



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Artes - IdA**  
**Programa de Pós-graduação em Arte**

**A cerâmica ameríndia na historiografia da arte brasileira:  
entre o acervo Pe. João Alfredo Rohr e o Modernismo**

**ANA CAMILA MARIA DE ALMEIDA**

**Brasília-DF**  
**2021**



**ANA CAMILA MARIA DE ALMEIDA**

**A cerâmica ameríndia na historiografia da arte brasileira:  
entre o acervo Pe. João Alfredo Rohr e o Modernismo**

Dissertação apresentada Exame de Qualificação ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Teoria e História da Arte, apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro.

**Brasília-DF**

**2021**

*À minha mãe Eliane (in memoriam), com todo o meu amor e gratidão.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, principalmente aos meus pais, que sempre me apoiaram e me proporcionou autonomia para fazer minhas próprias escolhas. Aos meus tios, que foram fundamentais durante minha infância, e que são as pessoas que me mostraram o apreço pelas artes.

Aos professores do departamento de Artes, que admiro profundamente Prof. Dr. Emerson Dionísio, Prof. Dr. Pedro Alvim e em especial a minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Pugliese pela sua inteligência atrelada a generosidade.

Aos meus amigos de longa data e aos novos Thalyta Rocha, Adriana Motta e Xicão Xicão.

Por fim, agradeço, aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) e a Universidade de Brasília.

## RESUMO

As peças de cerâmica ameríndia, comumente compreendidas como tapajônicas e marajoaras, são objetos de estudo para acadêmicos e artistas, sendo inseridas de diferentes modos no âmbito da história da arte. No entanto, tais objetos se encontram domiciliados em alguns campos de conhecimento, sobretudo a arqueologia e a antropologia, cada um com seus interesses, métodos e abordagens. Esta dissertação parte do estranhamento sobre seis possíveis apliques cerâmicos tapajônicos que integram a coleção arqueológica do Padre João Alfredo Rohr, em Brasília. Em um primeiro momento, a pesquisa se dedicou a identificar, dentro do possível, o percurso dessas peças até sua chegada a Brasília, o que revelou algumas dissonâncias acerca de sua pertinência nessa coleção e mesmo em alguns estudos basilares relacionados ao seu tombamento como patrimônio nacional. Em um segundo momento, pesquisamos métodos de leitura de imagens consagrados pela história da arte, que também têm sido utilizados por arqueólogos e antropólogos, objetivando a legibilidade desses objetos. Destacamos dentre esses métodos de leitura o formal e o iconográfico, por possibilitarem, em termos, a legibilidade de objetos dotados de interesse artístico. Mesmo que esses objetos não-ocidentais, ora arqueológicos ora etnológicos sejam eventualmente considerados artísticos, o terceiro momento da pesquisa dedicou-se a identificar como eles têm sido inseridos na história da arte, inclusive por artistas que mediaram sua recepção desde o modernismo, como é o caso de Vicente do Rego Monteiro, Theodoro Braga, Carlos Hadler e Manoel Pastana.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Acervo Pe. João Alfredo Rohr. Arte Ameríndia. Cerâmica Tapajônica. Modernismo. *Design Modernista*.

## ABSTRACT

Amerindian ceramic pieces, commonly known as “tapajônicas” and “marajoaras” in Brazil, are objects of study for academics and artists, being inserted in different ways in the field of art history. However, these objects are domiciled in some fields of knowledge, especially archaeology and anthropology, each with their own interests, methods and approaches. This thesis is based on the strangeness involving six possible ceramic appliques that are part of the archaeological collection of Father João Alfredo Rohr, in Brasília. At first, the research was dedicated to identifying, as far as possible, the route of these pieces until their arrival in Brasília, which revealed some dissonances about their pertinence in this collection and even in some basic studies related to the fact that they were listed as a national heritage. In a second moment, we researched methods of reading images consecrated by art history, which have also been used by archaeologists and anthropologists, aiming the readability of these objects. We highlighted among these methods of reading the formal and the iconographic, because they allow, in terms, the legibility of objects endowed with artistic interest. Even though these non-Western objects, sometimes archaeological or ethnological, are eventually considered artistic, the third moment of the research was dedicated to identifying how they have been inserted in the history of art, including by artists who mediated their reception since modernism, as is the case of Vicente do Rego Monteiro, Theodoro Braga, Carlos Hadler and Manoel Pastana.

### **KEYWORDS:**

Father João Alfredo Rohr's collection. Amerindian Art. Tapajônica Ceramics. Modernism. Modernist Design.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APJAR — Acervo Pe. João Alfredo Rohr

CPJAR — Coleção Pe. João Alfredo Rohr em Brasília

DPHAN — Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1946 -1990)

IBPC — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1990 - 1994)

Iphan — Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1994 - atualmente)

SPHAN — Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1936 - 1946)

UnB — Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	08
<b>A grande expansão geográfica dos Tapajós</b>	18
<b>CAPÍTULO 1: APLIQUES CERÂMICOS DA COLEÇÃO PE. JOÃO ALFREDO ROHR EM BRASÍLIA</b>	27
<b>1.1 O percurso do Padre João Alfredo Rohr</b>	34
<b>1.2 O Pe. João Alfredo Rohr e a preservação do patrimônio histórico</b>	36
<b>1.3 O Acervo</b>	39
<b>1.4 Visibilidade do Acervo Pe. João Alfredo Rohr (APJAR) Erro! Indicador não definido.1</b>	
<b>1.5 Preservação da memória nacional Erro! Indicador não definido.4</b>	
<b>1.6 Construção do imaginário ameríndio Erro! Indicador não definido.5</b>	
<b>CAPÍTULO 2: ABORDAGENS AOS OBJETOS ARTÍSTICOS AMERÍNDIOS NA REVISTA DO PATRIMÔNIO</b>	48
<b>2.1 Considerações sobre a Revista do Patrimônio</b>	48
<b>2.2 Objetos cerâmicos tapajônicos e sua interdisciplinaridade</b>	522
<b>2.3 Cerâmica de Santarém na Revista do Patrimônio</b>	55
2.2.1 Cultura Santarém (1000-1600 d.C ): Estilo Tapajós	59
<b>2.4 Métodos de leitura</b>	644
2.4.1 Caminhos interpretativos	65
<b>CAPÍTULO 3: MODERNISMO NO BRASIL — APROXIMAÇÃO DE ELEMENTOS ESTÉTICOS AMERÍNDIOS POR ARTISTAS Erro! Indicador não definido.4</b>	
<b>3.1 Modernismo Erro! Indicador não definido.5</b>	
<b>3.2 Artistas que pesquisaram sobre a estilização estética marajoara</b>	76
3.2.1 Manoel Pastana	83
3.2.2 Carlos Hadler	85
3.2.3 Vicente do Rego Monteiro	857



__3.2.4 Angelo Guido_____	854
<b>3.3 Escritos sobre a arte ameríndia na historiografia da arte_____</b>	<b>966</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS_____</b>	<b>1000</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS_____</b>	<b>1114</b>
<b>LISTA DE FIGURAS_____</b>	<b>11110</b>
<b>ANEXO A_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO B_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO C_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO D_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO E_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO F_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO G_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
<b>ANEXO H_____</b>	<b>Erro! Indicador não definido.</b>

## INTRODUÇÃO

A pesquisa parte do estudo de caso de seis objetos cerâmicos que fazem parte da Coleção Arqueológica do Pe. João Alfredo Rohr (CPJAR) em Brasília (figura 1). O interesse por esses objetos que são catalogados nesta coleção como apliques, surgiu durante uma visita à exposição *Arqueologia e Habitantes da Pré-História*. Na época da exposição, em setembro de 2019, ocorria uma exibição concomitantemente, denominada *Coleção Arqueológica Pe. João Alfredo Rohr em Brasília*, com catálogo de mesmo nome, na qual informava-se que os apliques haviam sido produzidos em meados do século XVII. Não foram encontrados registros que confirmem a informação. Contudo, ao visualizar o catálogo, surgiu um estranhamento ao identificar os apliques cerâmicos, com formato antropomórfico e zoomórfico, pois destacavam-se dos outros itens do acervo. Posteriormente, identificou-se, no próprio catálogo, diferentes atribuições à sua origem, estabelecendo que ora fossem atribuídas à cultura Tapajó, e ora à Marajoara.

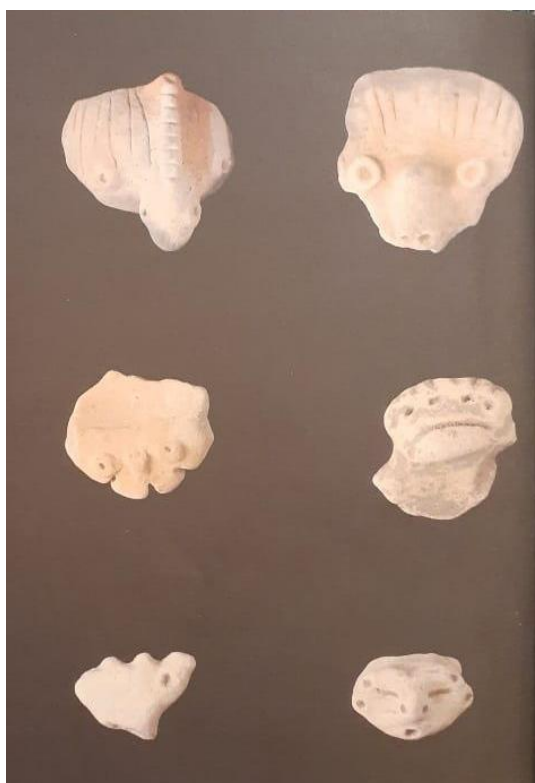


Figura 1 — Autor desconhecido. Apliques cerâmicos possivelmente da Cultura Tapajó, Santarém. Museu de Geociências da Universidade de Brasília. S.d.

A presente pesquisa lançou-se a buscar referências bibliográficas concernentes às cerâmicas tapajônicas e marajoaras, na intersecção de campos de saber, entre eles a arqueologia, a antropologia e a história da arte. Contudo, neste último campo, a cerâmica marajoara foi mencionada com maior frequência por artistas. Assim, ao procurar textos de historiadores da arte que enfocassem a produção cerâmica tapajônica, constatou-se a escassez de fontes. Tornava-se cada vez mais claro que as peças estavam domiciliadas nos campos da arqueologia e da antropologia e, ainda que sejam objetos dotados de plasticidade, seu lugar na história da arte não parecia claro.

O Acervo Padre João Alfredo Rohr (APJAR) é uma das seis coleções<sup>1</sup> arqueológicas tombadas em âmbito federal no Brasil. Ele é constituído por quatro coleções, três delas localizadas no Estado de Santa Catarina e uma no Distrito Federal. O APJAR é composto por artefatos arqueológicos oriundos de escavações realizadas pelo Pe. João Alfredo Rohr, entre 1958 e 1986, no Estado de Santa Catarina, e pela aquisição da coleção arqueológica do comerciante Carlos Berenhauer, que trocava tecidos por artefatos arqueológicos com os habitantes da ilha de Santa Catarina (SCHMITZ, 2009, p. 5). A falta de informação sobre a procedência de alguns objetos do Acervo Rohr gera lacunas quanto à localização original e a cultura e a época em que tais peças foram produzidas, o que se torna um problema tanto para a arqueologia quanto para a antropologia.

Segundo o arqueólogo Igor Chmyz, aplique, ou aplicado, é um “tipo de decoração que consiste em fixar uma ou várias tiras ou bolas de pasta na superfície da cerâmica, com efeitos de variadas formas ou desenhos” (CHMYZ, 1966, p. 121). Essa fixação do aplique deve ser feita no período de secagem da peça, integrando-a com certa fragilidade; é algo que se pretende acrescentar ao objeto.

---

<sup>1</sup> Entre elas a Coleção Arqueológica Balbino de Freitas, no Rio de Janeiro, tombada em 1938; a Coleção Arqueológica e Etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), no Pará, tombada em 1940; a Coleção do Museu da Escola Normal Justiniano de Serra, no Ceará, cujo tombamento ocorreu em 1941; a Coleção Etnográfica, Arqueológica, Histórica e Artística do Museu Coronel David Carneiro, no Paraná, e a Coleção Etnográfica, Arqueológica, Histórica e Artística do Museu Paranaense, ambas tombadas em 1941; e a Coleção Arqueológica João Alfredo Rohr, em Santa Catarina, tombada em 1986, da qual faz parte a Coleção do Pe. João Alfredo Rohr em Brasília (Iphan, 2014). Embora o trecho mencionado trate esses tombamentos como coleções, esta pesquisa tomará como acervo todo o conteúdo de itens, deixando a nomenclatura “coleções” para as subdivisões dentro do acervo.

A CPJAR em Brasília é composta pela doação de 174 itens arqueológicos, a doação foi realizada pelo Pe. João Alfredo Rohr, nos anos 1977 e 1981, destinados à Academia da Polícia Federal de Brasília. Essa doação tinha um caráter pedagógico, para que as peças auxiliassem na formação de agentes policiais que atuariam contra o tráfico desses objetos. Entre os itens considerados arqueológicos, presentes em Brasília, encontram-se vasos cerâmicos, amoladores, trituradores de pedra corante, crânio com mandíbula proveniente de um sambaqui, colar de seis dentes e apliques cerâmicos. Esses itens da coleção arqueológica ficaram na reserva técnica da Academia de Polícia e, por anos, não vieram a público (Iphan, 2018, p. 57).

Esses artefatos arqueológicos foram designados no catálogo da exposição como provenientes da Ilha do Marajó (Iphan, 2018, p. 104), embora a região habitada pelos ameríndios Tapajós seja a de Santarém, a produção cerâmica dessas culturas possui estilos diferentes.

Dentre os artefatos destacam-se os apliques cerâmicos, devido aos seus aspectos antropomórficos e zoomórficos e pelo fato de não serem de Santa Catarina, como a maior parte dos itens da coleção. Porém, chamá-los de artefatos arqueológicos traz consigo aspectos generalistas que impossibilitam a localização de um lugar mais apropriado para tais peças da coleção, onde poderiam ganhar visibilidade. A inserção ou exclusão de determinados objetos em categorias de legitimação de narrativas repercute na abordagem que tais objetos passam a adquirir, podendo mais enfoque e visibilidade, no caso dos apliques cerâmicos, estes foram situados tanto na antropologia como na arqueologia, embora suscitem interesse para a história da arte.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>2</sup> foi criado em 1937, destinado à preservação e legitimação de narrativas em função da preservação da história nacional, o que implica escolhas. Entre os objetos a serem preservados, encontram-se cerâmicas provenientes de grupos ameríndios e elementos da cultura

---

<sup>2</sup> O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) iniciou o seu funcionamento em 1936, por uma determinação presidencial, no prédio do Ministério da Saúde e Cultura. Tendo como seu primeiro diretor Rodrigo de Melo Franco de Andrade. No ano seguinte, em 13 de janeiro de 1937, o Serviço foi criado pela Lei nº 378. No ano de 1946, passa a chamar-se Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pelo Decreto nº 8.534. Entre 1990 e 1994, as competências do SPHAN foram transferidas ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Posteriormente, em 1994, o órgão passou a ser denominado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pela Medida Provisória nº. 610, de 08 de setembro de 1994 (REZENDE, 2015).

material dos povos originários, sobre os quais se encontram pesquisas publicadas na Revista do Patrimônio na mesma época. Além disso, no campo da história da arte, artistas do modernismo brasileiro buscavam por uma identidade nacional, ainda que por diferentes vertentes. Alguns artistas, como Vicente do Rego Monteiro e Theodoro Braga, realizaram estudos sobre a produção de objetos da cultura marajoara, e se apropriaram de elementos de sua plasticidade, utilizando-os em obras de diferentes vieses. Desse modo, pode-se afirmar que, em alguma medida, elementos estéticos ameríndios foram inseridos na história da arte do Brasil no século XX.

Nesses termos, esta pesquisa buscou elementos significativos sobre a recepção da produção cerâmica ameríndia em relação ao campo da história da arte no Brasil. Assim, pretende-se identificar de que forma peças como essas são tratadas pela história da arte brasileira e como a história da arte dialoga com a arqueologia e com a antropologia, no que concerne ao âmbito desses objetos. A delimitação sobre a abordagem da produção cerâmica ameríndia na pesquisa ocorreu em decorrência do estranhamento de tais apliques se distinguirem do restante da coleção arqueológica que atualmente encontra-se no Museu de Geociências da UnB. Assim, pretende-se saber como ocorreu a inserção do debate realizado por acadêmicos na Revista do Patrimônio sobre os grupos ameríndios Tapajós.

Dado o exposto, a presente pesquisa buscou primeiramente compreender o trajeto percorrido por tais apliques tapajônicos até a exposição no Museu de Geociências da UnB, entre os anos de 2019 e 2020, voltando-se para a consideração de elementos da sua visualidade para a história da arte, mesmo que não tais objetos não sejam considerados como objetos artísticos pela história da arte no Brasil. Desse modo, a pesquisa buscou identificar fatores da recepção de tais objetos no campo da pesquisa acadêmica e por artistas.

A inserção de um debate sobre preservação de patrimônio material foi, em certa medida, idealizada por um grupo de intelectuais de diversas áreas, destacando-se Mário de Andrade e Lucio Costa e pelo Ministro Gustavo Capanema. Dentre seus objetivos destacava-se preservar bens móveis e imóveis do passado para uma projeção de futuro, na década de 1930, período inicial de consolidação do SPHAN, que, enquanto academia, funcionava no edifício do Ministério da Educação e Saúde no então Distrito Federal no Rio de Janeiro (SANTOS, 1996).

O atual Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional (Iphan) foi um órgão fundamental para institucionalizar um lugar de fala voltado à preservação de práticas culturais, garantindo, assim, atuação no campo político e cultural (SANTOS, 1996). As bibliotecas e os museus também ocuparam um lugar fundamental para a legitimação de uma ideia de Nação, na década de 1930, período inicial de consolidação do SPHAN. Essa autarquia é considerada uma instituição pioneira na regulamentação de parâmetros de condutas culturais, utilizando-se de mecanismos estabelecidos pelo Estado para legitimação, preservação e produção historiográfica.

Para legitimação de suas propostas e narrativas, o SPHAN utilizou-se de instrumento de preservação do Estado, o Tombamento visava a preservação da cultura material e imaterial, e que em alguma medida, poderia mudar o estatuto do objeto comum tornando-o aurático. Entre as coleções arqueológicas tombadas pelo Iphan temos o APJAR.

O Acervo Pe. João Alfredo Rohr faz parte dos seis Acervos arqueológicos tombados pelo SPHAN, seu processo de tombamento foi tardio, o acervo também foi subdividido em quatro coleções menores, uma dessas coleções encontra-se em Brasília. Os apliques cerâmicos da CPJAR que se encontram em Brasília foram doados para o Museu da Academia da Polícia Federal em Brasília, em 1981. Contudo, no decorrer de 2016, as peças foram colocadas à disposição do Iphan e, atualmente, encontram-se no Museu de Geociências da UnB (IPHAN, 2018). Logo, esse museu é a instituição credenciada pelo Iphan para guarda e endosso do material arqueológico do Distrito Federal, em sua direção encontra-se o Professor de Geologia Edi Mendes Guimarães, responsável pelo estabelecimento desde 1998 até o atual momento.

A Coleção Arqueológica Pe. João Alfredo Rohr tombada pelo IPHAN desde 1986 integra o rol das seis coleções arqueológicas tombadas em âmbito federal e se configura uma das mais importantes coleções organizadas e sistematizadas no país [...] (IPHAN, 2018, p.8).

O Acervo Arqueológico foi tombado pelo Iphan, em 18 de abril de 1986, com inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Processo 1.129-T - 84, p1-55) (IPHAN, 2018, p. 32). Algumas peças da CPJAR compuseram a exposição que ocorreu entre os dias 17 de junho de 2019 até 20 de setembro de 2020 no Museu de Geociências da UnB.

O Museu da Academia de Polícia de Brasília foi a instituição que manteve, em sua reserva técnica, a CPJAR em Brasília durante trinta e cinco anos. Os objetos permaneceram durante muito tempo em um local inadequado, assim, pode-se levantar um problema em relação ao esquecimento de ambas as instituições, tanto da Polícia Federal quanto do Iphan, em relação a tais objetos, muito embora o Museu da Polícia Federal não seja uma instituição de guarda. Percebe-se que tais peças, mesmo tombadas, de certa forma, não atingem a proposta estabelecida pela Federação ao utilizar o instrumento do Tombo, que seria garantir a preservação dos objetos, evidenciando suas narrativas sobre o passado, que ao mesmo tempo que é estimado, mantém-se esquecido.

O início do século XX foi crucial para a consolidação de ideais e de instituições responsáveis pela preservação da memória nacional. Com a comemoração do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, o Estado iniciou a criação de propostas para articulação de alguns dos primeiros museus dedicados à história e de espaços dedicados a expor e manter objetos relacionados à memória nacional (COSTA, 2011 p. 1). A proposta de preservação do patrimônio nacional existia desde meados da década de 1920, num contexto Entreguerras (SENA, 2015, p. 237). Também se iniciou uma busca por símbolos que representassem seus respectivos ideais.

Na década de 1930, conflitos permearam a criação da concepção do passado, além de expor o discurso de grupos que refletiam os valores propostos para a sociedade. Nesse momento, dois grupos se destacaram com proposições distintas acerca do passado a ser preservado, os ditos modernistas e os ditos conservadores, que pretendiam elaborar estratégias de legitimação discursiva utilizando a criação de narrativas diversas que competiam para que seus ideais fossem implementados como políticas a serem difundidas no âmbito cultural (SANTOS, 1996, p.77-87).

Ambos os grupos mantinham ideais de preservação, porém com concepções distintas em relação ao passado/futuro. O grupo dos modernistas foi composto por membros da chamada Academia SPHAN, destacando-se Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Alcides da Rocha Miranda. O grupo não pretendia imitar, nem reproduzir, a arquitetura colonial. O intuito era realizar “releituras”, “construir o futuro e conhecer o passado para lançar-se ao presente” (SANTOS, 1996, p. 78). O grupo dos neocoloniais foi liderado por José Mariano Filho

e outros professores da Escola Nacional de Belas Artes, eles pretendiam valorizar a arquitetura colonial e conhecer o passado, buscando referências para o presente, vivenciando esse passadismo (SANTOS, 1996, p. 78). Nesse período, essas ideias competiam para a idealização da preservar o patrimônio histórico que se tornaria parte da memória nacional. A disputa entre consolidação discursiva cultural e política entre os grupos não era apenas em torno da arquitetura, mas também no âmbito das artes plásticas e na preservação do patrimônio.

Dado o exposto, foi solicitado que o diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Mário de Andrade, redigisse um anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Por conseguinte, sua consolidação ocorreu pelo Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, e o seu projeto já era bem diferente daquele idealizado por Mário de Andrade.

Algumas mudanças foram feitas no projeto que entrou em vigor no ano de 1937, em consequência de ideais autoritários implementadas pelo surgimento do Estado Novo, que trazia os símbolos religiosos do catolicismo e da pátria como base mítica<sup>3</sup> Nacional. Como recursos para legitimação de narrativas sobre a memória nacional, foram utilizados o tombamento, a preservação, a pesquisa e as publicações acadêmicas envolvendo o setor cultural (SALA, 1990, p. 19 -21). Ao considerarmos a esfera estadual, os tombamentos começaram a ocorrer em 1937, após a criação do SPHAN, responsável pelos tombamentos de “acervos e coleções” (SENA, 2015, p. 237-239). Assim, continuaram com as ideais de preservação do passado em consonância com os valores nacionalistas que o Estado pretendia manter e propagar.

No Brasil, os objetos foram tombados para serem “testemunhas do passado para as gerações futuras”, porém esses objetos, em sua maioria, eram escolhidos pelo grupo dos modernistas. Nesses termos, os objetos que foram escolhidos, de acordo com alguns critérios estabelecidos pelo grupo, deveriam ter ao menos um destes aspectos: raridade ou documento — prova. O objetivo desses tombamentos era proteger, preservar e difundir a memória nacional (SENA, 2015, p. 235 -237).

---

<sup>3</sup> Compreende-se por mítico nesse contexto “[...] conceitos de um pensamento nativo.” (SAÉZ, 2002, p. 1).



Movimentos como esse, voltados à preservação da memória nacional, já aconteciam no exterior. Na França, havia a preocupação em preservar os monumentos históricos e as obras de arte, desde o século XIX, após a Revolução Francesa, pois houve grupos que buscavam destruir a herança artística e cultural que fosse ligada à nobreza e ao clero, movimento também conhecido como “vandalismo revolucionário”. O governo francês tomou providências para preservar e restaurar as obras do passado, iniciando, então, um processo de organização de conceitos relativos ao restauro, para criação de legislações e, de certa forma, para afirmar sua nacionalidade. Assim, houve repercussão sobre a preservação e sobre os conceitos relacionados à preservação cultural e histórica, que se espalhou para outras regiões e países, chegando ao Brasil (KÜHL, 2007, p. 111-115). Porém, algumas narrativas podem ser evidenciadas e outras esquecidas, de acordo com o grupo que se mantém no poder. Entretanto, os objetos escolhidos para compor o patrimônio eram dotados de significados culturais que em alguma medida poderiam ser forjadas pelo patrimônio como representação do passado, de acordo com a história escolhida a ser contada (SENA, 2015, p. 237-239).

Como já havíamos mencionado, a pesquisa parte de indagações sobre seis applies cerâmicos, possivelmente tapajônicos, pertencentes à CPJAR em Brasília. O grande Acervo Pe. João Alfredo Rohr, em sua totalidade, possui quatro coleções, integrando o Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do IPHAN. O APJAR não partilha do Livro de Tombo das Belas Artes; mesmo assim, sabemos que alguns de seus itens, estudados no campo da arqueologia e da antropologia em diferentes momentos foram inseridos na história da arte, como no *34º Panorama da arte Brasileira*, que utilizou objetos produzidos por grupos sambaquieiros do Sul do Brasil, provenientes do APJAR, e no livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini, em 1983. Assim, indagamo-nos como se estabeleceu essa aproximação da história da arte brasileira com os objetos artísticos produzidos pelos povos originários, embora seja evidente o interesse artístico sobre esses objetos.

A produção artística possui uma relação intrínseca com objetos da cultura material ameríndia, desde o início do século XX. A aproximação de artistas a objetos dotados de plasticidade, oriundos dos povos originários, acontecia, de certo modo pelo contato com objetos que se assemelham com outros objetos já domiciliados na história da arte, como por exemplo, esculturas com formato de animais, a utilização

de estilização da aparência humana e animal ou mesmo imagens abstratas são modos recorrentes na história da arte. Assim, levantamos a questão de como ocorreu a recepção dos objetos ameríndios no âmbito da história da arte no Brasil e como lidamos com tais objetos.

O início do colecionismo de objetos ameríndios aconteceu junto às expansões marítimas iniciadas no século XV na Europa. Em algumas dessas expedições ultramarinas, reuniam-se objetos dos mais diversos interesses, dentre eles objetos considerados exóticos. Iniciando o colecionismo de objetos produzidos por grupos não ocidentais, boa parte dos colecionadores adquiriam objetos que se assemelhavam a outros já reconhecidos no sistema de arte, como cerâmicas e desenhos. Os possíveis apliques cerâmicos que abordamos na presente pesquisa possuem aspectos antropomórficos e zoomórficos, cujos aspectos figurativos tenham sido motivo de se tornarem objetos de colecionismo<sup>4</sup>.

Com as viagens ao que chamavam de Novo Mundo, os exploradores registravam e recolhiam objetos da fauna e da flora, desde o século XVI. Essas imagens, uma vez transposta para livros por meio de gravuras, davam acesso aos europeus a esses objetos, enquanto objetos como artefatos, ossadas, plumas e outros, passavam a integrar gabinetes de curiosidades. Com a vinda desses viajantes para as Américas, muitos objetos ameríndios acabaram sendo levados para instituições públicas europeias, como testemunhas do desenvolvimento humano. Assim, intelectuais e artistas acabavam tendo contato com tais itens (VELTHEM, 1994, p. 86).

Na história da arte, podemos observar a aproximação de colecionadores a objetos de comunidades diversas, um critério que poderia ser determinante para a guarda desses objetos foi a aproximação de técnicas também utilizadas em produções de artistas inseridos no contexto do regime de visualidade da história da arte. As coleções ultramarinas, entre os séculos XVI e XVII, pretendiam evidenciar a existência de diferentes grupos étnicos e de diferentes culturas. Assim, estudiosos que se interessavam por essas coleções fizeram com que se estabelecesse a “história

---

<sup>4</sup> Segundo a antropóloga Els Lagrou, os objetos selecionados das expedições ultramarinas eram levados para os gabinetes de curiosidade, o seu colecionismo se atrelava a critérios do regime visual vigente na história da arte. Assim, os colecionadores davam ênfase a representações figurativas, o sistema de colecionismo voltado à arte não inclui em suas coleções os objetos categorizados como *decorativos* (LAGROU, 2009, p. 29).

natural”, ao reunirem itens desconhecidos que provocam o interesse de diversos campos de saber, despertando interesse pela pesquisa científica. Posteriormente, essas coleções desencadearam o surgimento dos museus. Assim, o interesse por objetos produzidos em outros regimes de visualidade levou à aproximação dos ocidentais a objetos produzidos por culturas não-ocidentais (GOLDSTEIN, 2008, p. 280-286).

Era comum, no início do século XX, a aproximação de alguns artistas a produções de objetos realizadas por grupos não-ocidentais, esses artistas buscavam inspiração e originalidade em comunidades afastadas dos grandes centros comerciais. No Brasil, essa aproximação é notória nas pinturas realizadas por Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), em uma exposição realizada na biblioteca Lucilo Varejão do Museu Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, em 1920, e, posteriormente, no *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*<sup>5</sup>, em Paris. A inspiração dos 43 desenhos e das aquarelas de sua exposição vinham de sua pesquisa sobre os marajoaras que habitavam a Ilha de Marajó, no estado do Pará, na região Norte no Brasil (DIMITROV, 2015, p. 195). O desdobramento desse contato gera precedentes com elementos de plasticidade ameríndia com a arte moderna em uma historiografia da arte no Brasil. Nesta pesquisa, pretende-se identificar a trajetória da inserção de elementos estéticos ameríndios pela história da arte.

As informações sobre a origem dos apliques cerâmicos a serem abordados na presente pesquisa, oriundos da região Norte do Brasil, são ainda nebulosas, pois as seis peças da CPJAR podem ter sido, como apliques cerâmicos, parte constitutiva de outros objetos ou, ainda, objetos autônomos. Conforme consta no catálogo *Coleção Arqueológica Pe. João Alfredo Rohr em Brasília* foram estabelecidas conexões estéticas entre estes ditos apliques com as peças produzidas pelos Tapajós do baixo Amazonas, de acordo com uma consulta realizada com a arqueóloga Vera Lucia

---

<sup>5</sup> O *Musée d’Ethnologie du Trocadéro* foi pioneiro para discussões e definições para o que viria a ser “antropologicamente representável” entre outras instituições que desenvolveram definições para a Antropologia na França. O Museu foi “criado em 1877 por Ernest-Théodore Hamy baseado em Armand de Quatrefages, seguiu a concepção de que a Antropologia era o lugar da ciência que estuda o homem ligado à história natural” (ROLIM, 2014, p. 1). Em 1931, ocorreu uma missão etnográfica e, após a missão, as primeiras instruções de coletas de objetos etnográficos foram publicadas pelo *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*, instruções que dariam origem ao Musée de l’Homme, após 6 anos (SANABRIA, 2018, p.48). Posteriormente, o museu passa a se chamar *Musée de l’Homme*, em 1937 (ROLIM, 2014, p. 1).

Guapindaia, em 2016, indicando que as peças sejam oriundas desse grupo (IPHAN, 2018, p. 104).

As pesquisas sistemáticas sobre a cerâmica produzida na região de Santarém só iniciaram em 1993, com a dissertação de Guapindaia. Porém, pesquisas arqueológicas para análise estilísticas do material cerâmico da região já aconteciam há algum tempo.

