrado o estilo: “Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, segundo o Instituto Art Déco Brasil, criado em 2005 para comemorar o estilo (segundo o site <http://www.artdecobrasil.com/home.php?uri=inicio&idioma=p>, acessado em 04-02-2009)

¹³ Não consegui informação sobre a data de construção do prédio, mas me parece que seria o final da década de 1940, uma vez que antes disso eram proibidos prédios dessa altura no bairro.

¹⁴ Fotografia obtida em documento da Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Patrimônio Cultural. Em

www.rio.rj.gov.br/sedrepahc/apac/anexos/bens_tomb_ipanema/rua_prudente_morais_814.pdf, acessado em 15-06-2009.

¹⁵ Ele não cita Meggers e Evans nem Galvão ou Simões e não fica claro para mim de onde, em sua bibliografia, ele buscou as “cinco fases”.

¹⁶ www.icoaraci.com.br