O grupo ameríndio Tapajós ocupou a foz do rio homônimo, na cidade de Santarém, no Pará, na embocadura de Alter do Chão. Porém, ainda não se sabe a extensão territorial ocupada pelo grupo. Até meados do século XVIII, boa parte do rio Tapajós não havia sido navegada pelo homem europeu ou seus descendentes brancos. Quando os pesquisadores João Barbosa Rodrigues e Carlos Frederick Hartt<sup>6</sup> realizaram as primeiras delimitações arqueológicas na região, a área habitada pelo grupo se estendia entre a cachoeira de Boruré até 40 km acima de Itaiatuba (fig. 2) (GUAPINDAIA, 1993).

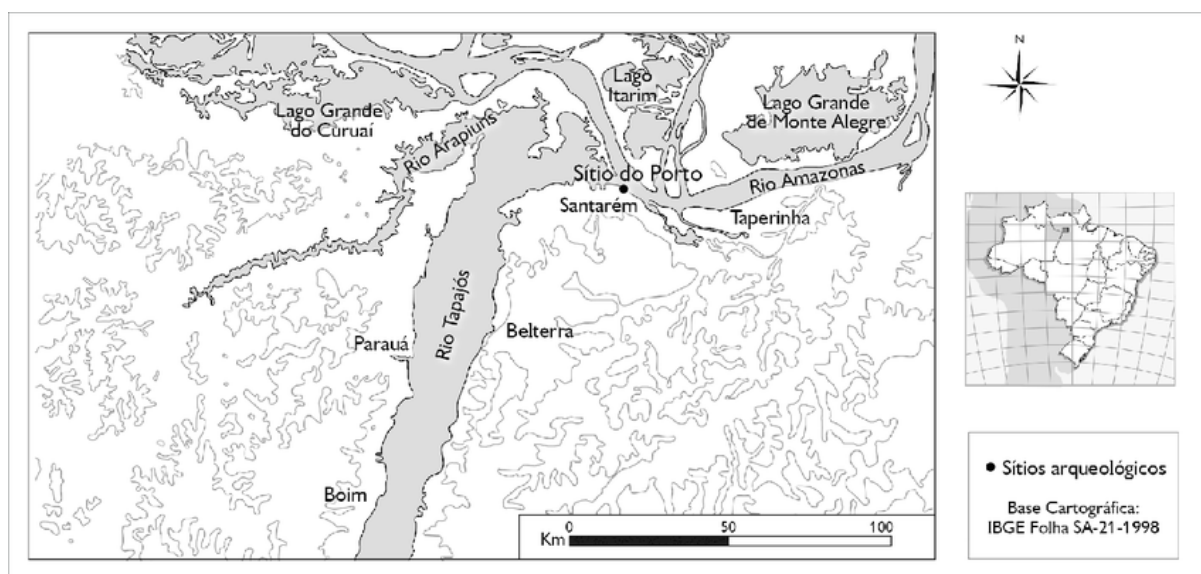


Figura 2 — Mapa da região de Santarém, Pará, Brasil, 2020. Google Maps.

<sup>6</sup> Barbosa Rodrigues no texto “Exploração e Estudo do Valle do Amazonas: O rio Tapajós de 1875”, e Carlos Frederico Hartt em “Contribuições para Ethnologia do Valle do Amazonas: II - Taperinha e os Sítios dos Moradores dos Altos”, de 1870.

Posteriormente, em 1949, as pesquisas realizadas por Curt Nimuendajú<sup>7</sup> ampliaram a estimativa dos limites habitados pelos Tapajós. A falta de um consenso sobre a localização da região habitada ocorreu devido às pesquisas terem sido realizadas em estratos superficiais. Entretanto, com o aumento de pesquisas na região, possivelmente a delimitação do cálculo da área ocupada tomará novas proporções, “será considerado como a área de localização precisa dos Tapajó, a região compreendida entre a cidade de Santarém até Alter do Chão, que é garantida tanto pelos registros históricos como pelos vestígios arqueológicos” (GUAPINDAIA, 1993, p. 16-17). Assim, a região de Santarém, local da possível proveniência de onde as peças são atribuídas, localiza-se o rio Tapajós que é um afluente do Rio Amazonas.

Pesquisas na região continuam acontecendo e ampliando o que se sabe sobre a região. Nos últimos anos, ocorreram pesquisas sistêmicas no sítio Aldeia — PA 01037, e Porto — PA 00788, ambos localizados em área urbana. O sítio do Porto integra o conjunto arqueológico de ocupação urbana e foi alvo das escavações realizadas por Curt Nimuendajú em 1920 (fig.3). No sítio Aldeia foram realizadas pesquisas sistêmicas, entre 2006 e 2010, coordenadas pela arqueóloga Denise Gomes, foram identificadas queimas ritualísticas e cerâmica cerimonial (GOMES; LUIZ, 2013, 641-642).



<sup>7</sup> O etnólogo alemão Curt Nimuendajú (1883 - 1945) foi um dos precursores a estudar os objetos cerâmicos da cultura tapajônica. Em 1922, adquiriu cidadania brasileira e foi considerado um conhecedor dos indígenas brasileiros, e passou a colaborar com o Museu de Gotemburgo na Suécia, também realizou escavações na Ilha do Marajó e regiões próximas entre 1922 e 1926 (ARNAUD, 1983).

Figura 3 — IBGE. Mapa da região de Santarém com indicação do sítio do Porto, Pará, Brasil, 1998.

Na geração seguinte, a arqueóloga Helen Constance Palmatary, em sua publicação *The Archeology of the Lower Tapajós Valley, Brazil* (1960) realizou análises estilísticas e a descrição da cerâmica e do material lítico da região da Ilha do Marajó. Ela fez a divisão em vinte e cinco tipos e suas subcategorias, nas quais se encontram vasos inteiros, estatuetas, amuletos, adornos fragmentados dos vasos com formas antropomórficas e zoomórficas, cariátides, entre outras peças. Após a descrição e categorização dos itens, a pesquisadora realizou uma análise estilística. Com isso, levantou a possibilidade da existência de uma cultura intermediária entre os Marajoaras (500-1500 d.c.)<sup>8</sup> e os Tapajós, que teria atuado na transmissão de suas técnicas. Sua pesquisa possibilitou aprofundamentos sobre a cerâmica e as relações estilísticas dos Tapajós, identificando elementos em comum com as produções realizadas na região do Caribe, levantando a suposição de que os Tapajós fossem formados por mais de um grupo étnico (GUAPINDAIA, 1993, p. 32-35).

### **A grande expansão geográfica dos Tapajós**

Os primeiros relatos dos europeus sobre os Tapajós foram realizados pelo Frei Gaspar Carvajal da ordem de São Domingo de Gusmão, em 1542, que integrou a expedição<sup>9</sup> organizada por espanhóis que desbravaram o território sul-americano em busca de riquezas. Dessa forma, a expedição iniciou na cidade de Quito no Peru com o intuito de chegar até a cidade de Belém, no Estado do Pará Brasil (GUAPINDAIA, 1993).

Dentre esses relatos iniciais sobre esse grupo de ameríndios, encontram-se as crônicas realizadas por Maurício Heriarte, em 1662, ouvidor-mor do governo do Estado do Maranhão e Grão-Pará. Porém, há dúvidas a respeito das crônicas terem

---

<sup>8</sup> CF detalhamento no artigo “O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana” da arqueóloga Denise Maria Cavalcante Gomes (2012).

<sup>9</sup> O objetivo da expedição foi sair de Quito, no Peru, em fevereiro de 1541 e chegar até Belém, no Estado do Pará, no Brasil. Assim, navegaram pelo Amazonas em agosto de 1542, em busca de riquezas a leste de Quito. Segundo a antropóloga Adélia Engrácia de Oliveira, acreditava-se que estavam localizados o país de *La Canela* e o *El Dorado* (GUAPINDAIA, 1993, p. 9). A busca pelo país de *La Canela* foi motivada por uma lenda que informava haver riquezas nesse país que se encontrava na Amazônia (BRASIL, 1996).

sido relatos de sua vivência durante a expedição ou relatos de outros viajantes da expedição, que tiveram contato com os Tapajós. Em uma dessas crônicas<sup>10</sup>, Heriarte informou haver cerca de 60.000 mil habitantes na região ocupada pelos Tapajós. Assim, em 1779, foi a última vez em que foi encontrado o nome dos Tapajós na lista de grupos indígenas, essa inclusão na lista foi realizada pelo tenente-coronel Ricardo Franco de Almeida no último registro de que havia integrantes vivos<sup>11</sup> (GUAPINDAIA, 1993, p. 12-13).

A pesquisadora Vera Lúcia Calandrini Guapindaia, em 1993, com sua dissertação *Fontes Históricas e Arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém - A coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi*, em parceria com a Universidade Federal de Pernambuco, foi considerada uma precursora na classificação e na sistematização das cerâmicas do grupo ameríndio tapajônico. A partir dessa classificação, ela identificou elementos culturais distintos que são resquícios da cultura material desses ameríndios. Ao analisar tecnicamente 210 objetos da coleção Frederico Barata, ela identificou a produção de três perfis cerâmicos, entre eles, a cerâmica “tipicamente tapajó”, a “cerâmica com influência tapajó” e a “cerâmica de contato com elemento europeu” (GUAPINDAIA, 1993, p. 7).

A presente pesquisa visa pensar sobre a inserção de elementos estéticos produzidos por comunidades ameríndias, que, de certo modo, ecoaram na história da arte brasileira. Como ponto de partida temos seis objetos cerâmicos, a pesquisa levou a crer que os objetos sejam apliques, também há possibilidade de serem peças autônomas. Para tentar tornar tais objetos cerâmicos legíveis, buscaremos conhecer melhor a partir de diferentes áreas do conhecimento e confrontar com os parâmetros da história da arte e de sua produção de imagens, que alimentam nossa concepção de passado. Assim, propõe-se identificar como os achados arqueológicos e as esculturas desses grupos foram e são tratados na história da arte no Brasil, o que implica questões de aquisição de itens como esses em museus, se houve alguma política de aquisição desses itens. e se o interesse estético por tais objetos torna-os

---

<sup>10</sup> O sentido de crônica que utilizamos aqui está de acordo com a definição do crítico literário Afrânio Coutinho (1911 - 2000), do grego *chronos*, que significa tempo, crônicas são narrativas históricas com sucessões de acontecimentos temporais, a linguagem utilizada nesse gênero é próxima da oralidade (COUTINHO, 1988, p. 306).

<sup>11</sup> O último registro de que havia integrantes vivos encontra-se em Ricardo Franco de Almeida Serra: Parecer sobre o aldeamento dos índios uaicurus e guanás etc. (1803). Rev. Inst. Hist. Geogr. VII. Rio. 1846.

suficientes para sua inscrição no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Entre as metodologias utilizadas para a leitura de imagens na história da arte, constatamos que os métodos dessa área também são utilizados para a leitura de imagens de povos originários pela arqueologia e pela antropologia. Nesse caso, poderia se aferir se tais métodos poderiam ser utilizados pela própria historiografia da arte para a leitura de imagens produzidas por esses povos. Propõe-se identificar se esses métodos de leitura também poderiam ser utilizados para tornar inteligível imagens produzidas pelos povos originários. Assim, podemos realizar proposições na vertente iconográfica e iconológica que são aceitas como fontes históricas ao proporem um “rompimento com a exclusividade das fontes escritas” (SCHLICHTA, 2004, p, 2). Assim, tais imagens passariam a ter importância tanto quanto os textos escritos podendo ser equiparadas.

Devido à interdisciplinaridade das áreas que se interessam pelos objetos cerâmicos ameríndios, antropólogos utilizam, de certa maneira, termos e métodos da arte para legitimar tais objetos como arte, o inverso também ocorre, entre historiadores da arte que se debruçam sobre as abordagens da antropologia para compreender essa inserção de determinados objetos que não compartilham o mesmo sistema de crenças, com o intuito de torná-los legíveis para a história da arte.

Para responder à questão de como tratar esses objetos sobre uma perspectiva da história da arte e como podemos realizar leituras dessas imagens ou compreender sobre a inserção de objetos ameríndios na história da arte brasileira, pretende-se identificar algumas aproximações realizadas entre artistas e a produção de imagens feitas por povos originários, no início do século XX, em busca de elucidar como esses objetos foram tratados e recebidos no campo da história da arte. Assim, questiona-se: esses objetos também poderiam ser objetos da história da arte?

De certa maneira, imagens oriundas dos povos originários foram recebidas por artistas e apropriadas no contexto historiográfico. Podemos citar alguns autores cujas pesquisas foram referências para ampliação da compreensão ou mesmo pelo pioneirismo nos campos de saberes da antropologia, da arqueologia e da história da arte.



Entre esses nomes que se destacam, temos a antropóloga Lux Vidal<sup>12</sup> organizadora do livro *Grafismo Indígena* (2000), suas pesquisas se iniciam nos anos de 1979, e se estendem até os dias atuais. Vidal é uma referência para abordagem da arte de povos ancestrais indígenas e aborda os ameríndios. A antropóloga considera que houve uma ampliação nas abordagens teóricas e metodológicas sobre a produção visual indígena, durante os anos de 1960 e 1970. Essa preocupação de ampliação da diversidade de abordagens foi do interesse especialmente da área da educação para a compreensão de uma visão mais apropriada em relação a esses povos (VIDAL, 2000, p.13). Atualmente, essa questão ainda se torna pertinente, pois ainda há escassez de produção sobre o assunto voltado para a história da arte brasileira.

Na presente pesquisa, nota-se que, no campo da história da arte, há uma escassez de estudos sobre as cerâmicas tapajônicas e marajoaras. Em uma busca de pesquisas científicas envolvendo os objetos estéticos ameríndios, foram identificadas pesquisas em diversas áreas, entre elas a arqueologia, a antropologia e a história. Porém, no campo da historiografia da arte, atualmente, não temos tantos pesquisadores assim, podemos citar historiadora Patrícia Bueno Godoy que se interessa por arte moderna, dentre suas pesquisas de sobre arte moderna a pesquisadora no decorrer dos últimos anos publicou artigos onde ela identifica a arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica marajoara. Há também o capítulo do livro *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960* (2015), organizado por Fabiana Werneck, no qual há um capítulo dedicado à arte pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto, escrito pela doutora em letras e arqueologia pré-histórica Anne-Marie Pessis e pela doutora em história antiga e arqueologia Gabriela Martin.

No campo da arqueologia, destaca-se José Proenza Brochado, com sua tese *An archaeological model of the spread of pottery and agriculture into southeastern South America*, de 1984, na qual ele defendeu que a região do baixo Amazonas possui as cerâmicas mais antigas da América do Sul. (1984 *apud* SCHAAN, 1997, p. 9). Há também, entre os antropólogos: José António Braga Fernandes Dias, Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro, Lux Vidal, Elsje Lagrou, Denise Pahl Schaan, Lucia Hussak van Velthem e o arqueólogo Ulpiano Bezerra de Meneses. Entre os arqueólogos, podemos citar:

---

<sup>12</sup> Lux Vidal é historiadora e antropóloga, especialista em etnologia indígena (GUIMARÃES, 2017).

André Prous, Vera Lucia Guapindaia e Denise Maria Cavalcante Gomes. Alguns desses pesquisadores são vinculados a programas de pesquisa do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), em Belém do Pará, fundado em 1866, um dos maiores museus de história natural do Brasil.

Entre os pesquisadores ligados ao Instituto Goeldi, de grande importância no campo da antropologia e da etnologia, destacamos Lucia van Velthem, pesquisadora do Programa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), vinculado ao referido Museu. Em sua pesquisa, Velthem busca um diálogo intercultural entre o museu e a etnografia. Já a arqueóloga Denise Gomes, com a tese *Padrões de Organização Comunitária no Baixo Tapajós: o desenvolvimento do Formativo na área de Santarém, PA*, defendida no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da USP, suas pesquisas das últimas décadas são fundamentais para delimitação da região habitada pelos ameríndios em Santarém e para novas possibilidades interpretativas das cerâmicas da região.

Além disso, recentemente foi realizada uma série no canal curta, em 2017, contendo seis episódios, compondo o projeto Arqueológicas, em busca dos primeiros brasileiros. Entre esses episódios, há o intitulado Arte, que traz a fala da antropóloga Denise Schaan sobre a sua dissertação *A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara* (1997). A pesquisadora relata que realizou comparações entre os desenhos marajoaras mais realistas e os geométricos e verificou que os mesmos animais que eles representavam de forma realista também eram representados de forma estilizada nos desenhos geométricos. Conclui-se que eles repetiam os motivos.

Acerca das concepções ameríndias sobre a arte, destaca-se a pesquisadora Els Lagrou, doutora em antropologia e especialista em antropologia da arte, atuante também no campo da história da arte, dedicada a pesquisar povos indígenas, autora de livros como *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação* (2009), publicação que se tornou referência quando o assunto é a relação dos povos originários com seus objetos plásticos.

Um dos fatores intrigantes na pesquisa sobre povos originários é que esses grupos não utilizavam as mesmas definições sociais para os objetos artísticos que a história da arte ocidental utilizou no decorrer dos anos, esses objetos não possuíam funções análogas às aquelas estabelecidas na história da arte, mas isso não quer dizer que esses povos não tivessem uma preocupação estética com as suas produções.

Nesse sentido, podemos identificar uma dificuldade de abordar tais objetos, podendo acarretar perda de sua potência histórica. Dada a pluralidade de áreas que as peças cerâmicas permeiam, propomos tornar as imagens da cerâmica legíveis no campo da história da arte, para isso estabelecemos diálogo com a iconologia e o formalismo. Nesse contexto, dentro do campo da história da arte faz-se a distinção de objetos artísticos dos utilizados no cotidiano ou artes mecânicas das artes superiores ou liberais. Tentativas de classificação e hierarquização das artes, estabelecidas no século XVII, remetiam à Antiguidade Clássica. A obra de Giorgio Vasari (1511 - 1575) é uma referência para essas classificações<sup>13</sup>. Assim, parte significativa dos historiadores continuam valorizando as categorias propostas pela tradição e suas definições. Porém, ao tratarmos de povos originários, essas distinções categóricas não se aplicam, pois os objetos que nós entendemos como decorativos são utilizados e produzidos para fins ritualísticos, e “perpassam e envolvem o sistema de crenças de cada grupo” (VELTHEM, 1994, p. 83-85). Para o antropólogo Charlotte Otten, em seu livro *Anthropology and art. Readings in cross-cultural aesthetics* (1971), pode-se considerar que “neste enfoque, a arte serve de meio para o armazenamento e a transmissão de informações, no que se compararia aos livros” (1971 *apud* VELTHEM, 1994, p.86). Assim, podemos notar uma divergência quanto à atribuição que damos à arte e em relação aos objetos pertencentes a outros sistemas de crenças.

Ressalta-se que a escolha do objeto da pesquisa ocorreu devido ao estranhamento de peças etnográficas ameríndias terem sido identificadas compondo um acervo sob guarda e endosso do Museu de Geociências. O primeiro contato com as peças foi no catálogo *Coleção Arqueológica Pe. João Alfredo Rohr em Brasília*. A escolha também decorre de sua intrínseca relação entre as áreas arqueologia, etnologia e história da arte. Dessa maneira, propomos identificar como foram abordados pela história da arte os objetos produzidos por grupos que não compartilham das mesmas definições sociais.

Alguns objetos de uso cotidiano considerados utilitários foram classificados como artes decorativas ou artes utilitárias. Porém, esse *status* não se aplica a todos os objetos, mas àqueles que alcançaram uma propriedade estética que os enobrece.

---

<sup>13</sup> BEAUX-ARTS. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>. Acesso em: 04 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia.

Os objetos que não alcançaram esse *status* foram considerados cultura material (MALTA, 2004).

Tal classificação, de base antropológica, implicava que todos os artefatos produzidos por sociedades não civilizadas deveriam possuir outro estatuto de análise porque não se assimilavam, em forma, em técnica, em valor estético aos produzidos, à época, pelos europeus. Com isso, as análises da cultura material não poderiam contemplar as análises formais, estilísticas, próprias das artes européias. Percebeu-se, por outro lado, que a partir desses artigos “estranhos” era possível conhecer a sociedade e a cultura que com eles interagem (MALTA, 2004, p.2).

Alguns elementos da visualidade dos povos originários foram isolados de seus contextos e trazidos para a cultura visual moderna. Como já mencionamos, artistas se aproximaram desses objetos interesse artísticos e se apropriaram de elementos que utilizaram como inspiração de suas obras, entre eles, Vicente do Rego Monteiro e Theodoro Braga. Contudo, ao atribuímos valor a esses objetos, como se fossem análogos aos objetos artísticos eles geram implicações no campo da historiografia da arte no Brasil. Uma dessas implicações seria a ampliação dos instrumentos de trabalho do historiador da arte, campo esse em que, há muito, a antropologia vem se debruçando e proporcionando novas possibilidades interpretativas para outras áreas.

Segundo o antropólogo Alfred Gell (1945 - 1997), o conceito de agência social<sup>14</sup> integra uma cultura que vai sendo construída. Assim, ao atribuímos aos objetos indígenas papel de agentes, considerando que provocam uma intencionalidade, bem como os objetos que foram idealizados na história da arte, questiona-se: seria possível investigar esses objetos cerâmicos, suas crenças e os seus motivos, que em alguma medida, fazem parte da cultura brasileira?

Elementos da cultura ameríndia, em alguma medida, são partes constitutivas da cultura brasileira: a produção visual teve diferentes entradas, na história e na historiografia. Algumas inserções ocorreram por meio de crônicas e, também, no plano artístico. Entre as instituições que foram responsáveis pela consolidação de narrativas

---

<sup>14</sup> Para Els Lagrou a inferência de Alfred Gell sobre agência ocorre a partir de um índice que desperta processos cognitivos sobre as pessoas. Como índice temos objetos, artefatos, obras de arte, entre outros (LAGROU, 2009, p. 13). Esses índices ou instrumentos que permitem a compreensão dos signos da agência social, por exemplo, o homem pode ser um signo, a agência ela pode ser exercida por objetos ou pessoas (GELL, 2016 p. 33-48).

temos o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o atual Iphan. Primeiramente, houve a criação do IHGB em 1838 com objetivos estabelecidos no art. 1º de seu estatuto e mantidos até hoje: "coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e a Geografia do Brasil..."<sup>15</sup>. Em seguida, a criação do IHGSP, em 1894, que visava valorizar o patrimônio histórico, artístico, cultural e urbano-ambiental da cidade de São Paulo<sup>16</sup>. E, por fim, o atual Iphan, criado como Sphan em 1937, sendo uma das instituições responsável por criar parâmetros para a inserção e criação de imagens ideológicas para o que chamariam de culturas ou cultura brasileira.

Doravante, percebe-se um desencaixe em relação aos apliques cerâmicos que divergem dos itens que compõem a CPJAR em Brasília e ao local onde mantém-se sua guarda e endosso. No campo da história da arte, há um extenso debate de como classificar e tratar os objetos de origem dita não-ocidental. Assim, vamos identificar como foi a chegada dessas peças em Brasília, para, em um segundo momento, torná-las inteligíveis para uma história da arte.

Para isso, pontuamos alguns textos referenciais, escritores e artistas fizeram a abordagem tais objetos para responder à questão sobre a maneira que esses ameríndios foram abordados por pesquisadores precursores na história e na historiografia da arte no Brasil, recorrendo aos escritos pioneiros das diferentes áreas, entre elas, arqueologia, antropologia e história da arte. Para isso, utilizaremos os artigos arqueológicos publicados na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: n. 3, de 1939, no artigo, *A Cerâmica de Santarém* de Carlos Estêvão; e na revista n. 6, de 1943, no artigo *Arqueologia Amazônica* de Gastão Cruis.

Pretende-se identificar, entre as metodologias da história da arte e da antropologia, quais são as diferentes abordagens em tais objetos são tratados. Denise Pahl Schaan (1997), realiza análises iconográficas entre formas encontradas nas cerâmicas, para identificar outras pesquisas que também se debruçaram em compreender as formas e os signos dos desenhos realizados por povos originários, nos propomos a realizar uma revisão de bibliografia para identificar as possíveis

---

<sup>15</sup> IHGB. IHGB. In: *Objetivos*. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <<https://www.ihgb.org.br/ihgb/objetivos.html>> Acesso em: 04 de agosto de 2021.

<sup>16</sup> Portal do IHGSP. Finalidade Estatutária. In: *O instituto*. São Paulo, s.d. Disponível em: <<http://ihgsp.org.br/o-instituto/conheca-o-ihgsp/>> Acesso em: 04 de agosto de 2021.

entradas desses objetos na história da arte e quais problemas essa inserção traz consigo.

Além disso, a pesquisa também buscará compreender como ocorreu a inserção de elementos da plasticidade ameríndia entre artistas modernistas. Para isso, abordaremos o livro *Lendas, Crenças e Talismãs dos Índios do Amazonas* de 1923, do artista brasileiro Vicente do Rego Monteiro. O livro reúne trabalhos do artista modernista, contendo sua pesquisa sobre lendas indígenas e desenhos inspirados na arte marajoara, *arte nouveau* e no orientalismo japonês, com o intuito de constatar como ocorreu a inserção da temática ameríndia na história da arte brasileira. Abordaremos também o artista e pesquisador Theodoro Braga que, em sua produção, entre 1905 e 1935, buscava pela valorização da arte nacional, voltando-se, ainda, para o estudo das formas geométricas produzidas na cerâmica na Ilha do Marajó (COELHO, 2007).

Ao passo de identificar como os resquícios da produção de objetos visuais pelos autores não é sustentada, a partir de compêndios de história da arte no Brasil, ecoam em nossa memória a partir da construção de um modernismo.

A segunda parte desta pesquisa, intitulada “as seis peças perdidas: apliques cerâmicos da Coleção Pe. João Alfredo Rohr em Brasília”, apresenta a trajetória das peças que compõem a CPJAR até a chegada em Brasília. O capítulo também tece relação da criação e ideais sobre o contexto histórico da criação do Sphan e ideais que permeiam as políticas de aquisição da instituição, objetivando preservar bens que pudessem ser vistos pelas gerações futuras como a representação de um passado.

Na terceira parte, buscaremos identificar as diferentes concepções sobre a cerâmica de origem ameríndia. Para isso, buscaremos relatos significativos quanto à arte ameríndia e pontos de tensão entre áreas, para trazer elucidções sobre quais preocupações são levantadas, e quais os métodos são utilizados para categorização e leitura de imagens de origem ameríndia. Com o intuito de identificar quais são os atuais critérios utilizados para a leitura dessas imagens. Logo, interessa-nos tornar os apliques cerâmicos legíveis para a história da arte brasileiro

## **CAPÍTULO 1: APLIQUES CERÂMICOS DA COLEÇÃO PE. JOÃO ALFREDO ROHR EM BRASÍLIA**

Esta pesquisa tem como objetivo discutir aspectos da recepção de objetos ameríndios pela história. Para isso, utilizaremos de estudo de caso de seis apliques cerâmicos da CPJAR em Brasília, para identificar qual a trajetória percorrida até a chegada no Museu de Geociências da UnB, com o intuito de identificar como lidamos com essas peças de origem não ocidental. No decorrer do século XX, foi identificada uma interseção de diferentes áreas em relação à coleção da qual os objetos fazem parte: o acervo Pe. João Alfredo Rohr, cujos objetos foram vistos ora como arqueológicos e etnológicos, ora como artísticos.

A coleção arqueológica do Pe. Rohr em Brasília é composta por 171 itens<sup>17</sup> que foram doados pelo Padre em duas remessas, a primeira em 1977 (Ofício nº1.701/gab/sr/dpf/sc), com um total de 18 peças, e a segunda em 1981 (Ofício nº 1.404/81/GSR/SC), com 34 peças, dentre as quais fazem parte os apliques cerâmicos que adentraram Brasília e foram enviados para a Academia Nacional de Polícia Federal Carlos Alberto Stimamílio (Iphan, 2018, p. 57).

Durante uma ação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, seção de Brasília, o superintendente do Iphan, em 2015, Carlos Madson Reis, determinou a fiscalização rotineira dos bens tombados pela instituição. Com essa ação, foi identificado que parte do acervo do Pe. Rohr estava em Brasília, fato que era de seu desconhecimento, pois durante muitos anos as peças não haviam sido expostas. Assim, o Iphan iniciou a busca do acervo arqueológico e enviou uma equipe à Academia de Polícia de Brasília (APB), instituição que havia recebido as peças entre os anos de 1977 e 1981. A equipe do Iphan foi recebida pelo chefe do Departamento da Polícia Federal e pelo chefe do Museu da Academia Nacional da Polícia Federal que demonstraram total desconhecimento sobre o patrimônio arqueológico (IPHAN, 2018).

---

<sup>17</sup> Considera-se item parte do fragmento arqueológico, uma peça pode ser composta por diversos itens (IPHAN, 2018).

A direção do Museu informou ao Iphan que realizariam uma busca e quando localizassem as peças comunicariam ao órgão. Assim, em abril de 2016, o chefe do Museu encontrou as peças do acervo e comunicou à instituição, informando também que o Museu Criminal não pretendia continuar com elas, pois a atual missão do Museu é expor objetos que sejam vinculados às operações policiais. Foi acordado que o Iphan removesse o Acervo da Academia de Polícia de Brasília. Logo, o Iphan encaminhou as peças ao Museu de Geociências da UnB, instituição responsável pela guarda do material arqueológico do Distrito Federal. A remoção do acervo ocorreu após a assinatura do termo de acordo de cooperação técnica. Por fim, o Diretor do Museu, Sr. Juraci Araújo Rodrigues, localizou os documentos digitalizados referentes à tramitação de transferência de parte do acervo de Santa Catarina para Brasília (Anexo 1) (IPHAN, p. 55-56, 2018).

As instituições que concedem endosso sem o conhecimento prévio da coleção que irá domiciliar se tornam um problema recorrente em relação ao patrimônio arqueológico institucionalizado, podendo acarretar perda da potência dos acervos e perda das histórias a serem reveladas. Assim, quando os itens arqueológicos são depositados nos museus, após a assinatura de um termo de responsabilidade, esses museus se tornam responsáveis pelo patrimônio, e mesmo assim pode ocorrer o esquecimento institucional (MENDONÇA; SANTOS, 2017, p. 120-123).

A pesquisa sobre os itens pode gerar um retorno social para a sociedade. Para que não haja perda desse retorno no momento do endosso, a instituição assina um documento de responsabilidade, compreendido como “o documento de responsabilidade de acervos que é o um protocolo mínimo que descreve as obrigações do pesquisador no momento da entrega das coleções coletadas em campo ao museu” (MENDONÇA; SANTOS, 2017, p. 129). Esse protocolo mínimo serve para que a instituição que recebeu as peças tenha acesso a informações para saber como tratar os itens. Porém, a política de aquisição que se estabeleceu entre o Padre Rohr e o Museu da Academia de Polícia foi com finalidade pedagógica.

As peças ficaram durante trinta e seis anos guardadas na reserva técnica do Museu da Academia de Polícia, pressupostamente por terem finalidade didática. Contudo, os itens não tinham nenhuma relação com os objetos mantidos pelo Museu da Academia de Polícia Federal, cujos itens são resultados de operações de apreensões policiais, ou objetos doados pelo órgão e pelas Unidades Centrais e



Descentralizadas do órgão. Os itens atualmente mantidos no Museu são: células falsas, botijão de gás, um jacaré taxidermizado utilizado como meio de ocultação de drogas, armas de cano curto, entre outros<sup>18</sup>.

O interesse do Museu da Academia de Polícia em enviar os itens para a Instituição responsável pela guarda e endosso do material arqueológico no Distrito Federal pode ter sido motivado pela diferente intencionalidade entre os itens mantidos e expostos pelo Museu serem bem diferentes daqueles da CJAR, assim, pode-se deduzir que a motivação de desaquisição do acervo pode ser pela incongruência entre o acervo mantido pela a instituição e o acervo recebido como doação que se manteve na reserva técnica.

Em meados de 2016 a coleção foi inventariada, conforme Portaria IPHAN nº 196/2016, antes mesmo da remoção dos itens do Museu da Academia de Polícia. O Iphan realizou um levantamento da quantidade de peças, registrando um total de 173 itens. Posteriormente foram realizados registros fotográficos em meados de 2017 (IPHAN, 2018, p. 55-56).

Os itens identificados são diversos, como, por exemplo, material lítico do sambaqui de Porto Vieira em Santa Catarina; fragmentos de vasos cerâmicos da Ilha do Marajó do Pará; lâmina de machado polido da praia das Laranjeiras de SC; fragmentos de cerâmica pintada (Guarani); crânio com mandíbula do sambaqui da Ilha de Santa Catarina (coleção Carlos Berenhauser) nº 108; e outros itens. Um fato que chamou a atenção ao ler a listagem do inventário é a existência de informação que destoava no catálogo do acervo *Coleção Arqueológica Pe. João Alfredo Rohr em Brasília*, que informava a existência de dois fragmentos de vasos cerâmicos da Ilha do Marajó, enviados para Brasília em 1977, e sete fragmentos de cerâmica Marajoara da Ilha do Marajó no Pará, enviados à Brasília em 1981. Embora em nenhum momento a listagem do inventário menciona a proveniência sobre as peças serem oriundas do grupo ameríndio Tapajó, as fotografias e um texto do catálogo informam a existência de seis apliques cerâmicos tapajônicos com formato estilizado antropomórficas e zoomórficas com formato de macaco e tartaruga (IPHAN, 2018).

---

<sup>18</sup> Academia Nacional de Polícia. Museu. In: *Museu Criminal*. Brasília, s.d. Disponível em: <http://www.pf.gov.br/anp/institucional/museu/>. Acesso em: 28 de junho de 2020.

Uma primeira visita foi realizada ao Museu de Geociências da UnB, em 13 de janeiro de 2020, para ver os seis apliques cerâmicos tapajônicos que constam no catálogo e que se encontram, até então, guardadas no reserva técnica<sup>19</sup>. Porém, não foi possível realizar a visita à reserva, pois necessitava de agendamento prévio, essa informação sobre a necessidade de agendamento não constava no Museu, nem no sítio eletrônico. Posteriormente, foi realizada uma nova visita no dia 4 de fevereiro de 2020, assim, ao ter acesso às peças não foi identificado nenhuma informação adicional, apenas marcações em grafite com a numeração dos itens, possivelmente destinadas à catalogação.

---

<sup>19</sup> Durante a visita ao Museu de Geociências da UnB, o funcionário do estabelecimento informou que os itens mais relevantes estavam expostos e que não havia outras peças do acervo do Pe. Rohr na instituição, ele informou, também que a exposição não tinha data definida para o seu encerramento. Porém, as informações obtidas no Museu de Geociências eram diferentes das daquelas disponibilizadas no sítio eletrônico do Iphan, que informava que o Museu de Geociências da UnB era o responsável pela guarda do material arqueológico. Ao comunicá-lo da contradição, o funcionário entrou em contato com a coordenadora do Museu e, logo depois, explicou que as peças realmente estavam na UnB e que seria necessário enviar um *e-mail* para agendar um horário para realizar a visita ao acervo técnico. A visita à reserva ocorreu no dia 04 de fevereiro de 2020. Durante a visita, os funcionários foram bastante solícitos e atenciosos, porém não tinham informações sobre as peças. Nessa visita, foi possível também fotografá-las. Assim, a funcionária que acompanhou a visita, a bióloga Flávia Sibelle Fialho, informou ser um fato recente eles terem peças etnológicas no acervo do Museu de Geociências da UnB. Contudo, destaca-se que isso pode ocasionar o despreparo dos próprios funcionários, que não foram treinados para lidar com esse tipo de acervo.



Figura 4 — Autor desconhecido. Cerâmica, provável tartaruga tapajônica. Frente. Museu de Geociências da UnB. s.d.



Figura 5 — Autor desconhecido. Cerâmica, provável tartaruga tapajônica. Verso. Museu de Geociências da UnB. s.d.

Dessa maneira, nota-se uma incongruência entre a finalidade do local onde as peças encontram-se, no caso, o museu, do grego *mouseion*, que se destina a preservar a memória. No caso desses possíveis apliques terem sido identificados,

catalogados e enviados para o museu, de certa medida, as histórias que permeiam tais objetos continuam silenciadas, mesmo havendo um esforço por parte do Iphan para que estudiosos tenham contato com a Coleção.

Mesmo com a dificuldade de informação sobre as peças, a exposição do acervo torna-se relevante para que outros estudiosos tenham acesso e revelam histórias que, em alguma medida, foram identificadas, porém continuam silenciadas.

Após a localização das peças da CPJAR em Brasília pelo Iphan, ocorreram três exposições. A primeira, intitulada *Patrimônio Arqueológico no Planalto Central*<sup>20</sup>, ocorreu entre 26 de julho e 30 de setembro de 2016, na sede do Iphan em Brasília, reunindo duas temáticas: uma sobre os artefatos líticos utilizados pelos caçadores-coletores da atual região do Distrito Federal, entre 11.000 e 8.500 anos atrás; e a outra sobre as peças doadas da CPJAR em Brasília, que consiste em instrumentos líticos lascados, polidos, semipolidos, restos ósseos humanos, conchas, peças escultóricas ameríndias, entre outros (IPHAN, 2016).

A segunda exposição das peças da CPJAR em Brasília ao público foi na exposição chamada *Trajetórias da Preservação do Patrimônio Arqueológico*, promovida pelo Iphan, de dezembro de 2018 a 15 de março de 2019, na sede do Iphan em Brasília. A exposição foi uma homenagem a Luiz de Castro Faria, arqueólogo, museólogo e professor que teve uma trajetória relevante para preservação de bens arqueológicos brasileiros. Assim, essa exposição também incluía peças líticas do Distrito Federal, que abrangiam o período pré-colonial, colonial e pós-colonial, além do Acervo do Pe. João Alfredo Rohr<sup>21</sup>. A terceira, intitulada *Arqueologia e Habitantes da Pré-História*<sup>22</sup>, organizada pelo Iphan, em parceria com o Museu de Geociências da Universidade de Brasília (UnB), que ocorreu entre 17 de julho de 2019 até 10 de setembro de 2020, foi estruturada em duas temáticas: a primeira com patrimônio

---

<sup>20</sup> IPHAN. Passado e presente de Brasília revelados em exposição e publicações. In: *Notícias*. Brasília, 25 de julho de 2016. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3705/passado-e-presente-de-brasilia-revelados-em-exposicao-e-publicacoes>. Acesso em: 28 de junho de 2020.

<sup>21</sup> IPHAN. Brasília recebe exposição sobre preservação do Patrimônio Arqueológico. In: *Notícias*. Brasília, 14 de fevereiro de 2019. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4905/brasilia-recebe-exposicao-sobre-preservacao-do-patrimonio-arqueologico>. Acesso em: 28 de junho de 2020

<sup>22</sup> IPHAN. Exposição sobre o período da pré-história ficará à mostra na Universidade de Brasília (UnB). In: *Notícias*. Brasília, 14 de julho de 2019. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5138/exposicao-sobre-o-periodo-da-pre-historia-ficara-a-mostra-na-universidade-de-brasilia>. Acesso em: 28 de junho de 2020.

arqueológico do Distrito Federal e a segunda com os itens do acervo do Padre João Alfredo Rohr que estão em Brasília (IPHAN, 2018).

Os seis apliques de cerâmica Tapajônica encontrada no acervo em Brasília, se distinguem dos outros itens do acervo que são fragmentos de vasos, utensílios de corte, colares entre outros. Como já mencionado anteriormente os apliques são intitulados no catálogo como tartaruga, macaco, antropomórficos e zoomórficos (Figura 1).

A investigação da presente pesquisa partiu do estranhamento dos apliques de cerâmica ameríndia do Pará integrarem parte de uma coleção arqueológica do estado de Santa Catarina, que se encontra na reserva técnica do Museu de Geociências da Universidade de Brasília. Para realizar a análise desse tipo de peça normalmente são necessárias equipes interdisciplinares e a intersecção entre arqueologia, etnologia e história da arte, pois existem diferentes aspectos, os de sistemas tecnológicos e os tradicionais manuais de análise métrica de artefatos arqueológicos. Assim, aspectos de sistema tecnológico nos trariam informações sobre qual fase de desenvolvimento seriam oriundas as peças (MACHADO, 2006, p. 88).

No âmbito da arqueologia, a análise métrica se relaciona com aspectos estéticos e plásticos. Assim, para a categorização dos artefatos faz-se a subdivisão das técnicas utilizadas. Entre essas técnicas realizadas nas cerâmicas, temos a técnica decorativa, que é subdividida em plástica e pintada. Pode-se também identificar variações entre elas como incisões, excisões, acanalados, modelados e apliques. A técnica decorativa plástica permite que o ceramista explore possibilidades de motivos, como, por exemplo, os zoomorfos e antropomorfos, utilizando de manipulação manual, sua qualidade depende da argila e do instrumento utilizado para realizar a incisão (MACHADO, 2006, p. 104). Há também uma correlação da técnica utilizada com o estágio de desenvolvimento em que o grupo se encontra.

Para abordar a produção de objetos dotados de plasticidades produzidas pelos povos originários, é importante atentar aos aspectos socioculturais e às diferentes relações desses grupos com seus objetos, que são diferentes da nossa relação com a produção de objetos. Assim, quando elevamos o objeto do cotidiano e o designamos

como objeto artístico<sup>23</sup> o reconhecemos dentro de um sistema que proporciona um certo *status*. Diferentemente da relação que mantemos com esses objetos, os grupos indígenas ou ameríndios utiliza a arte dentro de um processo sociocultural que molda a sua produção, o uso e seus significados, “a arte para esses grupos ordena e define o universo” (GEERTZ, 1986, p.124 *apud* VELTHEM,1994, p. 84).

Ao considerarmos que os grupos indígenas não fazem distinção entre os objetos que possuem utilidade daqueles que não possuem, eles se expressam com os objetos que possuem utilidade, nesses grupos o objeto artístico também desempenha uma função social. A decoração que ocorre no objeto por ele ser utilizado pelo grupo, nesse contexto, não há separação entre o grupo e o indivíduo, entre lazer e trabalho e entre propriedade particular e privada. Assim, a estética se perpetua no grupo pelas tradições (SCHANN, 2007, p. 9).

### **1.1 O percurso do Padre João Alfredo Rohr**

João Alfredo Rohr (1908 - 1984), nascido em Arroio do Meio, Rio Grande do Sul em uma comunidade formada por imigrantes alemães católicos, realizou seminário do nível ginásial em São Leopoldo “fez dois anos de noviciado e um ano de estudos de humanidades e retórica” (SCHMITZ, 2009, p. 9). Ainda de acordo com Schmitz (2009), Pe. Rohr teve uma trajetória como professor e pesquisador no Colégio Catarinense. O Padre foi um precursor nos estudos da arqueologia catarinense e brasileira e desempenhou um papel relevante para descoberta de técnicas arqueológicas<sup>24</sup>.

O Padre também realizou estudos na área de botânica e, posteriormente, dedicou-se à arqueologia. As escavações feitas por ele e sua equipe ocorreram entre os anos de 1958 e 1982, realizando a escavação de mais de 400 sítios arqueológicos,

---

<sup>23</sup> Consideramos o conceito de arte do filósofo e crítico de arte Arthur Danto “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (DANTO, 2006, p. 20). Ou seja, ao atribuímos o *status* de arte, torna-se necessária a legitimação institucional de um contexto sociocultural que compreende determinado item como artístico.

<sup>24</sup> “[...] Essa sua prática arqueológica convertia-se em aprendizado profundo – com a sua simplicidade e a pertinácia dos que se devotam honestamente ao saber, venciam dificuldades, fazendo descobertas, inovando. A descrição das experiências que o levaram a descobrir a técnica de cimentação de esqueletos e transporte de bloco [...]” (CASTRO FARIA, 1984 *apud* CRUZ, 2012, p. 147).

registrados e cadastrados. Com uma formação humanista, demonstrou compromisso com a construção da memória nacional (CRUZ, 2012). Essas escavações revelam dados sobre o povoamento do Brasil pré-colonial, o Padre também manteve uma visão crítica sobre a população indígena. Assim, ele considerava a interpretação da população sobre o seu repertório ritualístico atual como um aspecto relevante para compreensão dos possíveis significados dos achados pré-históricos (SCHMITZ, 2009, p. 8-16).

O Padre se tornou associado ao Instituto Anchieta de Pesquisa em Porto Alegre, em 1956, mesmo ano de fundação do Instituto. Havia uma variedade de áreas de interesse dos associados pesquisadores, como botânica, biologia e arqueologia. Nesse período inicial da instituição, os sócios foram agregados como pesquisadores (SILVA, p. 1985, 2015 apud DALLABRIDA, 2014).

Ao tornar-se sócio do Instituto Anchieta de Pesquisa, o Padre iniciou um processo de aquisição de peças arqueológicas em Santa Catarina. Ele pretendia esclarecer, no âmbito da educação, uma história mais apropriada acerca do passado. Assim, realizou a compra de um acervo com mais de 80.000<sup>25</sup> peças, entre elas objetos dos sambaquis, zoólitos e cerâmica Guarani. Suas pesquisas fizeram descobertas sobre os antigos habitantes do atual território brasileiro e se preocupavam em preservar os vestígios pré-coloniais (SCHMITZ, 2009).

O Museu do Colégio Catarinense, onde o Padre atuou, passou a ser chamado de Museu do Homem Americano, em 1964, na cidade de Florianópolis. Algum tempo depois, em 1988, o nome foi modificado para Museu do Homem do Sambaqui “Pe. João Alfredo Rohr – S.J”, em homenagem ao Padre, devido às aquisições de coleções e à diversidade de objetos oriundos das escavações realizadas por ele (SCHMITZ, 2011). Logo, é notório o interesse do Pe. Rohr pela arqueologia e pela preservação do patrimônio e das possíveis narrativas que suas escavações evidenciaram, ganhando notoriedade com o Museu em sua homenagem e com suas pesquisas arqueológicas.

É intrínseca a relação de museus com a arqueologia. Uma questão que abrange essas áreas diz respeito à musealização de sítios arqueológicos. Assim,

---

<sup>25</sup> Parte de sua coleção foi adquirida do negociante Carlos Behrenheuseus, que trocava tecidos por peças arqueológicas, entre as peças encontram-se, aproximadamente, 8.000 objetos dos sambaquis e 80.000 fragmentos de vasilhas de cerâmicas guarani (SCHMITZ, 2009).

podemos levantar a indagação de qual seria o papel da arqueologia e do museu para a preservação de comunidades ameríndias, e o que acarretaria dessa relação com a produção de imagens que, de algum modo, fazem parte das relações cotidianas que permeiam o complexo imaginário brasileiro.

## **1.2 O Pe. João Alfredo Rohr e a preservação do patrimônio histórico**

João Alfredo Rohr tornou-se um defensor do patrimônio arqueológico, na década de 1960, em Santa Catarina, ele agia em prol da preservação do patrimônio histórico e artístico e se preocupava em informar as comunidades nas redondezas sobre a relevância do patrimônio histórico dos sítios arqueológicos e dos sambaquis. Nesse mesmo período, ele e o antropólogo Luiz Castro de Faria trocaram cartas em luta e defesa dos sambaquis, eles consideravam os sambaquis construções arquitetônicas e marcos na paisagem referentes ao Brasil pré-colonial ou mesmo pré-histórico como parte da história do continente.

Em 1961, foi aprovada uma lei<sup>26</sup>, elaborada como por Faria, que tornou a preservação dos sítios arqueológicos obrigação do Estado. Nela, havia com artigos voltados à preservação dos itens arqueológicos (SCHMITZ, 2009). A lei tornou o Estado responsável pelas áreas com vestígio arqueológico e pela preservação do patrimônio nacional. Logo após a aprovação da Lei nº 3.924/1961, o Estado passou a exigir que os pesquisadores solicitassem a aprovação das escavações a serem realizadas. Após a promulgação da lei, o Pe. João Alfredo Rohr passou a solicitar autorização para a realização de suas próximas escavações. Nesse mesmo período, Pe. Rohr começou a atuar em defesa e preservação dos sambaquis, pois eles estavam sendo destruídos para serem utilizados como matéria prima na indústria, para produção de cal, adubo e para calçamento de estradas (IPHAN, 2018 p. 30).

O Padre João Alfredo Rohr se tornou representante da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), entre os anos de 1976 e 1977, no estado de Santa Catarina. Nesse período em que o Padre se manteve à frente de pesquisas destinadas à preservação e demarcação de sítios arqueológicos, período marcado pelo Regime Militar (1964 - 1985), surgiram inúmeras denúncias sobre

---

<sup>26</sup> Lei do Brasil nº 3.924/1961.



destruição do patrimônio arqueológico, conforme Ofício nº 1.427/162/GSR/SC (IPHAN, 2018).

Entre os anos de 1976 e 1984, passou a receber bolsa do CNPq para desenvolver os levantamentos e cadastramento dos sítios arqueológicos, campanhas de proteção dos sambaquis e escavações de salvamento de sítios arqueológicos (Relatório do CNPq de 1976 a 1984) (IPHAN, 2018, p.30).

Nesse período, o arqueólogo passou a receber bolsa do CNPq para fazer levantamentos e cadastramentos dos sítios arqueológicos, com o intuito de identificar os povoamentos no Brasil antes do período colonial. Além disso, Pe. Rohr aproximou-se do Departamento de Polícia Militar de Santa Catarina para ampliar a formação dos agentes de polícia, para que eles aprendessem a identificar o patrimônio arqueológico e agir contra o tráfico. Assim, entre 1977 e 1981, ele outorgou a doação de itens arqueológicos para a Academia de Polícia de Brasília, com o intuito de auxiliar na formação dos agentes de polícia (IPHAN, 2018).

O Padre e sua equipe realizaram análises dos objetos coletados nas escavações nos sítios arqueológicos, tais análises eram feitas no Museu do Colégio Catarinense, objetivando interpretar esses itens. Essas interpretações requeriam conhecimentos interdisciplinares e análises técnicas feitas no laboratório por ele, por sua equipe e por outros especialistas, como geógrafos, antropólogos, físicos, odontólogos, entre outros, as interpretações demandavam, também, a ajuda dos indígenas (CRUZ, 2012, p. 288-289). Pode-se notar a dedicação e interesse do Padre em elucidar parte da história que permeia o Brasil colônia, como podemos notar na figura 6, que ilustra um dos documentos anexados no processo de tombamento do APJAR, evidenciando a preocupação do Pe. Rohr com o respaldo científico de suas pesquisas.



TELEDYNE  
ISOTOPES

WESTWOOD LABORATORIES  
50 VAN BUREN AVENUE  
WESTWOOD, NEW JERSEY 07675  
(201) 664-7070 TELEX 134474

3 March 1976

Mr. Joao Alfredo Rohr  
Museu Do Homem Do Sambaqui  
Caixa Postal, 135  
88.000 - Florianopolis - SC.  
BRASIL

W. O. No. 3-4357

Dear Mr. Rohr:

We have listed below the radiocarbon ages we have determined on the samples you submitted for analysis.

ISOTOPES Sample Number	Sample	$-\delta C^{14}$	Age in Years B.P.	Date
I-9212	No. 5 SC-FP-5	283 ± 8	2670 ± 90	720 B.C.
I-9213	No. 1 SC-FP-1	372 ± 8	3735 ± 100	1785 B.C.
I-9214	No. 4 SC-FP-1	430 ± 7	4515 ± 100	2565 B.C.
I-9215	No. 3 SC-FP-1	426 ± 8	4460 ± 110	2510 B.C.
I-9216	No. 2 SC-FP-1	381 ± 8	3850 ± 105	1900 B.C.

All samples were treated for the removal of carbonates and humic acids.

The Libby half-life of 5568 years was used to calculate the ages.

If you have any questions concerning these results, please contact us. We shall be happy to help in any way possible.

We hope these results will prove helpful in your work, and we look forward to serving you again soon.

Sincerely yours,

James Buckley  
Radiocarbon Laboratory

JB:hp

enclosures

Figura 6 — James Buckley. Carta anexada ao processo de tombamento do APJAR. Florianópolis, 1976.

A carta (figura 6) é o resultado da análise feita pelo laboratório Westwood, de New Jersey, Estado Unidos, de 3 de março de 1976, e contém o resultado da análise de idade por radiocarbono de cinco itens arqueológicos. Porém, ainda não foi possível

identificar quais as peças do acervo foram submetidas a essa análise. No processo de tombamento do Iphan, há outros registros como esses, são referentes a análises realizadas nas peças tanto para a identificação de etnia quanto para identificação do período de confecção dos itens.

### **1.3 O Acervo**

O Acervo arqueológico do Pe. João Alfredo Rohr é compreendido pelas seguintes coleções: as depositadas nas dependências particulares do Colégio Catarinense em Florianópolis; as em exposição no Museu do Homem e do Sambaqui (Colégio Catarinense); as em exposição do Museu do Balneário de Camboriú; e as que foram doadas para Academia de Polícia em Brasília, que se encontram sob a guarda do Museu de Geociências da Universidade de Brasília.

O Instituto Anchietano de Pesquisas tornou-se o responsável pela divulgação do trabalho acadêmico do Padre JAR e pela preservação do Museu, após o falecimento<sup>27</sup> do Padre, existindo a possibilidade de as peças serem transferidas para a Universidade do Vale do Rio dos Sinos no Rio Grande do Sul (Anexo 2). Também havia uma preocupação, por parte de intelectuais que atuavam na área de preservação do patrimônio, e por parte de museólogos, em perder esse patrimônio inestimado por conta da não ação do Estado, provocando um esforço da comunidade científica para que o Estado realizasse o tombamento da coleção.

O processo de tombamento do APJAR pelo Iphan perdurou por dois anos. Assim, algumas instituições se manifestaram escrevendo cartas cobrando uma posição ao SPHAN para preservação dos itens que eles consideravam inestimáveis para a arqueologia brasileira e para sociedade. Entre essas cartas, encontra-se uma da Diretoria da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB), na qual os coordenadores do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre outros pesquisadores, informavam que temiam que o APJAR se perdesse, caso fosse levado para o Instituto Anchietano.

---

<sup>27</sup> O Padre Rohr faleceu em 22 de julho de 1984 (IPHAN, 2018, p. 32).

Após toda essa movimentação intelectual, a Coleção Arqueológica Pe. João Alfredo Rohr foi tombada pelo estado de Santa Catarina em 1984 (Portaria nº56, de 14 de novembro de 1984), e pelo IPHAN em 1986 (18 de abril de 1986), com inscrição do livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Processo 1.129-T-84, p.1-55) (IPHAN, 2018, p. 32).

A maior parte do APJAR tombado se encontra no Museu do Homem e do Sambaqui, localizado no Colégio Catarinense, instituição em que o Padre trabalhou entre 1942 e 1964, tendo sido diretor durante seis anos. Nesse mesmo período, ele escreveu um trabalho sobre a etnologia indígena, tendo como ponto de partida materiais oriundos de suas escavações pertencentes ao grupo indígena Xokleng<sup>28</sup>, que habitavam a encosta da serra e o planalto catarinense (SCHMITZ, 2009, p. 12).

O interesse do Padre por grupos indígenas levou-o a criar um setor de etnologia indígena dentro do Museu do Homem e do Sambaqui, em 1954. O acervo do museu conta com dezenas de objetos inteiros, 80.000 mil fragmentos e com mais de 8.000 itens dos sambaquis. Esse acervo é dividido em coleções arqueológicas, entre elas: coleção da tradição Umbu; coleção da tradição Humaitá; coleção de sambaquis (figura 7); coleção das tradições Taquara e Itararé; coleção dos Guaranis; coleção de zootecnia, contendo mamíferos, aves, répteis e quelônios; coleção Numismática; coleção malacológica; coleção geológica; e coleção de vestes litúrgicas<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Grupo indígena isolado até que teve o primeiro contato com o homem branco em 1914. Esses indígenas se dividiam em três grupos. Os Angying (considerados mortos ou desaparecidos), os Ngrokòthi-tõ-prèy (que foram assassinados em uma chacina) e os Laklaño (que atualmente travam uma batalha judicial contra o Estado para preservar sua cultura e sua terra) (TRINDADE, 2020).

<sup>29</sup> Colégio Catarinense. Museu do Homem do Sambaqui. In: *Portal do Colégio Catarinense*. Florianópolis, s.d. Disponível em: <https://www.colegiocatarinense.g12.br/museuhomemdosambaqui/>. Acesso em: 5 de julho de 2020.



Figura 7— Autor desconhecido. Zoólito em formato de pássaro, item do Acervo Padre João Alfredo Rohr. Santa Catarina. S.d.

A figura 7 é de um item proveniente dos sambaquis, que compõe o Acervo do Padre João Alfredo Rohr, aparenta ser um zoólito em formato de pássaro. Como podemos notar o acesso que temos a produção de imagens dos ameríndios é intermediada pela arqueologia e pela antropologia. Assim, no decorrer do século XX a arqueologia<sup>30</sup> sofreu algumas mudanças, bem como a história da arte e a antropologia, abrangendo novas possibilidades de discurso em campos que ainda não haviam sido explorados com afinco.

#### 1.4 Visibilidade do Acervo Pe. João Alfredo Rohr (APJAR)

O Acervo do Pe. João Alfredo Rohr vem ganhando visibilidade durante a última década. Foi promovido, pelo Governo de Santa Catarina, o Edital Elisabete

---

<sup>30</sup> Mudanças bruscas ocorreram no campo da arqueologia durante a década de 1960, a Arqueologia-Histórico-Cultural foi considerada meramente descritiva, ocasionando no surgimento da Nova Arqueologia ou Arqueologia Processual que propôs um diálogo com a antropologia, levando em consideração o comportamento humano em busca de compreender os sistemas culturais (BINFORD,1962,1965 apud SILVA, 2000, p. 10). Nesse período, foram intensificadas as pesquisas etnográficas, que levavam em consideração o comportamento humano com o material-espacial-ambiental. Logo, foi denominado etnoarqueologia o desenvolvimento de teorias sobre os registros arqueológicos e sua relação com a produção de conhecimento científico (SCHIFFER, 1978 apud SILVA, 2000, p. 11). Evidencia-se como é conflituoso analisar o passado diante de apenas uma área, tornando a interdisciplinaridade entre campos fundamental para o processo de pesquisa sobre o passado.

Arlene de Estímulo à Cultura<sup>31</sup>, em 2013. O edital de fomento à cultura contemplou o projeto *Salvaguarda de Acervo Cerâmico Pe. João Alfredo Rohr*, com o intuito de preservar o acervo cerâmico, que abrangia a salvaguarda das peças cerâmicas das coleções em exposição e das peças mantidas no acervo, que totalizavam cerca de 70.000 mil peças e um total de 32 mil objetos, com a proposta de higienizar, catalogar, criar um banco de dados digital do acervo, recuperar, organizar os dados sobre a procedência da cerâmica e divulgar o projeto e as ações do Museu do Homem e do Sambaqui, para difusão e fomento de outras iniciativas.<sup>32</sup>

Além disso, algumas peças do acervo do Museu do Homem e do Sambaqui Pe. João Alfredo Rohr participaram do *34º Panorama da Arte Brasileira*<sup>33</sup>, *Da pedra Da terra Daqui*, em 2015. Um total de 16 peças foram selecionadas para a exposição, os itens de escultura em pedra dos Sambaquis da região Sul e Sudeste do Brasil pré-colonial, como podemos ver na figura 7. A crítica e curadora de arte Aracy Amaral foi convidada pelo Museu de Arte Moderna (MAM) para fazer o 34º Panorama, assim Aracy Amaral informou o projeto que ela tinha em mente, sem saber se a proposta se adequava ao Museu de Arte Moderna MAM. A proposta consistia em apresentar um amplo conjunto de esculturas pré-históricas do Brasil meridional em diálogo com um número reduzido de artistas contemporâneos.

---

<sup>31</sup> Governo de Santa Catarina. Confira os nomes dos projetos vencedores do edital Elisabete Anderle. In: *Cultura*. Florianópolis, 06 de setembro de 2013. Disponível em: <https://www.sc.gov.br/noticias/temas/cultura/confira-os-nomes-dos-projetos-vencedores-no-edital-elisabete-anderle>. Acesso: 23 de outubro de 2020.

<sup>32</sup> Colégio Catarinense. Cerimônia de assinatura do contrato do edital Elisabete Anderle. In: *Portal do Colégio Catarinense*. Florianópolis, s.d. Disponível em: <https://www.colegiocatarinense.g12.br/cerimonia-de-assinatura-do-contrato-do-edital-elisabete-anderle>. 23 de outubro de 2020.

<sup>33</sup> Colégio Catarinense. Acervo do Museu Homem do Sambaqui fará parte do 34º Panorama da Arte Brasileira. In: *Portal do Colégio Catarinense*. Florianópolis, s.d. Disponível em: <https://www.colegiocatarinense.g12.br/acervo-do-museu-homem-do-sambaqui-fara-parte-do-34o-panorama-da-arte-brasileira/>. Disponível em: 23 de outubro de 2020.



Figura 8 — Povos sambaquieiros. Escultura em pedra. Sul do Brasil. S.d.

As peças do APJAR escolhidas para o do 34° *Panorama* são oriundas dos povos sambaquieiros que habitam a região que abrangia o atual Estado de São Paulo até o Uruguai. Segundo o curador-adjunto da exposição, Paulo Myada, foram deslocadas um total de 60 peças cerâmicas desses povos em contraste com 6 artistas contemporâneos. A curadoria pretendia que os artistas utilizassem o meio ambiente ao seu redor para criar proposições. Nesse contexto, Myada relatou que os artistas escolhidos eram de gerações distintas de artistas contemporâneos, com linguagens e poéticas diferentes, os artistas convidados foram: Erika Vertuzzi, Berna Reale, Pitágoras Lopes Gonçalves, Miguel Rio Branco, Cildo Meireles e Cão Guimarães<sup>34</sup>. O *Panorama* realizado no Brasil aproximou poéticas e sistemas plásticos de grupos que não compartilham do mesmo sistema de crenças como os não ocidentais.

A aproximação da história da arte ocidental a objetos produzidos por não ocidentais e essa dinâmica de história da arte entre a divisão de categorias entre estético e útil começou a ser abalada durante o século XX. Objetos que em alguma medida foram produzidos para serem utilitários agora integravam o rol da história da arte e como lidar com essas mudanças e torná-los inteligíveis em uma história da arte (KUBLER, 1961, 17-20). Essa dinâmica de debate sobre as categorias também

---

<sup>34</sup> MAM. 34° *Panorama* da arte brasileira – Da pedra Da terra Daqui. In: *Exposições*. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/34panorama/>. Acesso: 23 de outubro de 2020.

ocorreu no âmbito da história da arte no Brasil, identificando-se similaridades com o que ocorreu no início do século XX na Europa. Embora o *34º panorama* tenha aproximado objetos dotados de plasticidade de diferentes sistemas de crenças no decorrer das últimas duas décadas, essas aproximações são bem mais antigas e aconteciam desde o início do século XX.

### **1.5 Preservação da memória nacional**

Considerando o contexto brasileiro, um dos fatores que marcaram o movimento modernista e o nacionalismo de caráter diferenciado, que emergiu após a Primeira Guerra Mundial e a industrialização da cidade de São Paulo, foi o cenário da Semana de Arte Moderna de 1922, marco para o Modernismo no Brasil. Esse evento foi desencadeado por um grupo de jovens que se formou após a exposição da Anita Malfatti em 1917. Os objetivos do grupo eram a derrubada de cânones e a busca pelo direito à liberdade de representação estética e a visibilidade da cultura nacional (AMARAL, 1998, p. 13).

A Academia SPHAN, composta por um grupo de intelectuais, já mencionados anteriormente, trouxe à tona o discurso sobre a preservação e a manutenção da memória nacional. Foi encomendado um anteprojeto ao diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, Mário de Andrade, pelo Gustavo Capanema, o então Ministro da Educação de Getúlio Vargas, em meados de 1936, visando a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, esse anteprojeto previa a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN) e de quatro livros de tombamento.

1. Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias de artes (arqueológica, ameríndia e popular); 2. Livro de Tombo Histórico, correspondente à quarta categoria (arte histórica); 3. Livro do Tombo das Belas-Artes/Galeria Nacional de Belas-Artes, correspondente às quinta e sexta categorias (arte erudita nacional e estrangeira); 4. Livro do Tombo das Artes Aplicadas/Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial, correspondente às sétima e oitava categorias (artes aplicadas nacionais e estrangeiras) (SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, p. 59).

O órgão teve como diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade, permanecendo à frente da instituição entre 1937 e 1968, após a criação do SPHAN. Ele contava com o



apoio da elite intelectual e de vários membros do Modernismo, como Mário de Andrade, Lucio Costa, Afonso Arinos, Alcides Rocha Miranda, Gilberto Freire, Augusto da Silva Telles e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Esses intelectuais, junto a Rodrigo de Melo Franco de Andrade, estabeleceram um discurso sobre preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, o grupo pretendia consolidar narrativas sobre as possíveis identidades em relação à Nação, com base na seleção de bens materiais que foram escolhidos para representarem a memória de uma tradição brasileira. Assim, em um curto período, eles fizeram o tombamento de 437 bens, entre 1937 e 1946 (SANTOS, 1996).

## **1.6 Construção do imaginário ameríndio**

Ao adentrarmos a temática das manifestações culturais provenientes de ameríndios, na historiografia da arte brasileira, indagamos como foi a construção da imagem do indígena nesse campo. Os primeiros relatos que temos são de cronistas que escreveram a partir de narrativas de outras pessoas que tiveram contato com esses povos. Também há resquícios de cultura material indígena, como vasilhames, potes e ornamentos em cerâmicas, tais objetos deixam pistas sobre sua diversidade de crenças, etnias e hábitos.

Um dos primeiros relatos que temos sobre esse contato é A carta de Pero Vaz de Caminha, de 1 de maio de 1500, cujo conteúdo descrevia a fauna, a flora, a riqueza da terra e o seu povo. A carta foi escrita com enfoque em dois alicerces, a religião e os interesses políticos, objetivando mostrar que existia um povo para ser catequizado e terras para serem exploradas.

Caminha utiliza a palavra para fazer uma narrativa com grande presença de imagens, trabalhando bastante com visualismo, pondo diante dos olhos do leitor as cenas que pretende descrever. Os índios aparecem nos relatos como homens nus, sem nada que pudesse cobrir as suas “vergonhas”, com arcos e setas. Pardos, avermelhados, com bons rostos e bons narizes, bem feitos [...] (CAMINHA, 1500 *apud* Lima, 2014, p. 368).

Poderíamos cogitar que na literatura os escritores tivessem uma certa autonomia ao retratar o ameríndio, porém o que estava atrelado na construção dessa

memória dos povos originários perpassa, em um primeiro momento, a visão do outro (não-índio) e assim reforçou estigmas e a desinformação (MAGALHÃES, 2006). Compreensões mais corretas sobre os ameríndios demandam de uma pluralidade de pesquisas para que não continuemos reforçando elementos estéticos estilizados e muitas vezes esvaziados de seus sentidos por não compreendermos sua dimensão.

Desde a chegada do colonizador temos à produção de imagens, em diversos regimes de visualidade. Além disso, aquelas produzidas para a história da arte também compartilham da construção de um imaginário nacional estereotipado. Assim, é perceptível que a Carta de Caminha descreve ambientes e hábitos, há uma certa idealizado em relação ao indígena, como se ele fosse livre de ambições, política e religião.

A feição deles é serem pardos, de maneira avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto [...] (CAMINHA, 1974, p. 3).

Assim, criamos uma ideia a partir da construção de imagens mentais e, com isso, levanta-se muitas proposições ideológicas sobre esses habitantes. No âmbito da história da arte, também temos essa construção. Desse modo, podemos nos indagar como lidamos e como fazemos a leitura dessas imagens da produção ameríndia em uma história da arte sem adentrarmos as generalizações que permeiam nosso imaginário em relação ao outro.

A presença do indígena ganhou destaque na literatura. Em um primeiro momento, temos o indianismo com as obras de Gonçalves Dias e José de Alencar, no início do século XX. Porém, o legado deixado por esses escritores ainda era muito atrelado à visão do europeu, um “índio” idealizado, podendo-se considerar que esse processo de escrita também permeia um processo de violência simbólica em relação a esses povos, gerando uma generalização em relação às diferentes etnias e as diversas culturas. Em um segundo momento, o escritor Oswald de Andrade, em 1928, publicou o Manifesto Antropófago, trazendo uma imagem do índio diferente daquela idealizada pelo europeu, nos anos de 1950 (LIMA, 2014).

Em um processo ainda recente, há também a perspectiva de uma nova geração de escritores indígenas, como Olívio Jekupé, Eliane Potiguara e Kaka Werá Jecupé.

Nesse novo momento da literatura, as histórias indígenas podem ser contadas pelo próprio indígena, em seu lugar de fala. Muitas dessas obras são autobiográficas, baseadas na tradição oral e nos mitos fundadores. Também pode-se encontrar romances e poesias. Com essas novas escritas os autores trazem uma ideia de indígena atrelada à religiosidade e ao homem que faz parte da natureza (LIMA, 2014, p. 370-371).

As imagens criadas durante o processo de colonização foram sustentadas por influências sociais e repercutem na maneira em que interpretamos o meio (MOSCOVICI, 2007, p. 5). No século XX, ocorreram mudanças em relação à representação da figura indígena, escritores como Oswald de Andrade e Darcy Ribeiro começaram a mudar a maneira com que lidamos em relação à escrita sobre o outro.

As pesquisas antropológicas que surgiram no decorrer do século XX influenciaram essa nova leva de publicações. Tais mudanças ocorreram na literatura. Assim, questionamos: quais as mudanças ocorreram na inserção de objetos ameríndios na história da arte brasileira no decorrer do século XX?

Nesta pesquisa, pretendemos abordar imagens que até então não eram compreendidas como integradas a uma história da arte. Ao falarmos de imagem, esse termo traz consigo uma diversidade de intencionalidade em diversos campos de conhecimento como a arte, a arqueologia e a antropologia.

Para o termo imagem, existem conceitos distintos: a imagem como circulação incorpórea que acontece na memória e povoa o corpo; a imagem sendo compreendida como tudo que vemos; a imagem como símbolos icônicos; e a imagem na perspectiva da história da arte, conceito no qual os museus agem como templos para proteger as imagens criadas dentro do seu regime (BELTING, 2014, p.11). Assim, em qual âmbito a história da arte trataria essas produções realizadas fora de sua estrutura? Como podemos realizar uma leitura de tais imagens oriundas de culturas distintas? Considerando que nosso imaginário é permeado por concepções errôneas, projeções e preconceitos a respeito desses povos, construídos por outros regimes, como podemos olhar para essas peças?

Entre os campos que abordam as imagens podemos nos questionar sobre as possíveis abordagens para trabalhar objetos cerâmicos de povos originários, dentro da história da arte brasileira, considerando que o conceito de arte está atrelado à produção ocidental.

## **CAPÍTULO 2: ABORDAGENS AOS OBJETOS ARTÍSTICOS AMERÍNDIOS NA REVISTA DO PATRIMÔNIO**

### **2.1 Considerações sobre a Revista do Patrimônio**

O presente capítulo pretende elucidar em quais campos do saber foram inscritos os estudos sobre a cerâmica ameríndia. Para isso, iniciaremos o debate com artigos da Revista do Patrimônio contendo a produção textual sobre os Tapajós. A escolha de levantar o debate partindo da Revista do Patrimônio ocorreu pois ela está entre as primeiras produções textuais de circulação nacional sobre a cerâmica Amazônica. Além disso, a Revista foi uma das pioneiras em desenvolver um discurso sobre o patrimônio material de modo sistemático. Assim, legitimou um lugar de fala no âmbito da preservação de bens culturais no campo da história da arte, arqueologia, antropologia, história e arquitetura.

Com a entrada do Brasil na modernidade, desde 1870, surgem debates sobre a nacionalidade brasileira. A idealização de projetos e instituições andava em consonância com as propostas de promoção do projeto político republicano. Com a aproximação da comemoração do centenário da Independência, iniciou-se a articulação para criação dos primeiros museus dedicados à História. Essa discussão ocorre em diversas áreas, como a arqueologia, a história, a história da arte, a arqueologia etc. Os conceitos de moderno, modernidade e de modernismo são objetos de reflexões historiográficas. Para o historiador Jacques Le Goff esses conceitos têm sentido de ruptura com o passado. Já para o crítico literário Karl Robert Frederick, esses conceitos significam tornar-se novos ou subverter o velho. Dado o exposto, a adoção do termo modernismo consideramos como as mudanças contínuas que desencadeiam em novas transformações (VELOSO, 2012, p. 353).

No Brasil, temos como um dos marcos do modernismo a Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em 1922. Alguns acontecimentos anteriores já anunciavam as mudanças na dinâmica histórica vigente. Entre esses acontecimentos temos o registro do Manifesto Republicano em 1870, sugerindo que fosse urgente a abolição da escravidão e a necessidade da instauração da República. Outros marcos foram o fim da Guerra do Paraguai (1875-1870) e o movimento literário denominado pelo historiador José Lourenço como “geração 1870” (VELOSO, 1870, p 354).

É importante frisar que a História do Brasil começou a ser escrita em meados do século XIX, com o recém-inaugurado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Porém, não havia lugar privilegiado para a escrita sobre as obras iconográficas. Assim, esse cenário sofreu drásticas mudanças com a Proclamação da República. Iniciaram processos para criação de museus dedicados à História, não mais somente para história natural. A partir daí, há uma preocupação em contar a história, e não apenas mostrar a exuberância dos trópicos (COSTA, 2011, p.1). Até então, os museus em território nacional se debruçaram para o que eles compreendiam como História Natural. Assim, os primeiros museus dedicados à História foram: o Museu Paulista Brasileiro inaugurado em 1887, a instituição se dedicava a História Natural, a partir de 1917 passou a dedicar-se à História, e o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1922. Ambas as instituições promoveram exposições para consolidar a memória em consonância com as ideias de nacionalidade propostas pelos republicanos (COSTA, 2011, p.1-3).

Para auxiliar na idealização do que seriam a história e o patrimônio nacional, dois cursos contribuíram para a delimitação de pressupostos norteadores para os intelectuais do SPHAN. Dentre diferentes esforços empregados para auxiliar os profissionais que lidavam com a preservação de patrimônio, primeiramente tivemos o Curso de Etnografia, ministrado pela etnóloga Dina Lévi-Strauss, em 1936, patrocinado pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, sob a direção de Mário de Andrade, com a finalidade de instruir e promover estudos sobre a etnografia, a antropologia e o folclore. Após o término do curso, iniciaram-se as atividades da Sociedade de Etnografia e Folclore. Essas tomadas de decisão de Mário de Andrade tinham relação com o anteprojeto do SPHAN que ele idealizava, a pedido do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (VIDAL, 2009, p.7).

O segundo curso, intitulado Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil, ministrado por Afonso Arinos de Melo Franco, em 1941, a pedido do seu primo Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN, destinava-se à formação técnica da repartição de profissionais que trabalhavam no SPHAN e que sentiam a necessidade de uma orientação em relação à compreensão do processo histórico do país (FRANCO, 1971, p. 3). O curso também objetivava traçar um perfil norteador para os temas a serem desenvolvidos na Revista do Patrimônio. Os conteúdos publicados durante o curso resultaram em um livro de mesmo nome (RIBEIRO, 2013).

O curso de Afonso Arinos, *Desenvolvimento da civilização material no Brasil*, 1941, levanta-se um estudo sobre algumas características da civilização, tais como: fatores primitivos, o português, o negro, o índio e os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Ele apresentou conferências e problemas discutidos dentre os períodos sobre o povoamento, a política, a população e a administração, contribuindo para a compreensão da história da materialidade dos objetos em relação a determinadas épocas. Tornando-se um historiador pioneiro na construção de estudos da materialidade que envolve o passado. Assim, esses textos possuem caráter introdutório e pouco aprofundado, mesmo assim contribuiu com elementos de materialidade que caracterizou os períodos (CORONE, 1972).

Além disso, Rodrigo de Melo Franco de Andrade explicita no prefácio do livro *Desenvolvimento da civilização material no Brasil*: “Daí a iniciativa do curso, atendendo-se a que as referidas ocorrências e o seu encadeamento constituem dados capitais para a elaboração da história da arte em nosso país” (ANDRADE, 1971, p. 3). Assim, o livro dava indícios sobre o rumo dos temas a serem abordadas pela Revista, norteadoras para o que comporia os escritos iniciais sobre a historiografia da arte no Brasil.

É possível reconhecer que Afonso Arinos, no decorrer da publicação, reconhece a repercussão africana e indígena no Brasil. Porém, a base considera como predominante a civilização portuguesa. Em consequência do exposto, nas publicações da Revista do Patrimônio há estudos sobre essas outras culturas, porém tratando-os como cultura material, no campo da antropologia e arqueologia, normalmente não considerando-os como arte.

Os estudos sobre a história da arte no Brasil concentraram-se em dois grandes temas, o primeiro deles a arte barroca do período colônia e o segundo o modernismo do século XX. Esse cenário permaneceu até meados de 1990 (MARQUES, 2013, p 1-2). Para a historiadora da arte Yacy-Ara Froner, a necessidade de desenvolver novas pesquisas ocorreu devido a processos apontados pela pós-modernidade, nos quais os conceitos de arte e cultura foram ampliados, com isso os historiadores buscaram desenvolver uma nova estrutura de pesquisa (FRONER, 2004, p. 233).

Vale ressaltar o aspecto pioneiro dessa publicação, tendo entre seus propósitos buscar identidades que representassem o Brasil. Embora já houvesse aproximações de objetos de origem não europeia por artistas, desde o final do século

XIX, esses objetos não foram abordados no campo da arte, que permaneceu com predominância de aspectos artísticos e motivos da cultura portugueses.

O historiador José Murilo de Carvalho considera que Afonso Arinos fez a distinção entre civilização e cultura apoiando-se em conceitos de autores alemães, bem como, o filósofo Oswald Spengler e os antropólogos Leo Frobenius e A.L Kroeber, que consideravam a cultura como a consciência coletiva, por exemplo a religião, relacionada à subjetividade coletiva; e a civilização como o domínio do mundo pela técnica (CARVALHO *apud* TEIXEIRA, 2005, p 5). Para concluir, Arinos considerou que havia diversas culturas, quando explicita as suas considerações sobre o posicionamento de Portugal como senhor de conquistas “aberta a larga estrada da absorção dos elementos culturais dos povos menos evoluídos [...]” (FRANCO, 1971, p. 5), tratando também como cultura europeia, a cultura indígena e o que ele chamava de “cultura negra”. Com ênfase no enaltecimento da civilização como a portuguesa, como podemos observar no trecho abaixo.

O desenvolvimento de nossa civilização material é de base portuguesa, entendido no seu complexo luso-afro-asiático. A contribuição negra e índia, muito notável na elaboração de nosso psiquismo nacional, é pouco importante na civilização nacional, não somente por ter sido absorvida no choque com um meio muito mais evoluído, mas também porque as condições de sujeição em que viviam as raças negra e vermelha não permitiam a expansão plena das suas respectivas formas de cultura. Por isso mesmo os elementos negros e índios, presentes na nossa civilização material, salvo um ou outro mais notáveis, são de difícil identificação (FRANCO, 1971, p. 24).

O autor reconhece que existem contribuições de civilizações não europeias, porém, na mesma medida ele considera pouco importante. Ainda que haja a citação dos indígenas, intitulada como “raça índia”, é perceptível que há uma predileção por enaltecer os objetos da cultura material europeia. Nesse período, teorias ideológicas ganharam notoriedade não só no Brasil, mas em várias partes do mundo. Entre elas, temos o darwinismo social, a teoria eugênica e o racismo científico.

A eugenia foi uma teoria fundada por Francis Galton, em 1883, que consiste na promoção de políticas de favorecimento à formação de uma elite genética, favorecida pelo Estado, considerada mais adaptada, baseada em características físicas dos brancos, sendo considerados não-aptos os não-brancos, entre esses

índios e negros. Assim, a adoção dessa teoria encorajava os considerados não-aptos a não procriarem e serem eliminados, com isso previam a ocorrência de uma hegemonia. Infelizmente, no Brasil a eugenia foi uma das teorias políticas adotadas sem a menor criticidade (BOLSANELLO, 1996).

No Brasil há um grupo de intelectuais contendo historiadores, sociólogos, advogados, médicos etc., que considerou que o brasileiro não havia conseguido se desenvolver adequadamente. Eles adotaram a teoria eugênica objetivando elevar a miscigenação do povo criando a Liga Brasileira de Higiene Mental (BOLSANELLO, 1996). Dentre esses intelectuais encontra-se o Afonso Arinos que chegou a escrever que os negro e índios impediam que o brasileiro atingisse a civilização. Além da relevância dessas publicações pioneiras e norteadores para a escrita da historiografia, textos do período muitas vezes, são dotados de ideologias referentes a época, ainda assim, são registros significativos para compreensão de escolhas que foram tomadas, em relação a história a cultura e a arte.

## **2.2 Objetos cerâmicos tapajônicos e sua interdisciplinaridade**

Os objetos oriundos do grupo ameríndio Tapajós possuem aspectos interdisciplinares, abordados em diversas áreas, como antropologia, arte e arqueologia. Embora não estejam catalogados no livro do Tombo das Belas Artes, os abordaremos como objetos dotados de plasticidade que há anos vão sendo inseridos e reconhecidos, em alguma medida, no contexto da história da arte.

Os estudos da antropologia e da arqueologia contribuem para que tenhamos conhecimento sobre a existências de tais objetos que partiram de uma disputa de campos. Essas ciências utilizam métodos de leituras oriundos da história da arte em determinados momentos para contribuir em suas interpretações.

A antropologia nomeou como arte produções de imagens e objetos estéticos de não-europeus como “primitivas”, em sociedades coloniais e pós-coloniais. Atualmente é nomeada como arte etnográfica. Assim, surgiram teorias de arte que foram estabelecidas na antropologia e no campo da historiografia da arte, muitas delas bem consolidadas com o intuito de descrever e compreender os objetos que carregam esse estatuto de artísticos. O antropólogo Alfred Gell, questiona se faria



sentido produzir uma teoria da arte para arte ocidental e uma diferente para aquelas que não se enquadram em tal sistema de produção (GELL, 2018, p. 243).

Os objetos materiais de origem não-ocidental no fim do século XIX e início do século XX, passam a ser denominados objetos etnográficos, aqueles que foram alvo de colecionadores, muitas dessas peças ganharam visibilidade em museus. Também eram feitas classificações para designar o nível do que se compreendeu complexidade e evolução sociocultural (GONÇALVES, 2007, p.16-17). Assim, a designação de objetos como etnográficos surgiu no século XIX, em um momento de consolidação dos museus que iriam substituir os gabinetes de curiosidade, que se tornaram volumosos com a conquista do que intitularam de Novo Mundo (STOCKING, 1985 *apud* VELTHEM, 2012).

Por volta de 1920, o aperfeiçoamento de métodos arqueológicos, entre eles as escavações estratigráficas, a análise de pólen e o emprego do método de datação carbono 14<sup>35</sup>, acarretou estreitamento entre a etnologia, a sociologia, a arqueologia e os historiadores dedicados à pré-história que, anteriormente, vinha sendo chamada de primitiva, originária de sociedades até então consideradas simples, cuja percepção fora modificada por novos métodos físicos/químicos e teorias antropológicas. Daí, Lévi-Strauss afirma que havia uma visão errônea relativa ao que era chamado de primitivista. Podemos citar, como exemplo, a arte de Ifé, que trouxe consigo novos paradigmas, em relação aos grupos considerados primitivos, pois consideraram a sua produção artística tão refinada como a europeia, possivelmente três ou quatro séculos anteriores ao Renascimento. Uma visão errônea que não podemos nos deixar levar é que o dito primitivismo e os objetos artísticos produzidos por eles são versões empobrecidas de outros objetos já existentes (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 19 - 21).

Segundo Alfred Gell, o estudo da arte pela antropologia ainda era negligenciado, por volta dos anos 1990, no Reino Unido, em contraste com a volumosa quantidade de pesquisas antropológicas destinadas a outras áreas de conhecimento. Assim, o antropólogo levanta a questão: por que isso acontece? Possivelmente não é um acaso (GELL, 1992). No Brasil, é possível notar uma gama

---

<sup>35</sup> PRCEU USP. Datação de carbono-14. In: Engenhos dos Erasmos. São Paulo, s.d. foi uma técnica desenvolvida por Willard Frank Libby (1908-1980), em 1939, que consiste em identificar a idade do fóssil, sendo possível a partir do decaimento do tecido orgânico após o momento da morte. Disponível em: <http://www.engenho.prceu.usp.br/datacao-por-carbono-14/>. Acesso em: junho de 2021.

de antropólogos e arqueólogos que se dedicam à arte indígena e ameríndia, entre eles, Denise Pahl Schaan, Edith Pereira, Vera Lucia Guapindaia, André Prous, Els Lagrou, entre tantos outros. No campo da historiografia da arte não é possível citar tantos nomes. Assim, tendo em vista que desde o modernismo ocorreu essa aproximação da história da arte de objetos indígenas e ameríndios, a mesma questão postada por Alfred Gell ainda se torna pertinente para o Brasil e para a historiografia da arte, por que isso acontece? Será mesmo um acaso?

Mesmo os objetos não estando domiciliados na história da arte, muitas vezes utiliza-se de métodos e teorias da arte para torná-los inteligíveis em outras áreas. No presente capítulo, teremos como objetivo tornar os possíveis apliques cerâmicos objetos inteligíveis para a historiografia da arte, isso não significa que iremos compreendê-los em todos os seus aspectos sociais e estéticos que envolvem suas formas e sentidos. Portanto, iremos identificar a intersecção de campos em alguns estudos antropológicos e arqueológicos que existem em mais abundância e quais métodos da história da arte foram utilizados, considerando que desde a modernidade aspectos da plasticidade ameríndia rompeu as barreiras teóricas entre a etnologia e a arte.

Devido à sistematização dos estudos da chamada arte rupestre de petróglifos e gravuras, esses estudos parecem ter ganhado mais visibilidade do que o estudo taxonômico sobre a produção cerâmica. Arqueólogos e antropólogos vêm se debruçando em tornar tais imagens inteligíveis. Assim, a antropologia Visual, quando voltada para Pré-Histórica, busca na produção de imagens e grafismos rupestres explicações de origem e desenvolvimento de determinados grupos humanos (FUNARI, 2010). Durante o século XX, estudiosos de diversos campos da arqueologia e antropologia dedicaram-se aos estudos da arte rupestre ou do grafismo.

Para a catalogação desses objetos, utilizam-se parâmetros visuais, também usados na história da arte, e seus termos como arte rupestre ou grafismo rupestre para designar manifestações plásticas que tenham como suporte a pedra. Assim, a cerâmica é compreendida como artefato de barro queimado; petróglifos são as gravuras em rocha; pictóglifos são as pinturas em rocha por impressão de tinta por pigmentação, entre outros (PARDI, 2012, p. 245-256). A divisão de estudos das hipóteses sobre a arte rupestre divide-se entre quatro fases.

A primeira da “arte pela arte”<sup>36</sup>; a segunda, que parte de Henri Breuil (1877 - 1976), relacionou as pinturas com as crenças mágicas, considerando que a produção dos desenhos tinha a finalidade ritualística com o sobrenatural e objetivava conseguir capturar a caça (Lewin, 1999 *apud* Silva et al, 2013). A terceira emergiu dos arqueólogos André Leroi-Gouhram e Annete Laming-Emperaire, eles criaram métodos de análise estilística realizando interpretações das pinturas considerando aspectos de expressão social de determinado grupo, na década de 1960 (ALVES, 2002 *apud* SILVA et al, 2013, p. 4). E por fim na década de 1980, a arqueologia repercutiu elementos pós-processuais e pós-coloniais consideraram que os elementos poderiam representar o contexto social<sup>37</sup> (SILVA et al, 2012, p.4). Dessa maneira, a presente pesquisa pretende identificar quais métodos foram utilizados para a leitura de imagens de origem não ocidental por pesquisadores que abordaram a cerâmica ameríndia, na Revista do Patrimônio, entre a intersecção história da arte, arqueologia e etnologia. Pretendendo evidenciar quais métodos foram utilizados da história da arte, e quais as novas atualizações que a antropologia possa contribuir para torná-los inteligíveis para a historiografia da arte. Desse modo, como podemos tratá-los na história da arte e quais seriam as principais abordagens entre os métodos existentes.

O próximo tópico percorrerá a abordagem realizada pela Revista do Patrimônio devido ao seu caráter pioneiro de legitimação da escrita sobre os objetos cerâmicos do grupo ameríndio Tapajó, objetivando realizar aproximações com os apliques cerâmicos da coleção PJARB. E em seguida, nos debruçaremos em possíveis métodos de leituras que possam contribuir para tornar os objetos cerâmicos de povos originários legíveis.

### **2.3 Cerâmica de Santarém na Revista do Patrimônio**

Gastão Cruls tratou os ameríndios como duas grandes civilizações, a Civilização Marajoara e a Civilização Tapajônica, considerando os estudos iniciais, realizados pelo antropólogo Curt Nimuendajú em 1923. Mesmo antes desses estudos

---

<sup>36</sup> Autores que se destacaram nessa linha de pesquisa “destacaram-se as análises de pesquisadores, como Edoard Piette (1827–1906), Edouard Lartet (1801-1871), Emile Cartailhac (1845-1924), Gabriel de Mortillet (1821-1898) (TRIGGER, 2004) (SILVA *et al.*, 2013, p. 3).

<sup>37</sup> Principais estudiosos dessa vertente “em especial com os trabalhos dos arqueólogos: Ian Hodder no seu livro *Symbols in Action* (1982); Michael Shanks e Christopher Tilley com *Re-Constructing Archaeology* (1987)” (SILVA, 2012, p. 4).

era perceptível a diferença entre estas distintas cerâmicas, da foz do Amazonas, embora as avaliações feitas nestes objetos cerâmicos fossem em fragmentos encontrados de forma superficial pelo solo da região. Assim, o etnólogo Curt Nimuendajú foi o primeiro a ter acesso a vasos cerâmicos tapajônicos muito bem preservados (CRULS, 1939, p.194).

Pesquisas recentes, realizadas pela arqueóloga Denise Gomes, analisaram 1.256 vasilhas cerâmicas e apêndices da Coleção Arqueológica Tapajônica do Acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, adquiridos em 1971. O estudo estabeleceu a existência do estilo Santarém-Aldeias que possivelmente influenciaria a produção de objetos do Baixo-Amazonas. A bibliografia etno-histórica descreve a área como muito populosa, considerando a existência de milhares de pessoas, antes da chegada dos portugueses. Para a pesquisadora, existiam diferentes grupos que habitavam concomitantemente a região, ela considera a existência de uma cultura tapajônica homogênea que atualmente deve ser questionada, pois novas pesquisas na região já questionam essa hipótese (VERÍSSIMO, 2005). Assim, ela optou por usar o termo estilo ao invés de cultura para designar os objetos oriundos do grupo Tapajós, permanecendo, também, a possibilidade dos diversos grupos que habitavam a região interagirem com os grandes centros de poder nucleados pelo grupo tapajônico e marajoara (SILVA, 2002, p. 252-254).

Para o escritor Gastão Cruls, os objetos da cultura material amazônica não passaram despercebidos. Ao considerar a publicação *Dorado y Omagua*<sup>38</sup>, que trouxe relatos da existência de muitas “louças” e pinturas coloridas, o autor chega a compará-las com as técnicas utilizadas pelos romanos. Porém, esses relatos não compõem estudos sistêmicos sobre a região. A pesquisa sobre algumas peças cerâmicas de Marajó iniciou-se em 1870, com o geólogo Frederick Hartt (CRULS, 1934, p.169-170). Para a arqueóloga Denise Gomes, as análises das coleções museológicas começam com Constance Palmatary, em 1939, e seu interesse dela pelas cerâmicas da região dos Tapajós, decorreu após a divulgação da pesquisa de Curt Nimuendajú. Esse

---

<sup>38</sup> A jornada de *Omagua y Dorado* é uma narrativa que se passa descendo o Rio Amazonas, de 1560 a 1561. Entre nomes que compõem a narrativa temos Lopez de Aguirre, Pedro de Ursua e Fernando Guzmán. Compendo as expedições de conquista do que chamavam de Novo Mundo. Assim, a narrativa ocorre em torno ao universo de conquista dos europeus (SHELL & MARTINS, 2008, p. 106-107).

estudo deu visibilidade para a cerâmica amazonense, após as publicações de Curt, de modo a gerar interesse da comunidade científica de outros lugares do mundo, que passou a se interessar pelo Brasil (GOMES, 2012).

Denise Gomes notou diversos enfoques para tratar as cerâmicas tapajônicas, no decorrer das últimas décadas. Entre os autores que se debruçaram sobre essas em pesquisar essas cerâmicas temos a abordagem descritiva minuciosa sobre o estilo tapajônico, realizada por Frederico Barata (1951, 1953a, 1953b, 1954).

Entre as pesquisas desenvolvidas, há ausência de pesquisas que busquem significados das suas representações iconológicas, porém é possível identificar uma tentativa de Frederico Barata de compreender seus signos e significados, o pesquisador notou os elementos simbólicos que tornavam figuras humanas em zoomórficas, caracterizando a união entre ambos (GOMES, 2012).

Além disso, outros métodos de leitura de imagens foram desenvolvidos buscando modos de legibilidade. Entre esses estudos temos a pesquisa publicada pelo Museu Emílio Goeldi, chamada “Estatuetas de cerâmica na cultura desenvolve Santarém”, de 1965, da Conceição Gentil Corrêa que utilizou o método formal; dissertação de mestrado da Denise Gomes, *Cerâmica arqueológica Amazônica: vasilhames da coleção tapajônica*, Mae-USP, em 2002, utilizando a análise iconográfica de matriz panofskyana; a dissertação *Fontes Históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém: a coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi*, em 1993, da Vera Lúcia Guapindaia, utilizando análise cronológica; e, por fim, as pesquisas realizadas por Anna Roosevelt análises tecnológicas (SHAAN, 1997, p. 50-53). Assim, é notório a diversidade de campos e pesquisas sobre os Tapajós e sobre a sua produção cerâmica.

Não podemos negar que, mesmo ocorrendo uma ampliação de pesquisas sobre os ameríndios, ainda é uma tarefa muito árdua tornar tais peças inteligíveis a partir das imagens que elas portam. Muitos desses objetos são abordados no campo da antropologia como cultura material. Porém, o papel dos objetos para além de sua funcionalidade são carregados de signos e significados que contribuem para percepção subjetiva das sociedades em que são provenientes de onde foram produzidos (GONÇALVES, 2007). A dificuldade de realizar leituras iconológicas das imagens tapajônicas ocorre pelo desconhecimento de seus rituais e da atuação de determinados objetos dentro dos grupos ameríndios.

Como mencionamos anteriormente, alguns métodos que foram utilizados na antropologia, como o carbono-14, possibilitaram proposições mais assertivas sobre grupos ameríndios e a produção de objetos dotados de plasticidade. A contribuição da descrição etnográfica dos objetos torna-se indispensável para que se compreenda a função de determinados objetos e seus valores simbólicos.

Ao colocar a natureza simbólica de seu objeto, a antropologia social não pretende nem por isso afastar-se da realidade. Como poderia fazê-lo uma vez que a arte, onde tudo é signo, utiliza veículos materiais? Não se pode estudar os deuses e ignorar suas imagens; os ritos, sem analisar os objetos e as substâncias que o oficiante fabrica ou manipula; regras sociais, independentemente de coisas que lhes correspondem. A antropologia social não se isola em uma parte do domínio da etnologia; não separa cultura material e cultura espiritual. Na perspectiva que lhe é própria - e que nos será necessário situar - ela lhes atribui o mesmo interesse. Os homens se comunicam por meio de símbolos e signos; para a antropologia, que é uma conversa do homem com o homem, tudo é símbolo e signo que se coloca como intermediário entre dois sujeitos? (LÉVI-STRAUSS, 1972, p. 19).

Os objetos possuem funções práticas e funções simbólicas. A interpretação antropológica e a descrição etnográfica se dedicam a compreender essas relações que ocorrem entre o social e o cultural, muitas vezes intermediadas por objetos carregados de valor simbólico. Sejam os objetos de uso cotidiano ou ritualístico, eles perpassam sistemas classificatórios que afirmam posições de poder, tornando visível relações de poder, e constroem subjetividades. Os objetos sofrem modificação quanto aos seus significados, de acordo com a sua reclassificação, quando são deslocados do contexto que originariamente foram feitos para atuar (GONÇALVES, 2007, p.13-15). Ao nos depararmos com objetos como esses que são dotados de plasticidade, o que cabe fazer? Propor, evidenciar, silenciar, quando a narrativa em torno da coleção arqueologia não é suficiente para tornar tais objetos inteligíveis.

### 2.2.1 Cultura Santarém (1000-1600 d.C.): Estilo Tapajós

A região onde se encontram os vestígios tapajônicos é uma zona populosa<sup>39</sup>, os objetos eram encontrados quase que superficialmente pela terra. A cerâmica apresenta adornos, figuras animais e humanas nas mais variadas formas. Para Cruls a população da região é familiarizada com o que eles chamam de caretas, que possuem forma antropomorfa e zoomorfa (figura 12), essas caretas foram bem preservadas. Utilizando de juízo de valor, o autor faz uma comparação da cerâmica com produção de objetos artísticos inseridos no regime de visualidade da história da arte “A cerâmica tapajônica está para a marajoara como o estilo barroco está para o clássico” (CRULS, 1934). A busca por referências entre as produções ameríndias dos textos da Revista do Patrimônio com outros objetos produzidos no regime de visualidade da história da arte europeia é frequente.

Características determinantes para distinção entre a cerâmica marajoara e a cerâmica tapajônica foram as linhas simétricas identificadas na marajoara. Diferentemente dela, a tapajônica não possui simetria e é carregada de ornamentos e adornos, nesta raramente há pinturas, normalmente as peças são da cor do barro em que foram feitas, entre o branco e o cinza escuro, variando de acordo com seu tempo de cocção. Para Cruls, as peças são dotadas de adornos de difícil confecção, assim, existe a possibilidade de terem sido feitas em série, utilizando moldes que possibilitasse a repetição, essa hipótese foi levantada após encontrarem vasos iguais das ditas caretas. Além disso, o texto propõe que algumas dessas peças sejam idênticas e que repetem os mesmos gestos (CRULS, 1939, p.195). Muito embora algumas das peças encontradas ao longo das pesquisas no campo de delimitação sejam similares, não é possível afirmar que sejam idênticas.

Entre as peças tapajônicas, é possível identificar o que o autor chamou de “caretas” algumas delas avulsas, esculturas com “caretas” que ornamentam peças maiores, animais estilizados possivelmente usados como motivos decorativos, representação de cabeça ou corpo inteiro de diversos animais que foram tidos como símbolos de fertilidade, esses ornamentos avulsos apresentam tons mais escuros, de castanho ou preto. Uma outra característica que distingue os Marajoaras dos Tapajós

---

<sup>39</sup> Para antropóloga Denise Shann “Em 1868, a cidade de Santarém já tinha 20 anos de existência, e contava com 1.761 habitantes” nesse período a cidade era bastante movimentado devido ao a conter um entreposto comercial na região atualmente a cidade é bastante populosa (SCHANN, p.3).

são as urnas funerárias, os marajoaras as utilizavam em rituais e os Tapajós não utilizam urnas com a mesma finalidade<sup>40</sup>. O autor também considera que não haveria dúvidas que essa cerâmica tenha traços e ornamentos que se aproximam da cerâmica produzida nas Antilhas e na América Central. Também foram encontrados ídolos de pedra, feitos de estatite ou pedra sabão, porém não há registros dessas pedras na região dos Tapajós, Trombetas e Yamunjá, local onde foram encontradas, reforçando a possibilidade da existência de indústria e de sistema de trocas entre os grupos ameríndios (CRULS, 1939).

Para Carlos Estêvão, as cerâmicas de Santarém apresentam uma extensa variedade de formas e ornamentos, com bandejas contendo animais estilizados que enfeitam suas bordas, objetos que lembram fruteiras e candelabros (ESTÊVÃO, 1934, p. 16). Embora boa parte da cerâmica tenha sido encontrada em Santarém, também houve achados em outras cidades, como foi relatado pelas pesquisas precursoras de Frederick Hartt, Curt Nimuendajú e Emílio Goeldi. O autor recomendava a preservação, mas identifica a dificuldade em fazê-la. Levantando também a hipótese de que, quando esses grupos ameríndios chegaram a este território, eles já fossem mestres em trabalhar com o barro, e sua origem poderia ser procurada em outras regiões (ESTÊVÃO, 1934, p.10).

Gastão Cruls também levantou uma hipótese sobre as cerâmicas terem um ponto central de procedência. Há também regiões onde não se fabricavam louças, propondo que nessas regiões esses objetos chegariam mediante o comércio com outros povos, entre grupos não fabricantes de cerâmica foram indicados os Caiapó, Botocudos e Craó. Para Gastão Cruls, era certo que a família Aruaque, não só nas Antilhas mas também na América do Sul, teriam sido os oleiros do Marajó, havendo a possibilidade de terem os encontrado ou de terem algum contato, assim teriam aprendido a técnica ceramista. Segundo os ameríndios? utilizavam uma técnica de cozer no chão, faziam pinturas perfeitas” antes do cozimento e acabamentos com tintas da “Amazônia, resina e verniz”. Mais uma vez causando espanto para os estudiosos da arqueologia americano, para eles os desenhos geométricos lembravam a arte clássica. Assim buscavam ligações entre os dois mundos. É perceptível que o autor paulatinamente vai traçando proposições numa tentativa de justificar a

---

<sup>40</sup> Uma diferença entre as urnas tapajônicas das marajoaras é que os Marajoaras utilizam como urnas funerárias, não foram identificadas urnas tapajônicas para a mesma finalidade, assinalando mais uma diferença entre as culturas (CRUSL, 1939, p.198).



semelhança formal dos objetos, de acordo com suas referências estéticas “desenhos perfeitamente geométricos, que lembravam a mais bela arte clássica” (CRULS, 1939, p. 177-178).

Carlos Estêvão também afirma que outros materiais teriam sido utilizados, e que alguns desses objetos não chegaram à atualidade por serem de algodão, fibra, tala, entre outras matérias orgânicas. Devido a sua resistência e durabilidade a cerâmica torna-se prova incontestável de povos originários que habitaram o Estado do Pará, com sua cultura material muito bem desenvolvida (ESTÊVÃO, 1939, p.7). O escritor Gastão Cruls reforça que iniciaram explorações científicas em diversas regiões do Pará, a partir de 1970, porém a posição geográfica da região não permitiu a preservação de objetos de madeira e trançado, plumária e tecido. Os objetos que ainda eram possíveis de identificar foram as ditas louças e artefatos de pedra (CRULS, 1939, p. 174).

Como já mencionado anteriormente, essas suposições que tentam identificar um ponto central cultural em outras regiões do mundo, normalmente tendem a atribuir a complexidade de características plásticas a povos de origem ocidental ou povos por algum motivo eleitos geradores de determinados padrões estéticos. Assim, levantamos as hipóteses sobre a ocorrência da atribuição das cerâmicas da Amazônia como se fossem de outras regiões pode ocorrer por duas causas, a primeira pode ser devido resquício da teoria eugênica difundida na época ou por ser fruto da primeira fase dos estudos da arte rupestre propagada por Henri Breuil (1877 - 1976). Hipóteses como essa foram levantadas devido à semelhança de peças encontradas nas Antilhas e na região de Santarém, porém, essas pesquisas não surtiram a confirmação se eles vieram da região das Antilhas (figura 4 e 5).

O difusionismo cultural sofreu críticas da antropologia estrutural no início do século XX. Em relação em relação à existência de objetos similares identificados em sociedades distintas, a teoria difusionista considerava que a similaridade dos objetos estaria de acordo com o grau de desenvolvimento que determinado grupo estaria vivenciando. A difusão do objeto material e os traços culturais foram objetos de estudo de diversos autores, considerando a complexidade das peças de acordo com as transformações que sofriam. Os difusionistas não consideravam a produção de objetos como uma invenção, mas sim como uma transmissão. Eles levantaram a

hipótese da existência de um ponto central onde situava o objeto em sua forma primária (LÉVI-STRAUSS, 1993).

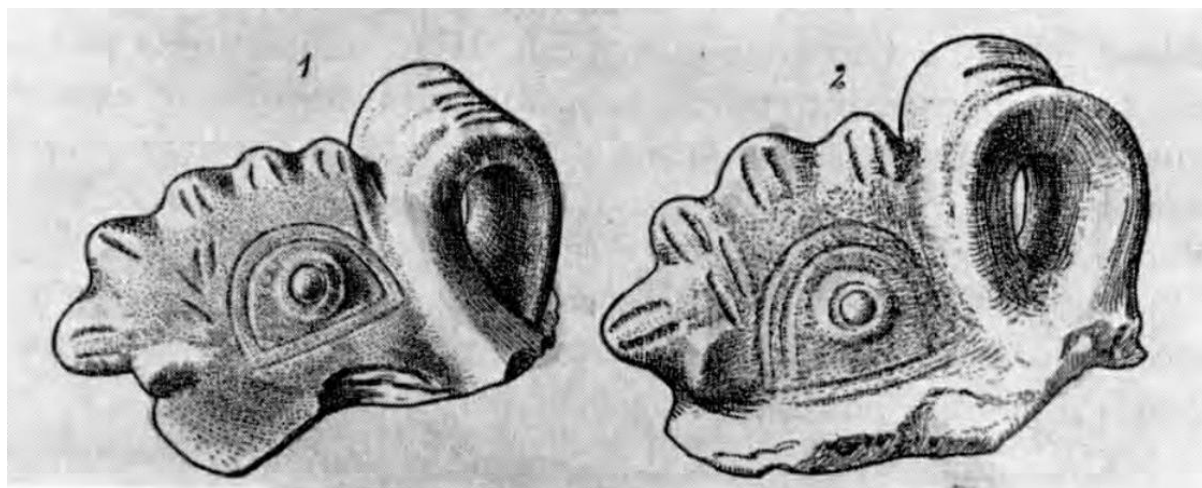


Figura 9 — Autor desconhecido. 1 Carriacou (Antilhas) 2 - *L'archéologie de L'amazone par Erland Nordenskiöld*. Santarém, s.d.

Assim, a antropologia levantou críticas a esse método quando aplicado em sua área, devido ao seu caráter difusionista. Dado o exposto, Lévi-Strauss notou o paradigma evolucionista convergindo para a cultura (LÉVI-STRAUSS, 1993).

Fator comum entre os textos é buscar justificativas para que as peças cerâmicas tivessem outra origem devido ao seu grau de complexidade. Não acreditavam que os ameríndios fossem capazes de tamanha complexidade de execução. Logo, ambos os autores chegaram a essas conclusões sobre a existência de um ponto central de disseminação da técnica devido à similaridade plástica de algumas cerâmicas encontradas, como podemos notar nas cerâmicas das figuras 3 e 4. Introduzir tais objetos e seus significados de representação é possível realizar algumas inferências a partir de métodos formais, devido a diversidade de pesquisas antropológicas e arqueológicas que contribuem com informações para possíveis interpretações.

Dado o exposto, torna-se perceptível os autores dos artigos da *Revista do Patrimônio*, entre 1930 e 1940, que os autores tentavam justificar que determinados objetos não teriam sido produzidos pelos ameríndios, como propunha a teoria difusionista. Além de Lévi-Strauss, o antropólogo Franz Boas também tecia severas críticas a esse movimento.

Franz Boas também critica o método difusionista. Ao contrário do evolucionismo, do qual também eram críticos, os autores difusionistas colocavam todo peso explicativo da questão da diversidade cultural humana na idéia de difusão. Ou seja, em vez de supor, como os evolucionistas, que a ocorrência de elementos culturais semelhantes em duas regiões geograficamente afastadas seria prova da existência de um único e mesmo caminho evolutivo, os difusionistas pressupunham que deveria ter ocorrido a difusão de elementos culturais entre esses mesmos lugares (por comércio, guerra, viagens, ou quaisquer outros meios) (CASTRO, 2010, p. 17-18).

Como podemos notar, o trecho acima discorre sobre a diferença entre o evolucionismo e o difusionismo. Torna-se coerente afirmar que os autores Gastão Cruls e Carlos Estêvão se identificavam, em alguma medida, com as teorias difusionistas ou evolucionistas, difundidas no período. Chegando a propor similaridade destas cerâmicas com produções romanas ou de outros grupos humanos que não se situavam nos trópicos, comparações como essas eram recorrentes no início da historização. Pretende-se tornar as peças cerâmicas legíveis para a história da arte, de modo que, quando nos deparamos com objetos cerâmicos e ameríndios, seja possível abordá-los, mesmo sendo ciente que existem muitas questões a serem elucidadas entre seus signos e significado.



Figura 10 — Autor desconhecido. Possíveis apliques cerâmicos tapajônicos. Coleção Carlos Estêvão. Santarém, s.d.

Assim, ao tratarmos tais peças na história da arte, o que mais poderíamos observar, tendo como ponto de partida a análise formal, é a probabilidade de as atuais pesquisas antropológicas nos proporcionarem também a possibilidade nos arriscarmos em métodos historicistas. Embora a antropologia faça a inclusão da arte

indígena e ameríndia, seria possível a história da arte domiciliar e repensar métodos de leitura de imagens que torna se tais objetos legíveis.

## 2.4 Métodos de leitura

No final do século XIX, foram identificadas duas tendências sobre arte, dentre elas a historicista, voltada à reconstituição de personalidades históricas; e a formalista, surgida no universo germânico, que considera a obra como um fenômeno e documento visual (ARGAN, 1988, p. 143-144). O que se nota nas figuras 3 e 4 e outras abordadas por estudiosos que se aproximaram de objetos ameríndios, que recorrentemente utilizam para tornar as peças legíveis aproximações formalistas, objetivando identificar entre as formas padrões relacionados ao desenvolvimento tecnológico dos ameríndios e a disseminação da técnica ceramista.

A partir da teoria formalista, temos diferentes historiadores da arte, dentre os precursores do método formalista destacam-se o filósofo Konrad Fiedler (1841-1895), com a Teoria da Visibilidade, Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Aloïs Riegl (1858 - 1901). A teoria propunha que a Arte deveria ser analisada pelos padrões formais de representação, e que a História da Arte deveria ser uma história dos estilos e não de autores. Ao pensar a obra como fenômeno plástico, não como veículo de mensagem para renascimento e barroco.

Embora os formalistas fossem alemães, eles criaram métodos diferenciados contrastando reconhecimento de padrões formais e sua transmissão.

Dentre métodos formalistas, buscaremos identificar possíveis aplicações para legibilidade de imagens provenientes dos povos originários. Como já mencionamos anteriormente, as cerâmicas são domiciliadas em diversos campos de saberes. Assim, pretende-se identificar métodos de leitura de imagens frequentemente utilizados na arqueologia e na antropologia, provenientes de métodos de leitura de imagens em história da arte, com as devidas adaptações.

A antropologia e a arqueologia utilizam com recorrência termos como arte e grafismo para tratar tais objetos. Temos diversas publicações da antropologia e da arqueologia que carregam terminologias da arte, como nas referidas obras de Els Lagrou e Denise Pahl Schaan, e o livro *Arte pré-histórica do Brasil* (1997), de André Prous, dentre outros. No campo da arte, não é tão frequente encontrarmos textos de historiadores da arte abordando determinados objetos de povos originários, *design*

ando-os como artísticos. Desse modo, como podemos olhar para tais peças na história na arte? Caberia à história da arte também domiciliar esses objetos dotados de plasticidade, quais métodos de leitura poderíamos usar para torná-los inteligíveis?

#### 2.4.1 Caminhos interpretativos

Buscaremos, dentre os métodos já consagrados pela história da arte europeia, aproximações realizadas em outros momentos, nos quais a história da arte também lidou com objetos de regimes interpretativos diferentes do seu. Com a pretensão de tornar os possíveis apliques cerâmicos legíveis para a história da arte, procuraremos possibilidades de métodos de leitura de imagens que poderiam contribuir, em alguma medida, para a inteligibilidade das cerâmicas tapajônicas. Diante da infinidade de possibilidades interpretativas, buscaremos compreender a teoria do pensamento ameríndio, para isso, recorreremos aos estudos realizados pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e suas proposições sobre o chamado “animismo”. Além disso, mencionaremos, de forma breve, alguns métodos consagrados de leituras de imagens e suas possibilidades de ampliação interpretativa que ultrapassam certas vertentes da história da arte ocidental.

Em relação à fundação do campo da história da arte, não poderíamos deixar de mencionar Giorgio Vasari (1511-1574), referência legitimadora de categorias que diferenciariam as ditas artes “maiores” das artes “menores”, o autor publicou a *Introdução às três artes do desenho, arquitetura, escultura e pintura* (1550) explicitando que a criação artística exigia conhecimento aprofundado em algum ofício. Assim, essa divisão paradigmática estabeleceu, a partir da antiguidade greco-romana, parâmetros para o que viria a ser designado como artes “maiores”, relacionadas com as atividades mentais, e também por serem designadas não-decorativas, das artes “menores” relacionadas aos ofícios mecânicos, esses que não ganharam espaço em suas bibliografias, entre esses ofícios encontram-se cerâmicas, entalhes, mosaicos, ourivesaria e gravuras (BAZIN, 1989, p. 31).

Entre vários outros historiadores que ampliaram a delimitação mantida para divisão de categorias da arte, torna-se pertinente, para a presente pesquisa, as proposições de Aloïs Riegl e os seus estudos em relação a objetos que fogem da

historiografia da arte vigente a sua época. Em sua publicação *Arte Industrial do Período Romano Tardio* (1901), o Autor questiona o sistema de valores da arte europeia vigente e passa a considerar o ornamento como parte importante da história da arte, sabendo que em algumas sociedades esta é a forma reconhecida de arte, legitimando o que chamavam de artes menores, colocando em evidência também a questão da segregação de artes ditas grandes ou menores (ZERNER, 1988 *apud* AZEVEDO, 2011, p. 7).

Um tipo único de objeto artístico, vigorando apenas entre os anos 1500 e 1900, não pode constituir o único parâmetro da História da arte. A atual abertura de campos historiográficos em países considerados periféricos pela Europa até uma época recente reflete a complexificação dos horizontes e dos objetos. Passamos recentemente de um G8 a um G20 historiográfico: inclui timidamente a Ásia e a África. É assim que, em 2016, o Congresso Internacional de História da Arte, depois de ocorrer em Montréal (2004), Melbourne (2008), Nüremberg (2012), será realizado em Beijing 4. (HUCHET, 2014, p. 225).

A história e a historiografia da arte no decorrer do tempo ampliaram seus objetos e narrativas, temos entre eles Riegl, Wölfflin e outros, que propuseram acrescentar as possibilidades de legibilidade de imagens. Em busca de tornar tais possíveis apliques legíveis, recorreremos ao método iconológico proposto por Erwin Panofsky. O método panofskyano possibilita que a legibilidade de imagens ocorra perpassando três passos distintos e complementares. A primeira descrição designada como o tema primário ou fatural permite o reconhecimento que distingue o tema da mensagem; por conseguinte, o tema secundário ou convencional liga o motivo artístico aos motivos artísticos e suas composições com assuntos e conceitos; e, por último, busca-se o significado intrínseco ao conteúdo que revelam atitudes de um período ou crenças religiosas ou mitológicas (PANOFSKY, 1955, p. 47-53). Assim, eventualmente, alguns dos procedimentos desse método, já consagrados pela história da arte, podem ser utilizados para leitura de imagens de outros regimes de visualidade.

Produções de objetos de origem não-ocidental vêm despertando interesse recente tornando objetos de estudo entre historiadores da arte, possibilitando uma expansão do que compreendemos como arte. Dessa maneira, essas categorizações dos objetos de estudo da arte, metódica, positivista, disciplina ciência, podem ser superadas com novas pesquisas e proposições.

Há diferentes formas de linguagem, elas externalizam diferentes formas de pensar. Nas sociedades autodenominadas modernas, ocidentais, a linguagem escrita é amplamente aceita como forma coerente. A escrita também é predominante e válida para o desenvolvimento científico. Nela os signos gráficos são utilizados para se comunicar. Esses signos não têm similaridade com o que eles representam. Em sociedades que não utilizam a comunicação por linguagem escrita, o processo de comunicação reflete suas diferenças. Lévi-Strauss considerou que os indígenas não desenvolvem seus mitos de forma linear, os registros também não seguem a alteridade a que somos habituados. A linguagem visual para esses grupos não é de forma linear, mas em quadros. O conjunto pode ser uma unidade constitutiva (SHANN, 1993). Assim, a legibilidade das imagens da cerâmica de povos originários pode ocorrer dispondo as cerâmicas em conjunto e em pares semelhantes. Para a ampliação de possibilidades interpretativas, desse pequeno quadro constitutivo de formas tapajônicas, contidas na CPJAR em Brasília, dispomos também de algumas imagens do mesmo grupo que se encontram na Revista do Patrimônio.

Análises formais das imagens foram recorrentemente utilizadas pela antropologia. Objetivando ampliar, no campo da historiografia da arte, a possibilidade de leitura dessas imagens, buscaremos possibilidades interpretativas no método iconológico proposto por Erwin Panofsky.

Em busca de tornar as peças legíveis para a história da arte, recorreremos à análise descritiva ou pré-iconográfica proposta por Erwin Panofsky. Os possíveis apliques cerâmicos (figura 1), oriundos de povos originários, tendo habitado a região por volta do século XV e XVII, atualmente localizados na Estado do Pará, região da cidade de Santarém e suas redondezas, utilizaram a técnica de modelagem e queima de cerâmica de diversos motivos. Havendo a possibilidade de serem peças constitutivas de outros objetos, ou mesmo objetos autônomos, bem como representações estilizadas de tartaruga (figura 4 e 5 acima), macaco (figura 11), antropomorfo (figura 12 e 13) e zoomorfo (figura 14 e 15).



Figura 11 — Autor desconhecido. Cerâmica macaco, possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Museu de Geociências da UnB, s.d.



Figura 12 — Autor desconhecido. Cerâmica antropomorfo, possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Museu de Geociências da UnB, s.d.





Figura 13 — Autor desconhecido. Antropomórfico, possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Museu de Geociências da UnB, s.d.



Figura 14 — Autor desconhecido. Cerâmica zoomorfa, possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Museu de Geociências da UnB, s.d.

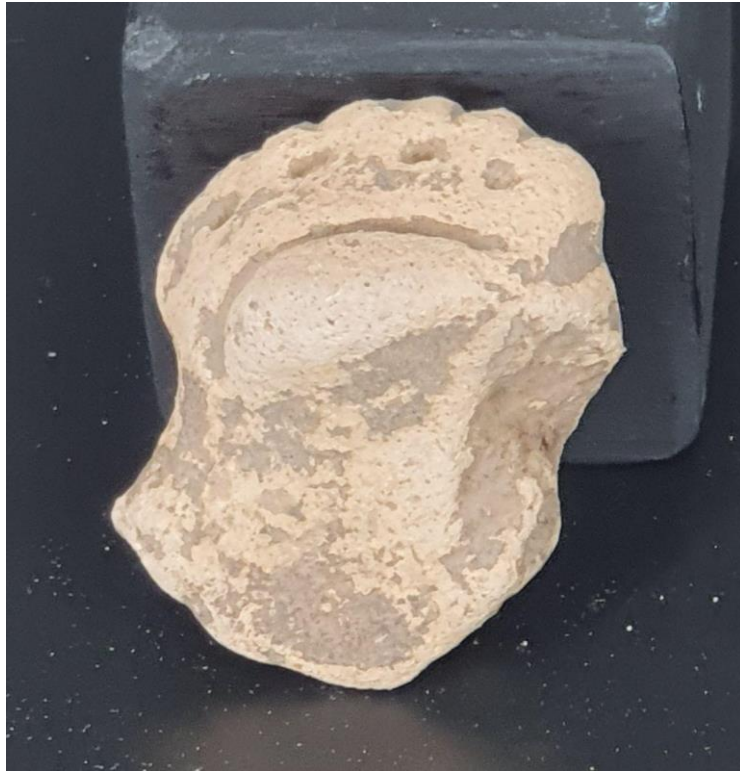


Figura 15 — Autor desconhecido. Cerâmica zoomorfa, possível aplique tapajônica, Coleção PJAR em Brasília. Museu de Geociências da UnB, s.d.

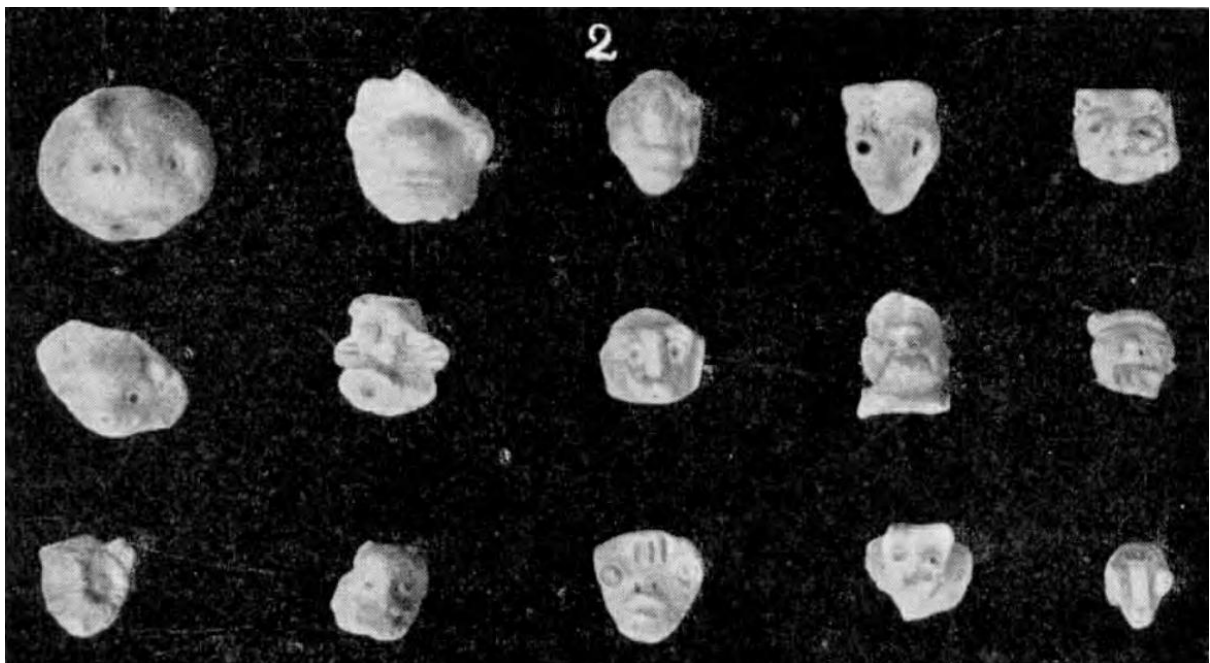


Figura 16 — Autor desconhecido. Fragmentos de peças cerâmicas. Coleções "Museu Goeldi" e Carlos Estêvão". Santarém, s.d.

Todos os seis objetos possuem partes brancas, cinzas e tons de vermelho. As superfícies possuem coloração não homogênea, são lisas e a porosidade ocorre em decorrência do barro ou argila utilizada. Características recorrentes nas cerâmicas são orifícios que permitem supor que se assemelham a olhos. A partir dessa suposição, depreende-se que há rostos em quase todas as cerâmicas, na imagem zoomorfa (figura 14) não é possível fazer essa afirmação, porém, podemos dizer que possivelmente podem ser representação de olhos.

Para propor a leitura acerca do tema secundário, ampliaremos as imagens já conhecidas dos apliques do CPJA e traremos as peças similares em relação à dimensão, à altura, à largura e à profundidade de origem tapajônica, que se encontram nos textos da Revista do Patrimônio. Porém, ao comparar os possíveis apliques com esses outros objetos cerâmicos tapajônicos, não é possível realizar a comparação por data e localização, pois não temos esses dados dos apliques da CPJAR nem na Revista do Patrimônio.

Para uma especificação de localização e período, seria necessário expandir a pesquisa. Assim, poderíamos fazer aferição com outros objetos que já tivessem sido datados ou tivessem a informação de localização mais precisa. As aproximações ocorreriam por semelhança, por exemplo, na figura 16 é possível identificar outro objeto bem parecido com a imagem identificada como macaco, figura 11, da CPJAR, mas não podemos fazer aferições, pois ambas as peças não possuem mais informações preliminares.

Para ampliação de revisão sobre os estudos iconográficos, abraçaremos a hipóteses de análises especulativas que se utilizam de analogias tecnológicas. Alguns autores vêm se dedicando para incorporar estudos da antropologia da arte/visual e etnologia indígenas sobre a produção visual de arte de povos originários. Podemos elencar os antropólogos, entre eles podemos elencar Alfred Gell, Philippe Descola (1949) e Eduardo Viveiros de Castro (GOMES, 2019). Gell produz acadêmicos no livro, *Arte e Agência: uma Teoria Antropológica* (1998-2018), no qual o autor define o objeto estético chamando-o de “índice”, que resulta de processos da “agência” contexto, a causa, o resultado e transformação desse contexto social “Gell inova ao afirmar, na contracorrente, que a arte seria menos um suporte de comunicação de sentidos simbólicos, que um sistema de ação e de mediação de relações sociais” (MENEZES & HUPSEL, 2015).

O antropólogo e professor de Antropologia da Natureza<sup>41</sup> Philippe Descola propõe em sua tese *La nature domestique*<sup>42</sup> (1986) diferentes percepções de mundo, realizando separações epistemológicas entre as ciências da natureza e as ciências da cultura. O antropólogo teve uma experiência como etnólogo na Amazônia para pesquisar as relações da sociedade com o meio ambiente. A literatura dispunha de informações etnológicas (ele partiu de uma fortuna estabelecida) sobre as relações que os índios mantinham com as plantas e animais, a literatura etnológica, até então, chamava essa relação de "natural". Assim, Descola propõe retomar um termo utilizado anteriormente por Tylor, o "*animismo*"

[...] como os encantamentos, ou seja, o discurso da alma que os humanos dirigem às almas das plantas e dos animais; ou os sonhos que mostravam como os não humanos, numa forma humana, vinham se dirigir aos humanos para lhes comunicar mensagens [...] (DESCOLA *apud* CAMPOS; DAHER, 2013, p.5).

Compreender o animismo e sua diferença entre natureza e cultura torna-se imprescindível para propor analogias que possam tornar legíveis os objetos dotados de plasticidade produzidos por povos originários.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro desenvolveu o que denominou uma teoria do pensamento ameríndio, tendo o perspectivismo como dominante. Assim, ele buscou distinguir Natureza e Cultura buscando compreender uma cosmologia não-ocidental. O autor passou a usar a expressão "multinaturalismo" para identificar a concepção ameríndia de unicidade da cultura e pluralidade da natureza, que para as cosmológicas modernas seria a "unicidade da natureza e multiplicidade da cultura", sendo, portanto, concepções contrárias. Na concepção ameríndia a cultura que rege o universo e a natureza é o objeto em particular (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, 116-117).

Dentre as possibilidades de ampliação interpretativa para possíveis leituras das imagens ameríndias, identificamos dificuldades, ainda, em levantar dados primários sobre os objetos cerâmicos oriundos de povos originários. Assim, seria importante que as pesquisas arqueológicas fossem ampliadas e, também, há lacunas

---

<sup>41</sup> Atualmente ocupa cargo de professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales.

<sup>42</sup> DESCOLA, Philippe. *La nature domestique*. Symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar. Paris: Maison des Sciences de l'Homme/Fondation Singer-Polignac, 1986

quanto às análises tecnológicas, que identificam dados básicos como sua datação. Entre os primeiros passos para tornar tais objetos legíveis, há a ampliação de dados primários e a busca por compreender sobre o pensamento ameríndio e sua relação com a cultura e a natureza.

### **CAPÍTULO 3: Modernismo no Brasil: aproximação de elementos estéticos ameríndios por artistas.**

A história da arte como campo disciplinar expandiu seus quadros teóricos e seus métodos bem como seu foco de interesse, e complexificou sua relação com as imagens e objetos sobre as quais ela se debruça. Ao pesquisar diferentes entradas sobre a produção ameríndia nesta área, a presente investigação abriu-se à apropriação de imagens ameríndias, mediada pelos artistas do modernismo, a partir de suas próprias necessidades. Verificamos então a inserção de imagens que apresentam elementos da plasticidade ameríndia, no início do século XX, imagens essas que foram realizadas pela apropriação de formas características de grupos ameríndios, de diferentes vertentes e focos. A arte oriunda de povos originários, em um primeiro momento, suas produções artísticas não foram legitimadas dentro do campo das artes plásticas, mas foram, de modo indireto, inseridas na História da Arte no Brasil, abrindo caminhos para reflexão das relações entre essas diferentes produções visuais.

Buscamos identificar como ocorreram as aproximações entre artistas modernistas e a produção visual ameríndia, no que se refere à busca por ancestralidade desejada, mediante diferentes princípios nacionalistas, pelo modernismo, levando alguns artistas a entrarem em contato com objetos produzidos por grupos ameríndios. Para isso, esse capítulo é dedicado a buscar as mediações realizadas por artistas que utilizaram elementos da estética ameríndia em seus trabalhos, entre eles, Vicente do Rego Monteiro, Theodoro Braga, Carlos Hadler e Manoel Pastana. Para isso, buscaremos identificar como ecoam essas aproximações para a historiografia da arte, pensando se haveria mecanismos de investigação para essa legitimação, tendo como fundo a indagação inicial sobre qual o lugar ou lugares da arte ameríndia na história da arte no Brasil.

### 3.1 Modernismo

O modernismo brasileiro foi um movimento que aconteceu nas letras, artes e música, no início do século XX. Uma das características do movimento foi o nacionalismo que marcou diferentes vertentes, assim como ocorreu no modernismo latino-americano.

Em um extremo, havia desde aqueles artistas que eram vinculados ao academicismo da Escola Nacional de Belas-Artes, e recebiam encomendas governamentais referentes a arte histórica, retratos oficiais, entre outras que permeiam essa temática institucional e histórica (AMARAL, 2010, p. 20-21). Em outro, artistas que buscavam por elementos da arte *nacional*, rompendo com o que entendiam como tradição acadêmica em diferentes grupos, embora muitos artistas estivessem ligados a movimentos internacionais, como Cícero Dias, Ismael Nery e Vicente do Rego Monteiro, e mantivessem relações com a concepção de modernidade relacionada com a tradição, a brasilidade e origens populares (MORAES, 1988, p.1). Não obstante, intelectuais do século XIX compuseram o debate sobre o que é o nacional. Para o sociólogo Renato Ortiz, havia uma insistência em se distinguir do que é estrangeiro “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro” (ORTIZ, 1994, p.7-8).

A questão da identidade nacional está ligada, entre outros fatores, a um modernismo que se enraizou no SPHAN. Ao falarmos em preservação do patrimônio histórico e artístico nacional podemos citar a *Revista do Patrimônio* como uma referência intrínseca para construção do discurso da história da arte brasileira.

O curso basilar ministrado pelo historiador e político Afonso Arinos, contribuiu para a formação e compreensão das ideias de Nação que o Estado pretendia sistematizar. O curso *O desenvolvimento da civilização material no Brasil*, de 1941, que foi destinado aos técnicos do SPHAN, ressaltava aspectos de miscigenação com enfoque no “negro”, no “índio” e “português”, utilizando como recurso o Tombo da cultura material e a *Revista do Patrimônio* como recurso de legitimação de narrativas que fundamentariam teoricamente os motivos e escolhas dos bens tombados.

Anteriormente, Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, reforçava que houve uma miscigenação harmoniosa entre “índios”, portugueses e negros, desconsiderando as outras nacionalidades, como os japoneses, os italianos e outros. Assim, o que temos durante o modernismo é um nacionalismo exacerbado e a busca de aspectos de uma brasilidade. Para Jorge Coli, não há dúvidas de que o indígena continuou sendo o protagonista dessa busca por ancestralidade (COLI, 2013, p. 2-3).

Para isso, procuraremos identificar elementos da construção da narrativa em torno do indígena, e como o modernismo buscou se diferenciar da imagem do indigenismo propagada pela pintura do final do século XIX, visando a construção de uma ancestralidade artística brasileira, que desencadeou pesquisas sobre elementos da visualidade ameríndia, que, em alguma medida, foram inseridos na história da arte brasileira. Dessa maneira, pretendemos identificar obras dotadas de elementos de apropriação de forma, que foram inseridas no ensino da arte no Brasil por Theodoro Braga, Carlos Hadler, Manoel Pastana e elementos da plasticidade ameríndia no Exterior como a publicação *Lendas Crenças e Talismãs* (1923) por Vicente do Rego Monteiro.

Buscamos identificar em lugares e obras onde essa plasticidade ameríndia ecoa. Ainda hoje, objetos dotados de plasticidade produzidos por ameríndios encontram-se deslocados do seu contexto original, mesmo sendo evidente que seus aspectos visuais também se tornaram elementos constitutivos da história da arte no Brasil. Mesmo o Estado tendo escolhido uma instituição que tinha como finalidade zelar pelos objetos considerados cultural material, a narrativa em torno das cerâmicas seguiu uma diversidade de caminhos tecendo relações da história da arte com arqueologia e antropologia. Assim, consideramos alguns parâmetros teóricos e metodológicos para analisar a produção visual ameríndia, a partir do ingresso da *imagerie* ameríndia na história da arte, que passou por mediações plásticas, de ideais e de funções apartadas dos povos originários, e que enfocam na maior parte das vezes a arte marajoara.

### **3.2 Artistas que pesquisaram sobre a estilização estética marajoara**

“os que depois de nós vierem vejam, o quanto se trabalhou por seu respeito, para que eles para os outros assim sejam”.  
(Theodoro Braga)



O artista Theodoro Braga, ansiava por construir um novo capítulo para a história da arte do Brasil, que pode ser constatado no artigo *Por uma arte brasileira* de 1927. Ele sustentava anseios nacionalistas que eram perceptíveis, desde meados do século XIX, direcionados a construção de uma visualidade da arte brasileira. Assim, o artista propôs não apenas uma revisão do passado, na qual pretendia incluir sua pesquisa sobre a atividade artística marajoara, no período do Império (COELHO, 2009, p. 99-100).

Além da arte modernista, a arte decorativa brasileira, no início do século XX, passou a pesquisar a temática nacional. Entre seus motivos decorativos encontram-se elementos de fauna, e flora, histórias e as ditas *mitologias e lendas*, além de elementos de plasticidade oriundos de objetos cerâmicos de povos originários. Devido à antiga valorização das artes maiores em detrimento das artes menores pela historiografia da arte então praticada, o debate sobre a arte decorativa nessa área não se tornou próspero, até meados do século XIX, pois o interesse ainda era voltado para a arquitetura, pintura e a escultura. Porém, na segunda metade do século XIX o ornamento ganhou visibilidade, primeiro devido ao movimento *Arts and Crafts* (artes e ofícios), com o debate estabelecido por críticos como John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1894) na Inglaterra e, na virada para o século XX, pela Escola de Viena. No Brasil, podemos citar contribuições impulsionadas por Eliseu Visconti (1866-1944) e Theodoro Braga, no início do século XX (GODOY, 2012, p.1479-1953).

Theodoro José da Silva Braga, bacharel em Direito, também formado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), optou por seguir a carreira de artista e de professor de desenho. Após o término do seu curso, foi contemplado com uma viagem a Paris, com bolsa da ENBA com duração de cinco anos. Chegando à cidade, ele frequentou o ateliê do artista Jean Paul Laurens, que era especialista em pintura histórica, durante dois anos. Após esse período ele viajou por diversos países da Europa. Após seu retorno ao Brasil, ele apresentou um projeto de arte decorativa com o manuscrito ilustrado chamado *A planta brasileira (copiado do natural) e aplicado à arte ornamental*, de 1905 (COELHO, 2009, p. 39-57). A obra apresentou 41 pranchas que viriam a compor a tríade do projeto nacionalista na mídia impressa, cujos temas eram a planta brasileira, a fauna brasileira e a arte indígena (GODOY, 2004).

O artista executou 32 aquarelas com o tema a planta brasileira. Para cada espécie de planta, desenhada do natural, executou a sua estilização e aplicação sobre suportes específicos. No entanto, parece que Braga não se contentou com o trabalho, e, nos subsequentes, foi acrescentando outras pesquisas, como a fauna brasileira e da arte indígena, posteriormente, designada como arte marajoara. O resultado foi um repertório com quarenta e uma pranchas, que, certamente, fundou a tríade temática absorvida a partir da década de 1920 por artistas-ornamentadores e escolas profissionais (GODOY, 2004 p. 24).

Essa obra foi o primeiro registro encontrado que contém interesse de Theodoro Braga pela cerâmica ameríndia, uma das pranchas com inspirações marajoaras pode ser vista na (figura 17). Quando o artista teve conhecimento da cerâmica marajoara ele utilizou-a para dar embasamento ao seu projeto de nacionalização da arte brasileira (COELHO, 2009).

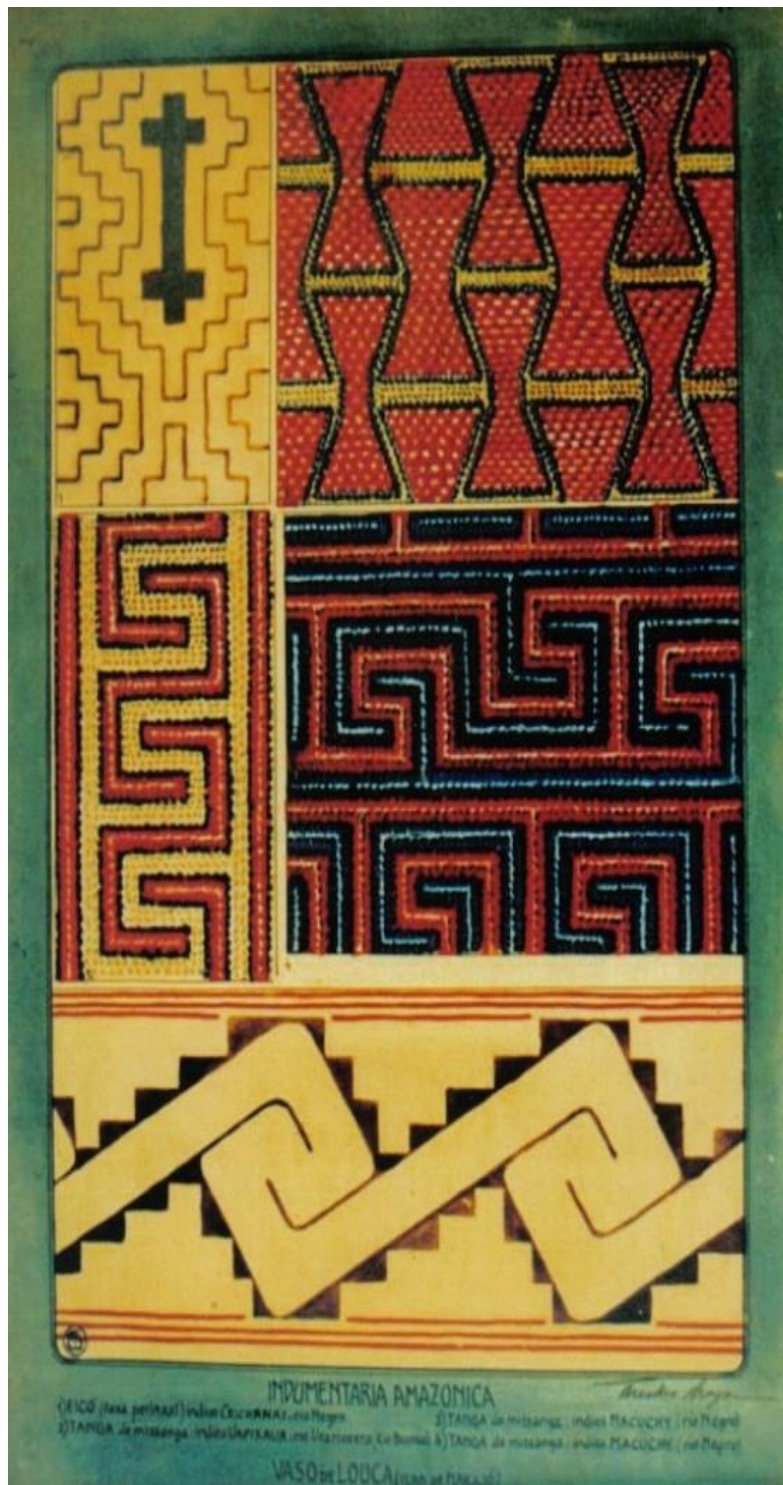


Figura 17 — Theodoro Braga, Indumentária amazônica, prancha Motivos indígenas e aplicações n° 4, *A planta brasileira (copiado do natural) e aplicado à arte ornamental*, de 1905.

Podemos destacar duas publicações de Theodoro Braga, a primeira destinada a biografias, chamada *Artistas pintores no Brasil*, de 1942, e a seguinte contendo manuscritos<sup>43</sup> inéditos, escrita entre 1905 e 1942, denominada *Obra de Nacionalização da Arte Brasileira*. O objetivo do autor era organizar uma série didática para o ensino da arte dividida em quatro seções (GODOY, 2012, p. 1483).

[...] 1ª Série – Arte Decorativa – Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Indígenas Brasileiros (Adquirida pela Municipalidade de São Paulo) – 1905-1914. 2ª Série – Lição de Cousas – Mapas murais para Escolas: A Borracha (*Hevea Brasiliensis*), sua colheita, preparo, beneficiamento, indústria e produtos – Pará, 1910. - A Castanha (*Bertholetia Excelsa*), idem, idem. - O Café (*Coffea Arabica*), idem, idem. - O Cacau (*Theobroma cacao*), idem, idem. 3ª Série – Contos para Crianças – Ilustrados: O Curupira, A Yara, O Sacy Pererê, O Yarapurú, O Paraiuara, A Pororoca, etc. – Pará, 1911. 4ª Série – A Cerâmica Decorada dos Indígenas – Album de sugestões inspiradas nos motivos ornamentais, desenhados na cerâmica dos brasilíncolas que habitavam a foz do grande rio das Amazonas, em Marajó e Cunaní – 1907-1942 (BRAGA, 1942).

Após seu retorno de Paris, Theodoro Braga recebe sua primeira encomenda, do intendente de Belém, Antônio Lemos, para a obra *Fundação da Cidade Nossa Senhora do Belém do Grão-Pará*, de 1909, que retratou o passado da cidade e seguia os modelos de pintura histórica. Nesse período, a cidade de Belém se encontrava no que a historiadora Maria Sarges denominou como *Belle Époque* paraense. No início do século XX, Belém vivia sua Idade de Ouro, que ocorreu em decorrência da exploração do leite da seringueira, destinada à fabricação de borracha. Assim, o enriquecimento da região começou a ocorrer de forma intensa de 1848 a 1854, sua fase mais próspera entre 1890 e 1906 e o decaimento das exportações iniciou-se em 1912. A produção de leite de seringueira da Amazônia foi um dominante no mercado até 1912, quando as plantações das colônias inglesas passaram a ser concorrentes. (NUNES, 2006, p. 19).

---

<sup>43</sup> Alguns manuscritos encontram-se em anexo (anexos 3 e 4). Originalmente publicado em: BRAGA, Theodora. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IX, dez. 1921.

Braga foi influente no ensino do desenho no Brasil. Ele lecionou em São Paulo e no Distrito Federal (Rio de Janeiro) a partir de 1923. Foi professor na Academia de Belas Artes de São Paulo, por mais de vinte e cinco anos, tendo lecionado as disciplinas de Arte Decorativa, Desenho e Composição, e atuado como diretor administrativo (COELHO, p. 142). Suas orientações como professor eram de que os motivos brasileiros fossem estudados e estilizados. Ele seguia os pressupostos da *École Guérin*. Eugène Grasset (1845-1917), mestre da escola de Guérin, foi ligado ao movimento de *Art Nouveau* na França, e teve como seu aluno Eliseu Visconti. Este artista que tentou chamar atenção para a importância da arte decorativa para a indústria. Porém, em 1934, conseguiu implementar um curso seguindo os preceitos de Grasset na Escola Politécnica do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2012, p. 85).

Sua residência em São Paulo ficou conhecida como o *Retiro Marajoara*, projetada pelo arquiteto Eduardo Kneese de Melo (figura 18). Sua decoração apresentava ornamentos inspirados nos motivos marajoaras. Além dos motivos ornamentais, nesse momento de sua pesquisa, também há o registro de duas pinturas de indígenas *Cabeça de mameluco Boraray* (1911) e *Cabeça de mameluco Maracaty* (1911), que se encontram atualmente no acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Há também, alguns artigos<sup>44</sup> que foram publicados no período, sobre a arte “decorativa” ameríndia, porém não conseguimos acesso às publicações (COELHO, 2009, p. 116-126).

---

<sup>44</sup> AUTOR DESCONHECIDO. A arte decorativa entre os selvagens da foz do Amazonas. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*. Belém: Vol 1- PA/ 1932 e o artigo de AUTOR DESCONHECIDO. Casa Marajoara de Theodoro Braga. *Revista Ilustração Brasileira*. São Paulo, nº 26, 1937.



Figura 18 — Eduardo Kneese de Melo. Retiro Marajoara Fachada principal, com motivos marajoaras em alto relevo. São Paulo. 1936.

### 3.2.1 - Manoel Pastana

Os pesquisadores Patrícia Buena Godoy, Edilson Coelho e Maryclea Carmona Neves consideram que Theodoro Braga influenciou alguns outros artistas e chegam a chamá-los de discípulos, entre eles Manoel Pastana (1888-1984) e Carlos Hadler (1885-1945). Manoel Pastana, nascido em 1888, na cidade de Castanhal no Pará, mudou-se para a capital Belém, onde teve alguns empregos, um deles como pintor de placas, também chegou a ser aluno de Theodoro Braga e tornou-se professor. Pastana trabalhou para a Marinha como desenhista de máquinas, e no período também pintava retratos, paisagens e produziu uma série de desenhos decorativos a partir de pinturas indígenas e decorativas, sua produção apresentava semelhança com a *Art Nouveau*. Entre 1938 e 1941, o artista foi convidado a trabalhar na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, onde desenhava moedas, cédulas, notas, selos e outras imagens oficiais. Ele valorizava a noção de nacional e parecia estar em consonância com os propósitos modernistas (NEVES, 2013, p. 273-275).

O projeto de pavimentação de um refúgio marajoara (figura 19) mostra a versatilidade do artista, em um projeto de pavimentação urbanística, que era para ser executado com técnica romana, recorrentemente usado na pavimentação do Rio de Janeiro. O artista também realizou projetos arquitetônicos, em movelaria, em projetos de interiores e objetos de decoração. Ele desenvolvia projetos mesclando elementos da fauna, da flora e elementos ameríndios, como podemos observar do projeto de decoração mesclando a fruta-pão (folha e fruto, manguba e desenhos da cerâmica marajoara) (figura 20) (MAUÉS & BRITTO, 2018, p. 1466).



Figura 19 — Manoel Pastana. Projeto de pavimentação de um refúgio marajoara. Recorte do Álbum do artista Setor de Documentação/SIM-SECULT. Belém, S.d.



Figura 20 — Manoel Pastana. *Sombrinha*, desenho. [S.l.] 1933.



### 3.2.2 Carlos Hadler

Carlos Hadler, oriundo da cidade de Rio Claro do Estado de São Paulo, deixou uma extensa produção de ilustrações com sua família, realizada nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Como muitos outros artistas da época, Hadler manifestou sua intenção de nacionalização da arte brasileira. Além de pintar paisagens e personagens ditos “folclóricos”, ele elaborava padrões de tecido e desenvolveu um repertório de ornamentos inspirados na cerâmica marajoara e “tupi-guarani”. Destacamos aqui o livro com ilustrações que ele concebeu, porém não foi publicado, o *Álbum Marajoara: 88 motivos ornamentais* (figura 21), contendo 29 lâminas e 3 páginas explicativas (GODOY, 2017).



Figura 21 — Carlos Hadler. Prancha 85, *88 Motivos Ornamentais Marajoara*, Coleção Particular. S.d.

Carlos Hadler ministrou aulas por 14 anos na Escola Profissional Masculina de Rio Claro. Ele não deixou registros escritos sobre a sua metodologia nem sobre a sua

relação com Theodoro Braga. Porém, em um artigo intitulado “Por uma arte brasileira”, de 1927, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, informa que Hadler assistiu a uma palestra de Braga no Rio de Janeiro. Segundo o historiador da arte Edilson da Silveira, é notória a influência de Braga sobre a produção de Hadler. Como resultado dessa relação, temos a busca de elementos decorativos brasileiros e o referido *Álbum Marajoara* (COELHO, 2009, p. 149-150).

Elementos de visualidade baseados no estilo *Art Déco* e na cerâmica Marajoara foram elementos recorrentes no projeto modernista e na busca pela construção de uma identidade nacional. A preocupação com elementos de visualidade ameríndia foi pertinente nos três períodos do Governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945. Em 1940, o Brasil foi convidado a expor no Pavilhão da Exposição do Mundo Português em Lisboa (figura 22), o projeto escolhido pelos arquitetos Raul Lino e Roberto Lacombe foi caracterizado pelos estilos então associados *Art Déco* e Marajoara (ROITER, 2010).



Figura 22 — Autor. Fonte Marajoara no átrio do Pavilhão do Brasil. Lisboa, 1940: fotografia p&b de Carvalho Henriques.

Na década de 1930, a noção do estilo marajoara e questões sobre a renovação

da cultura brasileira ganharam bastante repercussão<sup>45</sup>. Também ocorreu, concomitantemente, um arrefecimento, certa depreciação em detrimento do neocolonial e da tradição lusitana, sendo um período de intensificação da busca nacionalista brasileira e suas tradições modernistas (LEHMKUHL, 2018, p. 1389).

[...] cinemas, teatros, sedes de emissoras de rádio, estações ferroviárias, prédios públicos e privados, e ainda, os pavilhões de exposições como a VII Feira Internacional de Amostras de 1934 no Rio de Janeiro e a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935 em Porto Alegre. Assim, o Pavilhão do Brasil em Lisboa se caracterizou pela adoção de linhas arquitetônicas e decorativas situadas num lugar equidistante entre o “neocolonial” e o “modernismo”, fazendo uso de traçados apoiados no Art Déco com Raul Lino e no Marajoara com Roberto Lacombe (LEHMKUHL, 2018, p. 1397-1398).

Na época, a utilização de elementos estilizados inspirados em grupos ameríndios foi recorrente. Segundo o *designer* Márcio Roiter, entre os anos 1930 e 1950, ocorreram buscas por identidades brasileiras. Assim, artistas brasileiros ligados a Art Déco se apropriaram de elementos plásticos oriundos de povos originários, estilizando imagens de diferentes vertentes, entre elas aborígenes, marajoaras, guaranis, tupis e tupinambás (ROITER, 2010, p. 20).

### 3.2.3 – Vicente do Rego Monteiro

Desde a criação da Sociedade de Artistas Decorativos, em 1901, surgiram demandas por parte dos artistas para que ocorressem exposições, buscando promover a arte decorativa moderna. Houve uma série de exposições, em sua maioria europeias, voltadas à arte decorativa e à arte industrial em 1916, 1924 e 1925, que já contava com 21 países. Na exposição de 1916, havia algumas regras de participação, como a manutenção de “uma tendência bem marcada e renovação estética de forma. As imitações de outros estilos e da produção industrial que não tenham inspiração

---

<sup>45</sup> Além disso, houve um concurso para a construção do Ministério da Saúde e Educação em 1936. O projeto vencedor foi um desenho com elementos inspirados na cultura marajoara, e assinado por Archimedes Memória e Francisque Cuchet, porém o projeto construído foi o do moderno Lucio Costa. Além do “retiro marajoara” houve outros projetos arquitetônicos que buscavam *originalidade* brasileira nos povos ameríndios, no Rio de Janeiro foi construída a Casa Marajoara, em 1937, pelo arquiteto Gladstone Navarro, é o Edifício Marajoara, em Ipanema (ROITER, 2010, p. 8).

artística não serão aceitas”<sup>46</sup>. Durante o período da exposição, ocorreu no *Théâtre des Champs-Élysées* uma temporada de balé *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*, adaptado do livro homônimo (figura 23) de Vicente do Rego Monteiro, entre 10 e 25 de julho. O balé contou com a participação do bailarino russo Malkowsky, que se encontrava no centro dos holofotes, e cuja escultura realizada pelos gêmeos Jan e Jöel Martel no Pavilhão da Exposição *Une Ambassade Française*. Tamanho foi o sucesso do *ballet* que Rego Monteiro resolveu editar o livro *Quelques Visages de Paris* (1925), contendo 300 gravuras dos pontos turísticos de Paris estilizados com inspiração na estética indígena (figura 23).

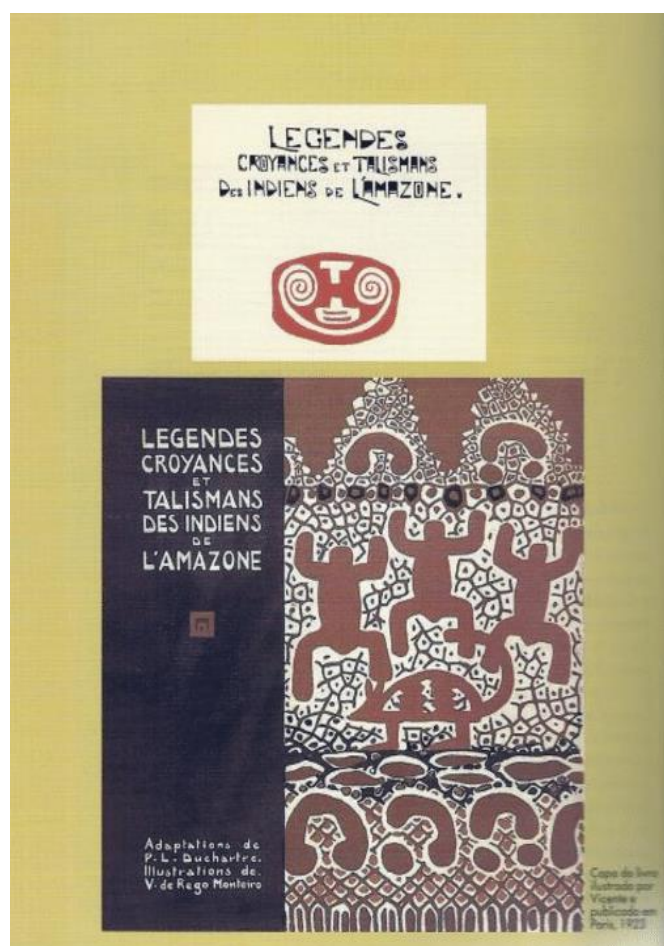


Figura 23 — Vicente do Rego Monteiro. Capa ilustrada do livro *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*. Paris, 1925.

<sup>46</sup> [Musée des Arts Décoratifs](https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossiers-thematiques/l-exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes-de/l-exposition-de-1925). L'exposition de 1925. In : *Les Arts Décoratifs*. Paris, s.d. Disponível em: <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossiers-thematiques/l-exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes-de/l-exposition-de-1925>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

Em 1913, o artista foi apresentado para à bailarina Ana Pavlova, que acompanhou todas as exibições do Balé que ocorreram em Recife e, com isso, começou a pensar em proposições de bailados inspirados nas lendas e crenças dos indígenas brasileiros. Posteriormente, entre 1923 e 1925, ele idealizou o livro *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*. Rego Monteiro, que também mantinha uma carreira como poeta, ofereceu ao livro um caráter literário, descrevendo os hábitos e rituais de grupos indígenas de maneira generalista, contendo também as lendas que o autor chamou de mitologias. Entre essas narrativas, há a história do Boto, dos muiraquitãs etc. Assim, é possível, ver a ilustração abaixo (figura 24) referente a lenda do boto. A curadora Denise Mattar considera que as ilustrações tenham inspiração na Art Déco com a estilização inspirada nos Marajoaras. É possível também identificar elementos que remetem à ilustração japonesa do século XVIII (MATTAR, 2017).



Figura 24 — Vicente do Rego Monteiro. *O boto*, ilustração de *Légendes, croyances et talismans des indiens de L'amazonie*. Paris, 1923.

Na publicação *Quelques visages de Paris* (1925), Rego Monteiro teria se encontrado escreve uma carta ao leitor informando que os desenhos foram feitos por um chefe indígena que viajou à Paris. Segundo a publicação, Rego Monteiro se encontrara com o chefe indígena ao visitar a Amazônia, e então, tinha contato com os desenhos e as impressões de seu conhecido sobre os pontos turísticos da cidade de Paris (figuras 26, 27 e 28). A publicação também contém anotações que explicitam o que o símbolo contido no desenho representa, como podemos ver abaixo (figura 25).

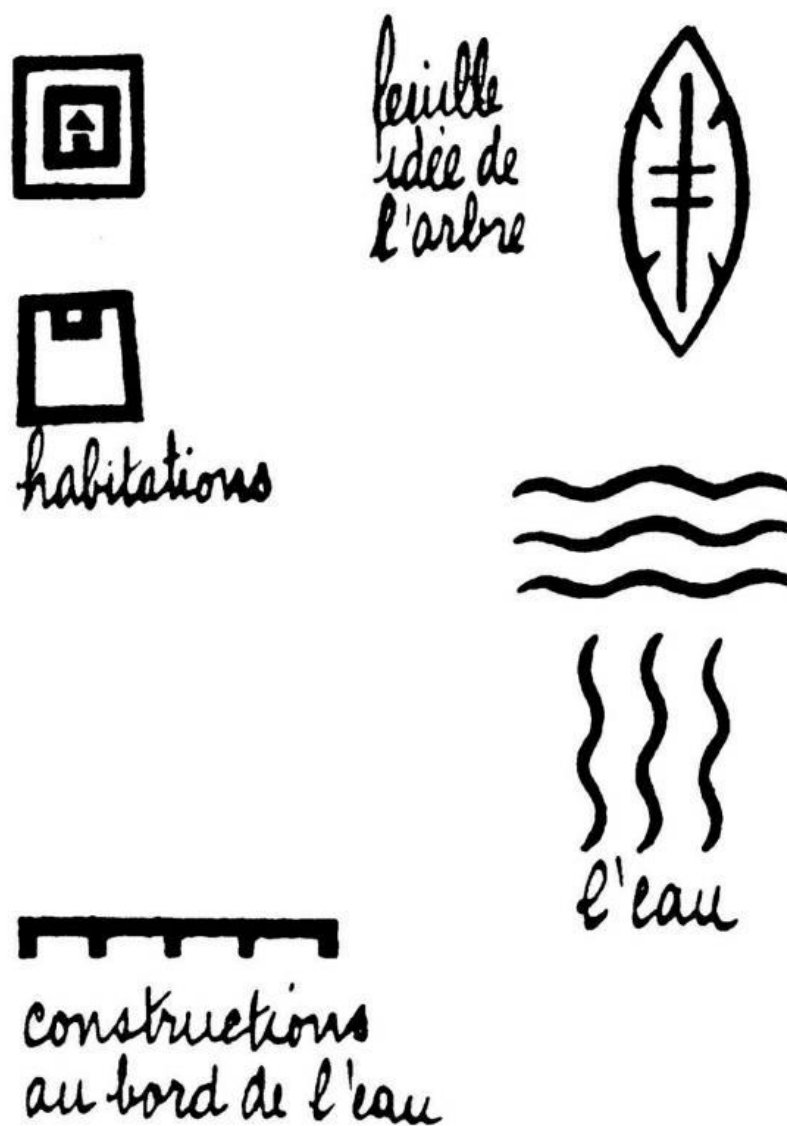


Figura 25 — Vicente do Rego Monteiro. Ilustração do livro *Quelques visages de Paris*. Paris, 1925.

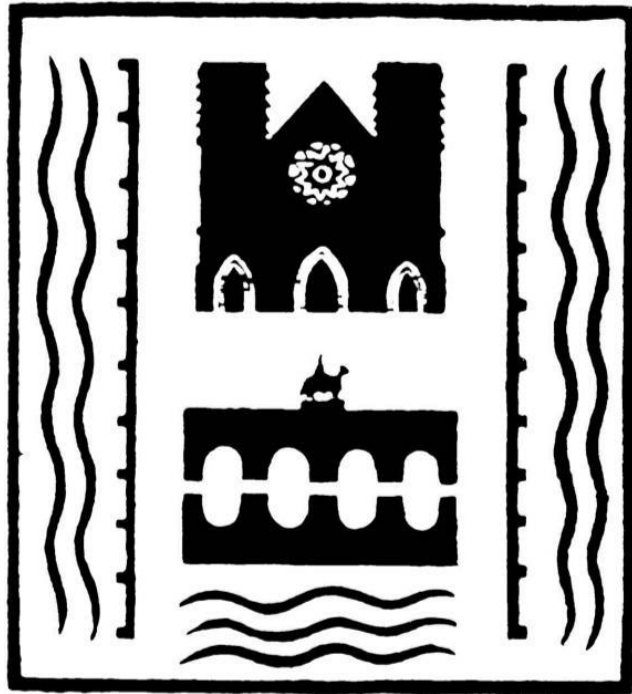


Figura 26 — Vicente do Rego Monteiro, *Notre Dame*, ilustração do livro *Quelques Visages de Paris*. Paris, 1925.

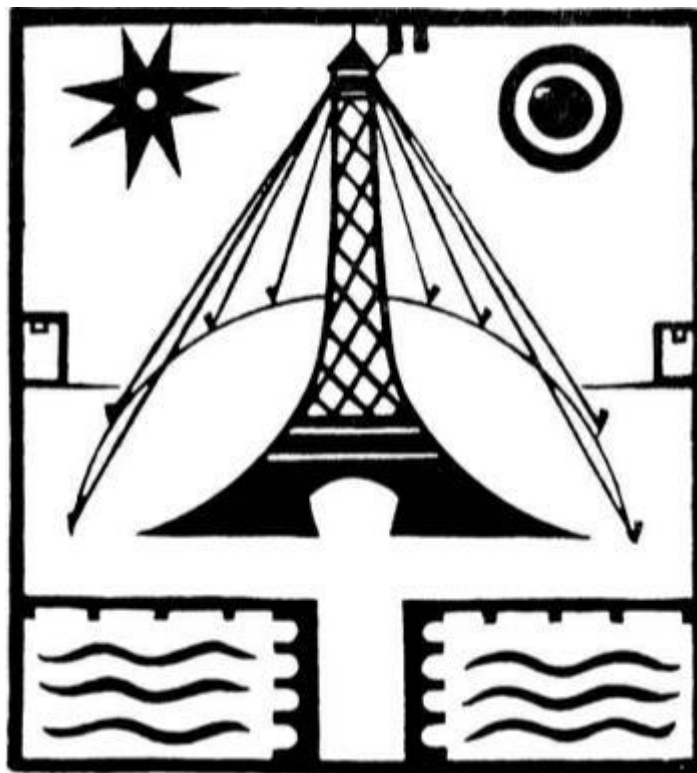


Figura 27 — Vicente do Rego Monteiro. *Tour Eiffel*, ilustração do livro *Quelques Visages de Paris*. Paris, 1925,



Figura 28 — Vicente do Rego Monteiro, *Jardin des Plantes*, ilustração do livro *Quelques Visages de Paris*. Paris, 1925.

Embora Vicente do Rego Monteiro tenha nascido em Pernambuco, desde cedo também participou do cenário artístico internacional. Sua família passou a morar em Paris em 1911, e seu retorno ao Brasil ocorreu devido do início da Primeira Guerra Mundial. Enquanto sua estada no Exterior, ele acompanhava sua irmã Fédora na *Académie Julian* e frequentava cursos de desenho, tendo exposto por duas vezes no *Salon des Indépendents*. Quando retornaram para o Brasil, moraram no Rio de Janeiro e ele continuou a acompanhar sua irmã na Escola Nacional de Belas Artes (DIMITROV, 2015, p.193-194).

Sua família retornou ao Recife em 1918, no ano seguinte, ele realizou sua primeira exposição na cidade, recebendo duras críticas publicadas no *Diário de Pernambuco*<sup>47</sup>, em 19 dezembro de 1919, nas quais seu trabalho foi considerado uma produção meramente francesa. Em sua segunda exposição no Brasil, em 1920, como já mencionado, ocorreu na biblioteca de Lucilo Varejão, no *Museu Nacional da Quinta da Boa Vista*, no Rio de Janeiro, e, posteriormente, no *Musée d’Ethnographie du*

---

<sup>47</sup> Autor desconhecido. Artes & artistas. In: *Diário de Pernambuco*. Recife, 19 dezembro de 1919. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033\\_09&pagfis=21625](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_09&pagfis=21625). Acesso em: 20 de setembro de 2021.



*Trocadéro*, em Paris. O artista, então, dedicou-se a pesquisar a produção visual Marajoara, e sua produção do período passou a carregar elementos da estética ameríndia (DIMITROV, 2015, p. 194-195). A busca por originalidade na arte não-ocidental ocorria na Europa, desde o século XIX. No Brasil, os intelectuais faziam um movimento semelhante, baseando-se em pesquisas desenvolvidas na Europa. Diante de toda a problemática da aproximação do imaginário ameríndio com a história da arte brasileira, como verificamos nas primeiras décadas da *Revista do Patrimônio*, nota-se a busca dessa aproximação em obras como a pintura *A mulher sentada*, de 1924 (figura 29), dotados de elementos estéticos que podemos considerar que aludem a cerâmica marajoara ou mesmo tapajônica, em suas urnas com cor de barro e características antropomórficas.



Figura 29 — Vicente do Rego Monteiro, *A Mulher Sentada*, óleo sobre tela. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 1924.

Esta pintura de Rego Monteiro, tem a cor avermelhada, rosto retangular que se assemelha a cerâmica tapajônica e marajoara, esses dois grupos ameríndios, em algum momento, compartilharam elementos estéticos em comum.

A historiadora da arte Annateresa Fabris, no livro *O futurismo paulista*, considera que Vicente do Rego Monteiro introduziu a questão da ancestralidade

indígena na arte e na história da arte, e essa pesquisa repercute na produção de imagens da década de 1920 (*apud* QUINTAL, 2018, p. 47). Assim, podemos notar na referida pintura (figura 29) aspectos visuais que, em alguma medida, nos remetem à estética marajoara. Em 2013, a historiadora da arte Cláudia Mattos reflete sobre a busca de arte brasileira nos anos 1980, pensando criticamente sobre a inserção ou não de artes de tradição não-europeia que constituiria a história da arte brasileira.

[...] A busca por uma identidade artística própria e a ideia de construção de uma arte de caráter especificamente nacional, características típicas do modernismo, repercutiram no campo da história da arte como um desejo de se concentrar na produção artística nacional e na tradição historiográfica local para construir uma história da arte essencialmente brasileira. É por esse motivo que as artes da Europa, incluindo as importantes coleções existentes no Brasil, como as do Museu de Arte de São Paulo ou do Museu Nacional de Belas Artes, permaneceram pouco estudadas durante um bom tempo, assim como todo o âmbito das artes de tradição não-europeia, como a arte africana, pré-colombiana, asiática, islâmica, entre outras (MATTOS, 2013, p. 6).

No âmbito do Brasil, no início do século XX, alguns artistas buscavam legitimar uma identidade cultural própria, aproximando-se de objetos produzidos longe dos grandes centros de arte. Nesse sentido, Rego Monteiro é reconhecido como um dos artistas que se apropriou de elementos da estética ameríndia, deixando em suas obras elementos inspirados em objetos artísticos marajoaras. Assim, em alguma medida, havia uma preocupação do artista em constituir uma originalidade com elementos da arte não-ocidental em busca da identidade cultural brasileira, embora se deva problematizar o modo como esta apropriação teria ocorrido, muito mais ligada ao estilo Art Déco do que a uma busca pela compreensão da estética e dos princípios que o artista alegava pesquisar.

#### 3.2.4 — Angelo Guido

O historiador da arte Angelo Guido é um dos responsáveis pela institucionalização da história da arte no Rio Grande do Sul. Guido iniciou também a pesquisa de práticas artísticas fora dos quadros institucionais. Ele tinha vasto conhecimento em pintura e percorreu a Amazônia pintando e escrevendo sobre rios, florestas e costumes (CÍRIO SIMON, 2012). O historiador da arte realizou uma viagem

à Amazônia, onde buscou informações para o seu livro intitulado *O Reino das Mulheres sem Lei: ensaios de mitologia amazônica* (1937), que trata do mito das Amazonas (CÍRIO SIMON, 2017).



Figura 30 — Angelo Guido. *O reino das mulheres sem lei*, capa de Livro. Porto Alegre, 1937.

Também ocorreram diversas publicações de artigos em revistas do Rio de Janeiro, por Manoel Pastana, porém, não conseguimos acesso às publicações. Entre elas há “O que o índio brasileiro fez e o que o artista contemporâneo deve fazer”, no jornal *Correio da Noite* (1939); “No Mundo das Artes: Arrumação Não é estilização” (1939), no mesmo jornal; “Cerâmica pré-histórica do Marajó: o desvirtuamento da arte dos primitivos habitantes do pacoval” (1937), na *Revista Careta* (nº. 1519); “A arte indígena pré-histórica brasileira e Marajó — principal fonte de documentação, a palavra de Manoel Pastana” (1942), no *Correio da Manhã*.

### 3.3 — Escritos sobre a arte ameríndia na historiografia da arte

Desde o início do século XX, identificamos textos sobre a produção de objetos e imagens oriundos de povos originários. Muito embora, a presente pesquisa se inicie com possíveis apliques tapajônicos, a quantidade de textos sobre esse grupo ameríndio não é tão diversa. Entre os textos precursores, temos os mencionados anteriormente na *Revista do Patrimônio* de autoria de Carlos Estêvão, em 1939, e Gastão Cruls, em 1942. Além dessas publicações da *Revista do Patrimônio*, a década de 1930 foi promissora para novas pesquisas, que podem ter sido motivadas pela busca de identidades que representassem o Brasil, alguns historiadores da arte, e outros pesquisadores se propuseram a realizar investigações sobre a região. Entre as publicações do período, há obras do escritor Gastão Cruls, que acompanhou a expedição do General Cândido Mariano da Silva Rondon até os limites da Guiana holandesa, tendo publicado posteriormente em forma de diário o livro *A Amazônia que eu vi* (1930). O autor possui outras publicações no campo da literatura. Ele também publicou o livro *As artes plásticas no Brasil: Arte indígena* (1968) (MEIRELES, 2019).

Consideramos duas publicações realizadas por historiadores de arte, presentes nos dois principais compêndios sobre a arte brasileira, o livro *História geral da arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini, com o capítulo de nosso interesse “A arte no período pré-colonial”, de Ulpiano Bezerra de Meneses; e também a publicação mais recente *Sobre a Arte Brasileira Da Pré-história aos anos 1960* (2015), organizada pela historiadora e crítica de arte Fabiana Werneck, com o capítulo

“Arte pré-histórica no Brasil: da técnica ao objeto”, escrito pela antropóloga Anne-Marie Pessis e pela arqueóloga Gabriela Martin.

Ao buscar na história da arte a inserção de objetos da cultura tapajônica, não podemos encontrar estudos aprofundados. A presença de elementos de interesse artístico inspirados em objetos ameríndios ocorreu, em sua maioria, em torno da cultura marajoara, e com outras culturas, porém com menor frequência, entre eles, guarani, tupi, tupinambá, konduri, santarém, guarita, além dos povos sambaquieiros. Assim, torna-se pertinente buscarmos as publicações que abordam a relação do modernismo com a apropriação de imagens, a predominância da inserção da estilização foi, em sua grande maioria, inspirada pelos elementos estéticos marajoaras. Entre pesquisadores que estudam sobre ornamentação e arte decorativa modernista temos as historiadoras da arte Luciene Lehmkuhl e Patrícia Bueno Godoy.

Em “A arte no período pré-colonial”, Meneses aborda, primeiramente, o problema da documentação dos objetos, relatando a dificuldade de preservação devido à deterioração da matéria orgânica, o que chega até o presente são os artefatos líticos, objetos feitos de barro, de cerâmica e ossos (1983, p 22-23.). Em seguida, comenta sobre a arte rupestre e a produção de gravuras e pinturas, relatando as técnicas utilizadas para produção das imagens e materiais utilizados para sua coloração, e apresentando também quadros tipográficos com a representação de símbolos para auxiliar na interpretação das imagens (MENESES, 1983, p. 28-32). Por conseguinte, o autor escreve sobre as formas de representação, enfatizando a dificuldade de encontrar dados que possibilitem ampliar as interpretações iconográficas da cerâmica.

Dentro desse quadro, os problemas a seguir formulados devem ser considerados em aberto. Constituem apenas um ensaio de organizar informações preliminares sobre certos fenômenos formais, de maneira a permitir desenvolvimento posterior, quando se ampliar a documentação arqueológica. Esse estado de insuficiência é que impediu, sobretudo, de tratar, por ora, de questões relativas ao contexto social de produção e uso das formas estéticas (MENESES, 1983, p. 23).

Em alguma medida, o problema de encontrar documentação e dados contendo o sítio que a peça foi retirada ou sobre a datação ainda é escasso. Na presente pesquisa também não conseguimos identificar essas informações sobre os possíveis

apliques cerâmicos. Embora a pesquisa iconográfica tenha se ampliado nos últimos anos, ainda é necessário ampliar a documentação sobre os dados primários.

Além disso, Meneses escreveu sobre a cerâmica e suas fases de desenvolvimento, considerando cinco fases arqueológicas na região habitada pelos marajoaras: Ananatuba (980 a.C./200 a.C.), Mangueiras (contemporânea de Ananatuba/AD 100), Formiga (100-400), Marajoara (400-1350) e Aruã (desmantelada em 1820, por ação dos portugueses) (1983, p. 35). A respeito da fase marajoara, especificou sua distinção pela sua complexidade de organização, com aldeias com mais de 500 famílias, considerando que havia entre 20 e 30 famílias subordinadas a um chefe (MENESES, 1987, p. 35).

Porém, levando-se em conta que o texto de Meneses remonta ao início dos anos 1980, faz-se necessário considerar pesquisas mais recentes na área. Ao longo dos anos 1980, Anna Roosevelt, da Universidade de Illinois, sustentou um modelo em que a região de Santarém fosse um grande Império hierarquizado, mas essa hipótese começou a se questionada entre 2001 e 2003, quando a arqueóloga Denise Gomes analisou 40 mil cerâmicas da região, na sua tese, *Padrões de Organização Comunitária no Baixo Tapajós: o desenvolvimento do Formativo na área de Santarém, PA*. Ela descobriu que a cerâmica denominada Parauá não havia tido contato nem semelhança com a tapajônica. A partir daí, a arqueóloga passa a questionar se havia um grande império que influenciava os grupos com quem tinha contato ou se havia outro tipo de relações hierarquias, porém ainda sem dados suficientes para fazer certas afirmações (GOMES, 2005).

Em “Arte pré-histórica no Brasil: da técnica ao objeto”, Pessis e Martin explicitam que a expressão “arte rupestre” é consagrada, desde o século XIX, e que não é possível ignorar que as pinturas e gravuras parietais sejam dotadas de características estéticas que, em alguma medida, se comunicam com o tempo histórico e com os rituais de determinado grupo (PESSIS; MARTIN, 2015, p. 26-27). Embora a cerâmica que temos como ponto de partida da presente pesquisa não se enquadre na delimitação da arte rupestre, não podemos ignorar “seus aspectos estéticos, a habilidade manual envolvida na sua técnica, a capacidade de criação e a imaginação envolvida”. Essa aproximação é interessante porque diferentemente da produção visual da cerâmica utilitária ameríndia, a produção visual rupestre parece ter conquistado um lugar mais consolidado na história da arte.

Há também o designer e pesquisador Mário Alves Roiter, que ao realizar pesquisas sobre a arte decorativa no Brasil acaba convergindo para a estilização utilizada na década de 1930, inspirada na arte marajoara no artigo Pindorama modernista: influência indígena no Art déco brasileiro (2012). Além, disso, sobre o tema da Art Déco e sua relação com os Marajoaras, temos o artigo da historiadora da Luciene Lehmkuhl, Art Déco e Marajoara: Brasilidade em disputa (2018).

Ao mencionar os pesquisadores acima, objetivando reunir pesquisas significativas neste desafio tomado, em busca de legibilidade de imagens e objetos, que por muito tempo permaneceram domiciliados no campo antropológico e arqueológico, e que adentraram a história da arte no Brasil. Embora, existam outros autores que também pesquisam a intermediação e a inserção de elementos estéticos ameríndios na história da arte. é possível identificar uma lacuna quando da compreensão do universo ameríndio e como essas imagens eram envolvidas em seu cotidiano e rituais. O que chega a nós são produções modernistas que intermediaram o contato com tais imagens e que estetizaram determinados objetos para que fossem inseridos na história da arte

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa foi motivada pela identificação de seis apliques possivelmente cerâmicos, provenientes do grupo ameríndio Tapajós, tais peças compõem a Coleção PJAR em Brasília. As cerâmicas de formato antropomorfo e zoomorfo causaram um estranhamento inicial por se distinguirem dos outros itens do acervo, entre os quais há ossos como um crânio com mandíbula, amoladores, trituradores de pedra e outros artefatos de pedra e ossos e cerâmica. Os itens da coleção ficaram cerca de 36 anos sem serem expostos ao público. Assim como as demais peças, os seis possíveis apliques cerâmicos, como objetos de pesquisa, são domiciliados pela arqueologia e pela antropologia, porém apresentam características plásticas que, em alguma medida, reconhecemos como possuidoras de interesse artístico. Elas integram um vasto repertório de cerâmica utilitária de diferentes culturas ameríndias, que foram utilizadas por artistas como fonte de inspiração estética e elementos dessa plasticidade vieram a compor pinturas que fazem parte da História da Arte no Brasil no século XX. A recepção de objetos cerâmicos ameríndios mediante várias entradas, por fontes teóricas e por artistas.

Esta investigação não foi capaz de encontrar provas documentais para verificar como esses apliques chegara às mãos do Padre João Alfredo Rohr, antes de serem enviados à Academia de Polícia de Brasília, talvez devido às limitações da presente pesquisa, realizada, em sua maior parte, durante os dois primeiros anos da pandemia da COVID-19. Desse modo, mantém-se a possibilidade dessas peças terem sido obtidas quando da aquisição da coleção do comerciante Carlos Berenhauser ou, ainda, em uma viagem do Padre Rohr a Brasília, em 1976.

O Padre desempenhou um papel importante na arqueologia brasileira, com suas pesquisas no estado de Santa Catarina, tendo se dedicado a preservar artefatos que se tornaram fontes para a história sobre o passado, além de contribuir com proposições que contribuíram para a elaboração da Lei nº 3.924/1961, que tornava o Estado responsável pelas áreas com vestígios arqueológicos. Após o falecimento do Padre Rohr, em 1984, um grupo de intelectuais atuantes em 1984, entre eles a Diretoria da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB), na qual os coordenadores do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA),



engajaram-se para que o Iphan tombasse o referido acervo, que passou a compor uma entre as seis coleções arqueológicas tombadas no âmbito federal. Nota-se que, pela imensidão que é o território nacional, o número de tombamentos realizados pelo Iphan não é tão diverso assim, levando-se em conta que a bibliografia etno-histórica supõe que houvesse centenas de milhares de habitantes antes da chegada do povo europeu.

O Iphan foi fundamental para legitimar um lugar de fala de acordo com bens móveis e imóveis que pretendiam preservar. As proposições sobre preservação de memórias que comporiam o que compreendemos como história nacional foi conduzida, em suas primeiras décadas, por um grupo de intelectuais, muitos dos quais modernistas, que atuavam no campo da cultura e que, em alguma medida, estavam em consonância com as proposições do Estado na década de 1930. A *Revista do Patrimônio* foi fundamental para dar apoio teórico para compreensão dos motivos pelos quais determinado patrimônio ingressaria no Livro do Tombo e receberia a proteção do Estado. Assim, elegemos artigos da *Revista do Patrimônio* como fontes pioneiras para identificar uma das entradas da cerâmica tapajônica na historiografia. Buscamos identificar algumas das abordagens que tratam dos objetos cerâmicos produzidos por povos originários. De certo modo, notou-se que intelectuais no Brasil atribuíam à complexidade plástica identificadas nos objetos a povos de outras regiões que não fossem a América do Sul que, em alguma medida, poderia estar em consonância com proposições de teorias difundidas no início do século XX, havendo a possibilidade de teorias eugênicas terem interferido em proposições no campo da cultura.

Assim, os objetos passam a fazer parte de um sistema classificatório e podem também ser reclassificados dependendo dos significados que queiram atribuir (GONÇALVES, 2007). No caso dos apliques cerâmicos aqui identificados, poderiam ganhar novas classificações, já que compõem uma coleção arqueológica, seus aspectos o seu valor simbólico também poderia ser domiciliado em outros campos de saberes. Ao identificar tais objetos em uma coleção arqueológica, quais os interesses dos agentes e instituições para que permaneçam onde estão?

Destacamos o historiador Afonso Arinos, por ser proponente de conceitos históricos que nortearam a escrita dos artigos da *Revista do Patrimônio*. Houve, de certo modo, reconhecimento de outras culturas não-europeias, mas as escolhas para

as proposições no campo das artes estavam intrinsecamente ligadas à base portuguesa e à história da arte ocidental, embora, no mesmo período, alguns historiadores da arte de matriz europeia propunham a ampliação do objeto artístico, ampliando as tradicionais categorias que haviam sido amplamente difundidas desde o século XX. Entre intelectuais que ampliaram as possibilidades interpretativas da história da arte vigentes com seus pressupostos voltados à antiguidade clássica, podemos destacar Aloïs Riegl, Heinrich Wölfflin e Erwin Panofsky.

Objetos de interesse artístico, oriundos de povos originários, foram inseridos na pesquisa acadêmica, ou elementos de sua plasticidade, em alguma medida, foram objetos de pesquisas realizadas por artistas e elementos dessa estética foram inseridos por modernistas na história da arte no Brasil, ainda que tal apropriação levante questões importantes. Podemos afirmar que artistas modernistas se apropriaram de elementos estéticos dos povos originários em suas obras, sobretudo os elementos da estética marajoara.

Embora muitas das pesquisas realizadas sobre os povos originários não tenham sido feitas por historiadores da arte, estudiosos de outros campos de saberes como antropólogos e arqueólogos frequentemente utilizam métodos de leitura de imagens oriundos da história da arte em suas pesquisas, métodos consagrados pela história da arte. Entre as pesquisas realizadas sobre os povos originários, há proposições de interpretação formalista, iconográfica e a abordagem descritiva ligada à iconográfica, além de questões atinentes a questões tecno-materiais.

Porém, no campo da arqueologia e da antropologia, é notório que há uma pluralidade de pesquisas. Contudo, podemos destacar quadros teóricos e métodos de leitura de cerâmicas de arqueólogas como Vera Guapindaia e Denise Paul Schaan e proposições de antropólogos e etnólogos, como Eduardo Viveiros de Castro, cuja *teoria do pensamento ameríndio* pode contribuir com a possibilidade de leituras dessas imagens, no campo da história da arte.

Porém, nota-se que, diante de uma escassez de pesquisa no campo da história da arte, até o final do século XX, há pesquisas importantes de historiadores da arte que abordaram o tema nos últimos anos, como é o caso de Patrícia Bueno de Godoy e Luciene Lamkhul, que se debruça sobre o modernismo no Brasil, chegando a publicar artigos que identificam a utilização de elementos estéticos de povos originários na arte decorativa brasileira. Entre artistas modernistas que manifestaram

interesse estético em objetos oriundos de povos originários, temos Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro, Carlos Hadler e Manoel Pastana. Durante o levantamento bibliográfico para identificar como ocorreu a inserção sobre esses elementos de plasticidade oriundos de povos originários, também foi notada uma escassez de pesquisas no campo da historiografia da arte.

A aproximação a elementos de visualidade de povos originários chegou até o presente, em certa medida, mediada pelo modernismo. Porém, há dificuldade em tornar os objetos de outros regimes de visualidade legíveis devido à nossa falta de conhecimento sobre suas culturas, saberes e práticas, embora existam pesquisas arqueológicas, antropológicas que contribuem para a sua compreensão, havendo ainda carência de dados arqueológicos que permitam uma especificação mais aprofundada e detalhada do seu contexto.

No contexto da busca de tornar legíveis imagens provenientes de povos originários a presente pesquisa não chega a um fim, ela se torna um início. Devido à necessidade de tentar compreender uma cosmologia não-ocidental, multiculturalista, antes mesmo de sugerir proposições sobre um regime de visualidade distinto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRIOLI, Arley. A questão da alteridade no primitivismo artístico. *In: II Encontro de História da Arte*, 2006, Campinas. **II Encontro de História da Arte - IFCH- Unicamp**, 2006.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22**. 5. ed. São Paulo: Revista e Ampliada, 1998.

ARNAUD, Expedito. 1983. Curt Nimuendajú: aspectos de sua vida e de sua obra. **Revista do Museu Paulista**, Nova Série, XXIX, p. 55-72.

BARATA, Frederico. Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. **Cultura**, São Paulo, v. 5, p. 185-205, 1953a.

BARATA, Frederico. **A arte oleira dos Tapajó III**. Alguns elementos para a tipologia de Santarém. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1953b.

BARATA, Frederico. A arte oleira dos Tapajó II. Os cachimbos de Santarém. **Revista do Museu Paulista**, Nova Série, São Paulo, n. 5, p. 183-198, 1951.

BARATA, Frederico. **A arte oleira dos Tapajó I**. Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos. Belém: Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1950.

BRASIL, Altino Berthier. **Desbravadores do Rio Amazonas**. Porto Alegre: Editora Posenato Arte & Cultura, 1996.

BAZIN, Germain. **A história da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem: Para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM + EUAM, 2014.

BRITTO, Rosangela Marques de; MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. A voz do sangue de Manoel Pastana: álbum do artista, *In: Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018*, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1456-1470.

CAMPOS, Ricardo; ZOETTI, Peter A. «Arte e Antropologia? Para uma espécie de introdução...», **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 1, n. 1, abr. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/690>. Acesso em: 25 março 2021

CHMYZ, Igor. Terminologia Arqueológica Brasileira para cerâmica. **Manuais de Arqueologia nº 1**, CEPA-UFPR. Curitiba, 1966.

COSTA, Julia Fúria. O Debate da Identidade Nacional e os Museus Históricos, em 1920. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1988.

CRUZ, Alfredo Bronzato da Costa. O Cotidiano e a Prática Arqueológica do Pe. João Alfredo Rohr em um Conjunto de Cartas com o Antropólogo Luiz de Castro Faria. *Revista Mosaico - Revista de História, Goiânia*, v. 5, n. 2, p. 137-157, mar. 2013

DANTO, Arthur. O mundo da arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006.

DIAS, Adriana Schmidt. Novas perguntas para um velho problema: escolhas tecnológicas como índices para o estudo de fronteiras e identidades sociais no registro arqueológico. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 2, n. 1, p. 59-76, jan./abr. 2007.

DIMITROV, Eduardo. Vicente do Rego Monteiro: De expoente modernista a integralista esquecido. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, n. 103, p. 193-208, nov. 2015.

DMITRUK, H. B. Repensando os discursos e imagens sobre os indígenas. *Cadernos do CEOM (UNOESC)*, Santa Catarina, v. 18, p. 261-296, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2010.

FRONER, Yacy–Ara. *Historiografia da Arte no Brasil: por um regime de oposições. I Encontro de História da Arte*, 2004. (Encontro).

GELL, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. *In: J. Coote e A. Shelton (eds.), Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. p. 40-63, 1992.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **REVISTA POIÉISIS**, 10(14), p. 243-259. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1014.243-259>.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan./abr. 2012.

GOMES, D; LUIZ, J. Contextos domésticos no sítio arqueológico do Porto, Santarém, Brasil, identificados com o auxílio da geofísica por meio do método GPR. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Belém, v. 8, n. 3, p. 639–656, set./dez. 2013.

GOMES, D.M.G.. La comprensión de otros mundos: teoria y método para analizar imágenes ameríndias. **Revista Kaypunko de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura**, v. 4, p. 69-99, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SOUZA, Lorena Faria de. Literatura indígena em debate: superando o apagamento por meio do letramento literário. **Caderno Seminal Digital**, ano 21, n. 23, v. 1, jan./jun. 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do *Musée Branly*. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GOUTHIER, Déborah Machado. A comunicação nos caminhos do patrimônio cultural brasileiro. Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Goiânia, 2016.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. **Fontes Históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém**: a coleção "Frederico Barata" do Museu Paraense Emílio Goeldi. 1993. 294 p. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

GUIMARÃES, Maria. **Lux Boelitz Vidal**: Colecionadora de culturas. [2017] Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/lux-boelitz-vidal-colecionadora-de-culturas/> Acesso em: 23 maio de 2021.

GRUPIONI, Luís (Org.). Índios no Brasil. *In*: Velthem, L. **Arte Indígena**: Referentes Sociais e Cosmológicos. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto 1994. p. 83-92.

HERBERTS, Ana Lucia et al. Salva-guarda do acervo arqueológico do museu do homem do sambaqui “Pé. João Alfredo Rohr, S.L.” do colégio catarinense. Florianópolis, SC. **Tecnologia e Ambiente**, [S.l.], v. 21, jul. 2015.

INTERCOM — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**. Goiânia, 19 a 21/05/2016.

IPHAN. **Coleção arqueológica Pe. João Alfredo Rohr em Brasília**. Catálogo. Margareth Lourdes Souza (org.). Brasília: Iphan, 2018, p. 115.

IPHAN. **Bens Arqueológicos Tombados**. [2014]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/cna/pagina/detalhes/895/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

KÜHL, B. M. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento

teórico. **Revista CPC**, [S. l.], n. 3, p. 110-144, 2007. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v0i3p110-144. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15601>. Acesso em: 22 jun. 2021.

LAKS, Daniel Marinho. **Modernismo em modernidade incipientes**: Mário de Andrade e Almada Negreiros. 2016. Tese (Doutorado em ) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LEHMKUHL, Luciene. Art déco e marajoara: brasilidade em disputa, *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27, 2018, São Paulo. **Anais do 27º Encontro da Anpap**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 1388- 1398.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural II**. ed. 4. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993.

LIMA, Tarsila de Andrade Ribeiro. O Indígena na Literatura Brasileira: entre olhares estrangeiros e do próprio “índio”. **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**.

MACHADO, J. S. O potencial interpretativo das análises tecnológicas: um exemplo amazônico. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 15-16, p. 87-111, 2006.

MALTA, Marize. Um outro ecletismo pela visão das artes decorativas. **19&20** (Online), v. 1, p. 1-10, 2006.

MATTAR, Denise. **Vicente do Rego Monteiro**: Nem tabu nem totem. Almeida e Dale. 2017.

MATTOS, Claudia *et al.* Novos horizontes para a História da Arte no Brasil. *In*: Existe uma arte brasileira? **Perspective, Versions originales**, 30 set. 2014.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MEIRELES, Alexander. GASTÃO CRULS – ficcionista. *In*: **Dicionário Digital do Insólito Ficcional**. Rio de Janeiro, 20 de maio de 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/g/gastao-cruls-ficcional/>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

MENDONÇA, E. C.; SANTOS, Heide Roviene Santana dos. Musealização do Patrimônio Arqueológico: reflexões sobre a gestão de coleções. *In*: Guadalupe do Nascimento Campos; Marcus Granato. (Org.). **Preservação do Patrimônio Arqueológico: desafios e estudos de caso**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017, v. 1, p. 120-141.

MENEZES, Hélio & HUPSEL, Rafael. 2015. "Arte - Alfred Gell". *In: Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/arte-alfred-gell>.

MIRZOEFF, Nicholas. The right to look. *In: Critical Inquiry*, vol. 37, n. 3, 2011, p. 476

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. ed. 5. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PARDI, Maria Lúcia Franco. **Gestão de Patrimônio Arqueológico, Documentação e Política de Preservação**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) — Gestão do Patrimônio Cultural, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, p. 29. 2002.

Portal do Colégio Catarinense. Disponível em: <https://www.colegiocatarinense.g12.br/museuhomemdosambaqui/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Portal do Iphan. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4905/brasil-recebe-exposicao-sobre-preservacao-do-patrimonio-arqueologico>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Portal do Iphan. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4905/brasil-recebe-exposicao-sobre-preservacao-do-patrimonio-arqueologico>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Portal do Mam. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/34panorama/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. **Estética**. Vitória: UFES, 2017, p. 8-43.

QUINTAL, William Rezende. **O índio no Modernismo**: a indianidade em Bartira de Victor Brecheret. 2018. 145 f. Dissertação (Mestrado em Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RABELLO, Sônia. **O Estado na preservação dos bens culturais**: o tombamento. Rio de Janeiro: Iphan, 2009.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. *In: \_\_\_\_\_*. (Org.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbeta). ISBN 978-85-7334-279-6.



RIBEIRO, Robson Orzari. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: textos de história da arte engajados na política de preservação no Brasil.** 2013. 261 p. Dissertação (Mestrado em ) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279693>>. Acesso em: 24 ago. 2018.

ROITER, Márcio Alves. A influência marajoara no Art Déco br. **Revista UFG**, ano XII, n. 8, jul. 2010.

SANABRIA, Isabela Soraia Backx. **A Formação de Discursos sobre Humanismo no Museu do Homem Americano e no Musée de l'Homme.** Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018.

SALA, Dalton. Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 31, p. 19-26, 31 dez. 1990.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia Sphan. *In*: IPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Cidadania)**. Brasília: nº 24, p. 77-95, 1996.

SCHAAN, D. P. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara. Um Estudo da Arte Pré-histórica na Ilha de Marajó, Brasil (400-1300 A.D.).** Coleção Arqueologia, Porto Alegre: Edipucrs, n.3, 1997.

SCHEEL, Deise; Martins, Maria Cristina. Em busca do maravilhoso americano: a rebelião nos escritos da Jornada de Omagua e Dorado. **Em Tempo de Histórias — Publicação do Programa de Pós-Graduação em História PPG-HIS/UnB**, n. 12, Brasília, 2008.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni B. D. A Noção de Leitura Aplicada à Iconografia: Problemas de Interpretação. **XXIV Colóquio CBHA.** 2004.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. João Alfredo Rohr: Um jesuíta em tempos de transição. **Pesquisa Antropológica**, São Leopoldo, n. 67 p. 09-22, 2009.

SENA, Tatiana da Costa. Objetos da nação: tombamento de acervos e coleções no IPHAN. *In*: Programa de Especialização em Patrimônio: artigos (turma 2007). **Patrimônio: Práticas e Reflexões**, n. 6. Rio de Janeiro: IPHAN/ DAF/Copedoc, 2015. p. 250.

SILVA, J.; MACEDO, A.; OLIVEIRA, G.; Da Antropologia Pré-Histórica para a Antropologia Visual : Das Imagens as Memórias nas Pinturas Rupestres do Parque Nacional da Capivara PI. **XXVII Simpósio Nacional de História.** Natal: RN, 2013. Silva, Fabíola Andréa

SIMON, Círio. Pensado as artes visuais do Rio Grande do Sul sincronizado com Ângelo Guido. In: **Estudo de Arte**. Porto Alegre, 26 de setembro de 2017.

Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com/2017/09/213-estudos-de-arte.html>

Acesso em: 19 de set de 2021

TRINDADE, Mariana. **Quem são os Xokleng, os indígenas que podem mudar a trajetória jurídica das demarcações**. Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/quem-sao-os-xokleng-os-indigenas-que-podem-mudar-a-trajetoria-juridica-das-demarcacoes>. Acesso em: 5 jul. 2020.

VELLOSO, Mônica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O Brasil Republicano – O tempo do liberalismo excludente**: da proclamação da República à revolução de 1930. ed. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. vol. 1.

VERÍSSIMO, Rafael. Mais simples que o Tapajônico, padrão cerâmico Parauá põe em dúvida existência de grande império. In: **Agência Usp Notícias**, São Paulo, 03 de outubro de 2005. Disponível em:

<http://www.usp.br/agen/repgs/2005/pags/218.htm>. Acesso em: 20 de set de 2021.

VIDAL, Lux (organizadora). **Grafismo Indígena**: estudos de antropologia estética. ed. 2. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora Universidade de São Paulo.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 — Apliques cerâmicos da cultura Tapajônica, formatos antropomorfos e zoomorfos. Fonte (IPHAN, 2018)  
.....7
- Figura 2 — Santarém Pará, Brasil, 2020 Fonte: Google Maps (2020).....  
..17
- Figura 3 — Mapa da região de Santarém com indicação do sítio do Porto Fonte: Artigo Contextos domésticos no sítio arqueológico do Porto, Santarém, Brasil, identificados com o auxílio da geofísica por meio do método GPR. (2013)  
.....18
- Figura 4 — Zoólito, provável tartaruga tapajônica. Frente. Argila, 5,3 x 5,5 x 1,2 cm - 33 g. Museu de Geociências da UnB. Fonte: Fotografia registrada por Flávia S. Fialho (2020).....32
- Figura 5 — Zoólito, provável tartaruga tapajônica. Verso. Argila, 5,3 x 5,5 x 1,2 cm - 33 g. Museu de Geociências da UnB. Fonte: Fotografia registrada por Flávia S. Fialho (2020)  
.....32
- Figura 6 — Carta anexada ao processo de tombamento do APJAR, 1976. Fonte: Processo 1.129-T - 84, p1-55.....39
- Figura 7 — Figura 7— Zoólito em formato de pássaro, item do Acervo Padre João Alfredo Rohr de Santa Catarina. Fonte: <https://www.colegiocatarinense.g12.br/museuhomemdosambaqui/>.....  
...42
- Figura 8 — Figura 8 — Escultura em pedra de povos sambaquieiros do Sul do Brasil Fonte: Portal do MAM.....44

Figura 9 — Figura 9 - 1 Carriacou (Antilhas) 2 - Santarém. L'archéologie de L'amazone par Erland Nordenskiöld. Fonte: *Revista do Patrimônio* ano 1939.....64

Figura 10 — Santarém. Coleção “Carlos Estêvão”.Fonte: *Revista do Patrimônio* ano 1939 .....65

Figura 11 — Macaco - 5,4 x 5,7 x 1,0 cm - 31 g, possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Fonte: Fotografia registrada por Ana Camila.....  
...70

Figura 12 — Antropomorfo - 4,6 x 4,2 x 1,3 cm - 23 g. possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Fonte: Fotografia registrada por Ana Camila .....  
.....71

Figura 13 — Antropomórfico - 3,7 x 2,2 x 2,0 cm - 15g. possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Fonte: Fotografia registrada por Ana Camila.....  
..71

Figura 14 — Zoomorfa, - 3,8 x 2,5 x 1,3 cm 9 g. possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Fonte: Fotografia registrada por Ana Camila .....  
....72

Figura 15 — Zoomorfa - 3,8 x 4,7 x 1,4 x - 30 g. possível aplique tapajônico, Coleção PJAR em Brasília. Fonte: Fotografia registrada por Ana Camila.....  
...72

Figura 16 — Fragmentos de peças cerâmicas. Santarém. Coleções “Museu Goeldi” e Carlos Estêvão”. Fonte (ZANINI, 1983).....  
...73

Figura 17 — Theodoro Braga. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 41] indumentária amazônica. Fonte:

<https://fauufpa.org/2011/06/27/a-arte-decorativa-brasileira-inspirada-na-ceramica-marajoara/>.....81

Figura 18 — Retiro Marajoara Fachada principal, com motivos marajoaras em alto relevo, 1936. Fonte: Tese (COELHO, 2009, p.353).....84

Figura 19 — Manoel Pastana (1888-1984). Projeto de pavimentação de um refúgio marajoara. Recorte do Álbum do artista Setor de Documentação/SIM-SECULT. Fonte: [http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro\\_\\_\\_\\_BRITTO\\_Rosangela\\_Marques\\_de\\_\\_MAU%C3%89S\\_Renata\\_de\\_F%C3%A1tima\\_da\\_Costa.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____BRITTO_Rosangela_Marques_de__MAU%C3%89S_Renata_de_F%C3%A1tima_da_Costa.pdf).....85

Figura 20 — Manoel Pastana (1888-1984). Sombrinha, 1933. Desenho mesclando a fruta-pão (folha e fruto, manguba e desenhos da cerâmica marajoara) Fonte: Jornal Correio da Noite, 17 jan. 1939. Fonte: [http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro\\_\\_\\_\\_BRITTO\\_Rosangela\\_Marques\\_de\\_\\_MAU%C3%89S\\_Renata\\_de\\_F%C3%A1tima\\_da\\_Costa.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____BRITTO_Rosangela_Marques_de__MAU%C3%89S_Renata_de_F%C3%A1tima_da_Costa.pdf) 86

Figura 21 — Carlos Hadler, Prancha 85, 88 Motivos Ornamentais Marajoara, s.d. Coleção Particular Fonte: (GODOY, 2012).....87

Figura 22 — Fonte Marajoara no átrio do Pavilhão do Brasil. Carvalho Henriques, 1940, fotografia p&b Fonte: [http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro\\_\\_\\_\\_LEHMKU\\_HL\\_Luciene.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____LEHMKU_HL_Luciene.pdf).....88

Figura 23 — Capa ilustrada do livro *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (1925).....90

Figura 24 — Vicente do Rego Monteiro. O boto, ilustração de *Légendes, croyances et talismans des indiens de L'amazonie*. Paris, 1923. Reprodução em Walter Zanini (1997. p. 144).....92

Figura 25 — Vicente do Rego Monteiro. <i>Quelque visage a Paris</i> , 1925. Ilustração.	Fonte:	(MONTEIRO, 1925).....	93
Figura 26 —Vicente do Rego Monteiro, <i>Notre Dame</i> , 1925, <i>Quelque Visage à Paris</i> , Paris.	Fonte:	(MONTEIRO, 1925).....	94
Figura 27 — Vicente do Rego Monteiro, <i>Tour Eiffel</i> , 1925, <i>Quelque Visage à Paris</i> , Paris.	Fonte:	(MONTEIRO, 1925).....	94
Figura 28 — Figura 28 - Vicente do Rego Monteiro, <i>Jardin des Plantes</i> , 1925, <i>Quelque Visage à Paris</i> , Paris	Fonte:	(MONTEIRO, 1925).....	95
Figura 29 — <i>A Mulher sentada</i> , 1924, Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre tela, 160.00 cm x 140.00 cm.	Fonte:	<a href="http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1643/a-mulher-sentada">http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1643/a-mulher-sentada</a> >. Acesso em: 23 de Out. 2020.....	96
Figura 30 — Capa de Livro. Ângelo Gúido. <i>O reino das mulheres sem lei</i> , 1937.	Fonte:	<a href="http://profciriosimon.blogspot.com/2017/09/213-estudos-de-arte.html">http://profciriosimon.blogspot.com/2017/09/213-estudos-de-arte.html</a> ....	98

**ANEXO A**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MJ - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
Superintendência Regional em Santa Catarina

MJ - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
ALBUQUERQUE, 120 - RIO DE JANEIRO, RJ  
004269 28 NOV. 77  
SECRETARIA

Of. nº 1701/GA3/SE/DPF/SC. Florianópolis-SC, em 22.11.77.

Senhor Diretor:

Para integrar o acervo do Museu das Belezas encaminhamos a V. Sa. material arqueológico recolhido dos sambaquis existentes no litoral de Santa Catarina.

As referidas peças foram classificadas pelo arqueólogo padre JOÃO ALFREDO ROHR.

Material semelhante que é encontrado entre as conchas que basicamente formam o sambaqui, vinha sistematicamente sendo destruído pela exploração indiscriminada daqueles sítios arqueológicos usados como fonte de obtenção de cal de excelente qualidade.

Graças a ação da Polícia Federal, que em reduzido período de tempo, autou e processou diversas pessoas, que se dedicavam àquela atividade, foi possível reduzir grandemente a destruição do magnífico patrimônio arqueológico que apresentavam os sambaquis.

Ilmo. Sr.  
DR. JOÃO BATISTA CAPELO  
DD. Diretor da Academia Nacional de Polícia.

ANEXO B

ANP - FICHADU

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
Superintendência Regional em Santa Catarina

Ob. nº 1497/162/GSR/SC

Florianópolis, 16 / Set / 1981

SPF / FICHADO

*João Batista Campello*  
*[Signature]*

Senhor Diretor,

Conforme havia prometido a V.Sa. e no intuito de servir a cultura e enriquecer o campo de pesquisa dessa respeitável Instituição de Ensino, estou lhe remetendo raríssimos artefatos arqueológicos e antropológicos, com um sumário de cada peça.

Em Santa Catarina, como de certo em várias regiões do País vem ocorrendo sistemática destruição de sambaquis e ostreiras por mãos gananciosas e ao DPF cabe reprimir essa devastação, a exemplo da SR/SC que já instaurou inquéritos contra esses criminosos, desde o anos de 1969.

Para se ter uma idéia da importância dessas preciosas coletas arqueológicas, que ora se destinam ao Museu da Academia Nacional de Polícia, há peças de indústria lítica com cerca de 10.000 anos e um crânio com aproximadamente 5.000 anos, todos gentilmente cedidos pelo Padre JOÃO ALFREDO ROHR, renomado antropólogo e pesquisador, além de Chefe do Museu do Homem do Sambaqui, nesta Capital.

Na oportunidade renovo a V.Sa. protestos de consideração e apreço.

*[Signature]*  
DR. JOÃO BATISTA CAMPELO  
SUPERINTENDENTE REGIONAL

Ilmo. Sr.  
Dr. CARLOS ALBERTO STIMANTILLO  
DD. Diretor da Academia Nacional de Polícia  
Brasília - DF

Respeitado senhor,  
de of. n.º 1416/81-sec/pol/ANP  
Assim em. 2009 VI. E

*[Handwritten notes and signatures]*  
1. [illegible]  
2. [illegible]  
EDOSST  
*[Signature]*



## ANEXO C

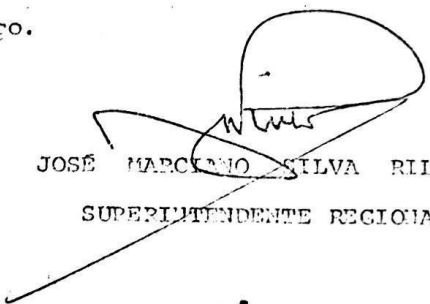


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MJ - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
Superintendência Regional em Santa Catarina

- Continuação do Of.nº 1.701/CAB/SR/DPF/SC.

Em anexo enviamos cópia de um estudo sobre o assunto, publicado na revista " Arquivos de Anatomia e Antropologia" - Rio de Janeiro - 1975.

Na oportunidade, renovamos a V. Sa. protestos de consideração e apreço.

  
JOSE MARCIANO SILVA RILLO  
SUPERINTENDENTE REGIONAL

ANEXO D

SAB — SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA



Belém, 10 de outubro de 1984

Ilma. Sra.

Regina Coeli Pinheiro da Silva

Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Rua da Imprensa nº 16 - sala 604

20.030 - RIO DE JANEIRO - RJ

Prezada Senhora:

Cientes da existência de processo de tombamento da coleção do material arqueológico oriundo das pesquisas realizadas pelo Padre João Alfredo Rohr em Santa Catarina, processo esse transitando nessa Subsecretaria, vimos pela presente endossar a proposição, considerando-a de importância nacional.

A referida coleção constitui-se de material de inestimável valor científico, reunindo importantes informações sobre a pré-história brasileira.

Assim sendo, ratificamos e louvamos a atitude da SPHAN, no sentido do reconhecimento do valor cultural da referida coleção, que reúne exemplares cujo estudo possibilitará a reconstituição da ocupação pré-histórica do Território Nacional.

Atenciosamente,

  
MARIO FERREIRA SIMÕES  
Presidente

# ANEXO E

ILUSTRAÇÃO  
BRASILEIRA

## Nacionalização da arte brasileira. por Theodoro Braga



**A**SSOU a rajada sanguinolenta que retrogradou a Europa civilizada, envolvendo o mundo inteiro no luto e na dor. Passou. Voltamos à paz novamente como vitoriosos, da que a dolorosa luta. Cumpre agora que victórias, muito mais importantes e vitais para nós, não sejam permitidas a estranhos, dentro do nosso país. Entre os innumerados campos de acção, ainda pouco cuidados entre nós e para o qual deveremos, a todo trance, aproveitar esse abençoado delírio patriótico que tão rapidamente nos sacudiu e despertou, existe um onde com os magníficos colaboradores que possuímos, poderíamos obter incessantes victórias pacíficas e nobilíssimas — na ARTE BRASILEIRA.

Para nacionalizá-la, como se faz mister quanto antes, preciso é, primeiramente, educar e instruir o nosso operariado, desde o início de seu aprendizado. Nenhum outro país possui, como o nosso, dois grandes e poderosos elementos com os que poderemos alcançar a victória amada: a intelligência doctil do operário brasileiro e a riqueza inaudita e inesgotável dos motivos sobre os que deve ser expandida essa intelligência.

Para a consecução de um ambicionado desideratum — produzir arte nacional por artistas nacionais — basta que se orientem os institutos profissionais, de que o país está cheio, no rumo unico e por cujo motivo foram elles creados. Devem elles, antes de tudo, ser encareados e regulamentados como uma escola superior de ensino artistico-tecnico.

Para esse alto fim, de facil resultado, mas de energico e incessante trabalho ascensional, diario e intenso, é preciso pôr-se de parte a anemia moral que infelizmente cêrca a vontade de quem trabalha, vencendo-a mesmo ás vezes. A vida actual pertence aos fortes de espirito. O indolente, quer pela ignorancia, quer pelo atavismo, tem de ser, forçadamente, posto á margem, afim de não demorar a marcha dos que querem vencer. A escola profissional não é nem um manicémio, nem uma correccão. Para educar o espirito no exercicio rostre de uma profissão liberal faz-se mister abstrahir de tudo o pinguismo e do afilhadismo. O Estado deve procurar, esculpando, entre os que querem, aquellos que são fortes de corpo e instruidos de espirito. A primeira condiçãõ para poder matricular-se na pleiade desses novos operarios que formarão amanhã a independência das nossas obras artistico-profissionais é ter o diploma de estudos primarios; em seguida, ter a idade de 11 annos, gozando boa saude. Nestas condições a despeza feita pelo Estado será fatalmente e largamente recompensada pelo resultado obtido, formando um operario digno desse nome.

E justificam-se estas condições basicas e indispensaveis. Com effeito, uma escola profissional não é um jardim de infancia em que se accetem creanças analfabetas e tenras; perde-se não só o tempo em ensinar o que elles deviam saber ao entrar, como lhes faltam força, vigor e iniciativa para ajudar ao mestre no momento da aprendizagem do officio escolhido. Como ensinar-se o officio de typographo a educandos analfabetos?

O Instituto Profissional é um curso superior de artes applicadas. Para que essas condições basicas sejam inatacaveis faz-se necessaria muita energia, afim de impedir, categoricamente, que a classica compañaõ entibie o animo de quem o dirige.

Já é tempo de cuidar-se do operario nacional; educal-o afim de que um dia a sua intelligência esteja dentro de sua obra e que esta represente alguma cousa de sua patria; que elle execute o que o seu espirito inventou e que a habilidade de suas mãos responda á delicadeza desse espirito creador. O Instituto será uma escola de vida intensa de luta, de trabalho e de preocupação espirital, unica forja onde se temperam a alma, o cerebro e o corpo.

Em cada officina deverá haver uma escola de desenho especializado para cada officio, impendendo portanto como base fundamental das mesmas officinas o desenho applicado. Nessa idade (11 annos) e guiado pelo mestre tecnico, não com essa maneira fria, e quasi inconsciente de quem é obrigado

a cumprir um dever de funcionario vitalicio, mas com o interesse de ver o seu pupilo produzir, o educando não tardará em querer trabalhar, querer fazer aquillo que o seu espirito viu e que, embora titubeante, graphou no papel, em suas proporções e detalhes. E' preciso que dessa immensa e numerosa coimêça saã, cada operario, senhor de seu officio, levando no seu cerebro um mundo infinito de coizas a produzir e umas mãos dexas e ágeis a desenharem e a formar as mil cousas desse mundo espirital. Victórias e esmeradas pela sua propria ignorancia, os operarios, em sua maioria, nada produzem porque se lhes não ensinaram nem a LER e nem a pensar, dando assim o melhor logar ao estrangeiro; dahi a vida nulla do grilhete acorrentado ao cerebro deste a que elles chamam: — CATALOGO, — e por onde vivem a vida artificial da copia de modelos que produzem sem espirito, sem intelligencia e, por isso mesmo, sem o minimo valor de arte. E, entretanto, já era tempo de ter a nossa, muito nossa, a arte brasileira, inspirada na nossa flora esplendidamente bella e luxuriante e na nossa fauna exotica e desconhecida, typica e extravagante, sem precisar ir buscar, no infinito campo das combinações geometricas, novidades inesgotaveis e originaes.

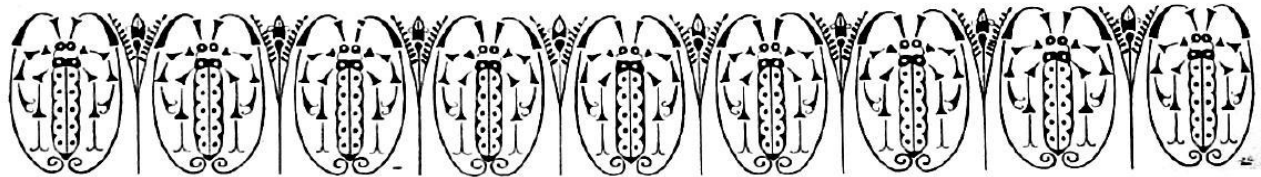
O director de uma escola profissional tem que ser um tecnico, um conhecedor do desenho que, estudando o caracter dos educandos, possa guial-os nas officinas, explicando suas duvidas. A elle compete ensinar, dirigindo os principiantes, aperfeçoando os adiantados, não permitindo senão a originalidade de correccão nos esboços das obras a executar, apurando o gosto de cada um, aproveitando as idiosyncrasias pessoais; só assim, expurgada a invasão do terrivel mal que nos tem atropelado o cerebro até agora — as copias de ruins catalogos estrangeiros — só assim poderemos iniciar a procura do nosso estylo nacional que os nossos selvelicas descobriam e que nós civilizados desconhecemos. Compete ao director guiar os educandos na execução dos seus trabalhos, ao lado dos mestres, executar com elles, indicar como se deve VER uma obra acabada, senti-la e discutil-a em conjunto.

Não deixar essa idade de juvenute se amolecer no ocio, sentada horas e horas, a cochichar, a dormir, a enganar, enquanto o preciso tempo das officinas passa rapido e insubstituivel. Quando conseguirmos fazer do proprio trabalho o recreio dos educandos, teremos então chegado ao começo do fim intellectual a que devem dedicar-se os institutos.

Outra maena questãõ, não menos capital e de difficil consecuçãõ, junta-se ao aprendizado — o commercio. A generalidade entende, erradissimamente, que o Instituto Profissional deve ser uma fonte de renda, julgando-se do seu merecimento, progresso e direcção pela renda que dá, devendo de-se criar do seu rostre estylo, essencial e intellectual, accorrendo a uma lenta transformaçãõ nummero ajuntamento de officinas diversas, visando somente o lucro; disso resulta que não será nem uma escola nem um estabelecimento commercial-industrial. Que se faça em cada anno, antes da época dos exames, executados em concurso ou premiados, uma exposiçãõ de todos esses trabalhos, producto intellectual dos novos operarios, separando os melhores, que farão parte do museu escolar. O restante, então, poderá ser posto á venda, cuja importancia, retiradas as despesas, será opportunamente distribuida entre os alumnos que os executarem. Nada pois de recommendas que merecitiem o espirito, que o prende, embotando-o para as delicadezas e caracteristicas da Arte.

Um ou dois annos antes de terminar o seu curso, o mestre do ensino tecnico, que será o director, deverá illustrar o espirito dos educandos, quasi homens, com tudo que se relacione com a historia da arte. Esta terá como co-ollario obrigatorio a composiçãõ decorativa. Conhecer os estylos não basta para se ter um estylo. Para se chegar a este estado de perfeiçãõ, ao qual tem o direito e o dever de aspirar, faz-se preciso sacudir desde já o pó das épocas atrezadas; é necessario que cada um seja SI PROPRIO.

A grande Arte Nacional está entregue á Mocidade Brasileira, que tem sabido e saberá eleval-a ao apogeu da Verdade, do Sentimento e da Originalidade. Falta-nos, porém, a nossa Arte Applicada; aos nossos operarios compete nacionalizal-a.



## ANEXO F

*Illustrações Brasileiras*

# ESTYLISAÇÃO NACIONAL DE ARTE DECORATIVA APPLICADA

por Theodoro Braga



ONCORRENDO com um pequeno contingente ás grandiosas festas do primeiro centenário da nossa emancipação politica, escolhemos, como contribuição a esse certamen patriótico, a propaganda da intensificação de um movimento artistico que já deveria se ter operado, e que entretanto, nunca é tarde para que elle, iniciando-se nas aulas primarias elementares, se espalhe pelo povo, imperando nas officinas industriais, nos cursos praticos dos institutos profissionais, e vá ter o apoio official no curso superior das Bellas Artes.

Trata-se da orientação, desde já, a dar-se ao ensino de desenho, com caracter pratico, applicando-o na procura de fórmulas novas e typicas que constituirão, a seu tempo, o futuro estylo Brasileiro.

A nossa querida Patria, embora indivisa quer pela lingua e religião, quer pela sua extensão territorial, naturalmente limitada pelo Oceano a oriente e pelo poente pelas bacias do Amazonas e do Prata, unidas pelas cabeceiras dos seus respectivos tributarios, immensa e riquissima em todos os seus elementos naturaes, o Brasil, patria sacrosanta collocada na mais bella parte do

mundo, possui, com essa inesgotavel fonte de inspiração, capacidade para crear, como outros povos crearam, um estylo que caracterise a arte nacional em todas as modalidades praticas de sua vida de grande povo que é.

Essa evolução não se faz rapida, é certo; mas necessita-se que todos os artistas, da fórmula e da palavra, congreguem seus multiplos esforços no sentido de marcar a geração do nosso tempo, o desenvolvimento moral, intellectual e artistico da nossa época com os indeleveis signaes de nossa passagem, com obras impereciveis de nossa personalidade civica.

A uberrima natureza que nos cerca, desde o mar, revoltó e colorido, que acaricia a nossa extensa costa litoranea até aos pincaros alterosos dos nossos systemas orographicos, abrangendo,

nesse portentoso amplexo do oceano inquieto e da terra tranquilla, uma flora variadissima e uma fauna curiosa e caracteristica, a uberrima natureza, diziamos, dá-nos elementos com que poderemos, com estudo e intelligencia, semelhante ao mineiro, extrahir de tantas maravilhas, a maravilha suprema, synthese objectiva que será o padrão da época em que vivemos — estylo, caracter, typo, originalidade — facilitando aos posterios o caminho

por tantos feitos immortaes, conservando attenção na tela e no bronze, no livro e na pedra, o grande ensinamento de patriotismo ao mesmo tempo cultos do universo?

Mas, não sejamos injustos; a grande arte pictural e escultural, a literatura e a musica nacionaes já foram buscar neste ambiente patriótico elementos com que formaram joias preciosissimas da nossa existencia como povo. Pedro Americo, Victor Meirelles, Eduardo Sá, José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Sylvio Romero, Carlos Gomes e tantos outros artistas patrióticos são os immortaes pioneiros desse trabalho de nacionalização da grande arte.

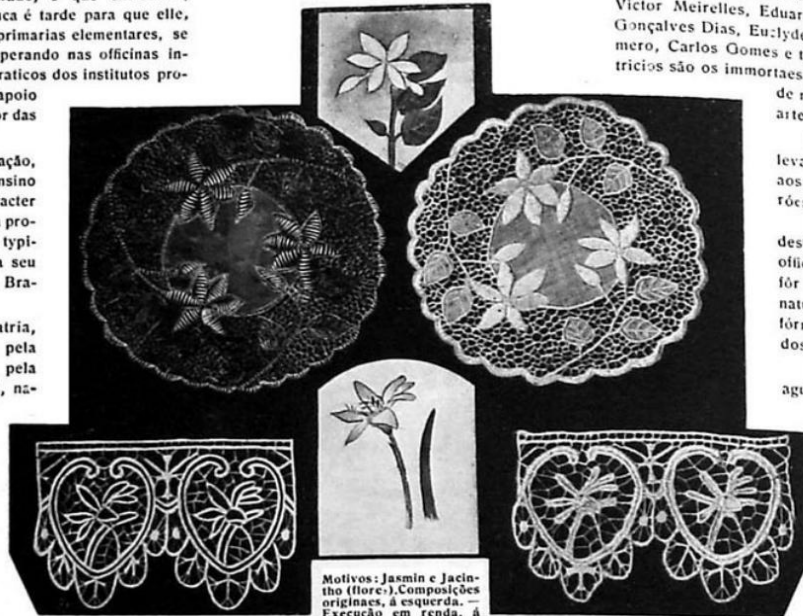
Resta-nos, porém, agora levar essa centelha sagrada aos operarios Brasileiros heróicos desconhecidos.

É preciso que, nas modestas como nas poderosas officinas nacionaes, seja qual for a sua especialidade, a natureza Brasileira preste a fórmula dos objectos produzidos.

Assim, porque escolher, aguias e leões, ursos e elephantes para ornamentação dos nossos edificios, exterior e interiormente, desde as fachadas dos monumentos aos mais delicados objectos de arte, quando a nossa flora inesgotavel nos fornece a Harpya destructor, condor guayanaense, imponente de torca e altivez, erigindo a sua

crista parda, como uma regia corôa? A onça, rajada ou negra, no langoroso movimento fletido de sagacidade e de rapidez? Porque não procurar entre as serpentes, desde a immensa e reatadaria sucuriçú á rapida e traiçoeira cascavel a voluta graciosa para os consolos ou capitães de columnas cujos fustes poderão ser interpretadas das touceiras de assahy e de tantas outras Palmeiras flexuosas?

Porque repetir, dentro das nossas ornamentações, o louro e o carvalho, o *marronnier* e o pinheiro, quando nós, Brasileiros, possuímos a mais bella colleção de palmeiras, a mais luxurriante flôra, da matta, do sertão e da praia, as mais curiosas e extravagantes lianas e cipós esguios e direitos, tortuosos e enovelados, a mais interessante escala chromatica nas petalas das orquídeas



(TRABALHOS ESCOLARES DO CURSO DE ESTYLISAÇÃO DIRIGIDO PELO DR. THEODORO BRAGA, NO PAPÁ)

a seguir, levantando bem alto, como o lábaro da patria, a nossa personalidade inconfundivel.

E sinão vejamos: porque, nós artistas, seja da grande arte ou das artes applicadas, ao em vez de pesquizarmos scenas historicas de outros povos, ou assumptos biblicos ou mythologicos, não iremos nós, Brasileiros, buscar, na epopéa do descobrimento, da colonização ou da defeza da integridade do territorio nacional contra estrangeiros diversos, a evocação heroica desses feitos que argamassaram a constituição de nossa individualidade? Porque não perpetuar, com a nossa caracteristica, os elementos constituidores da nossa raça em evolução, legando, pela fórmula, todos os estagios desse progresso? Porque não espalhar, pela imagem, as épocas da Independencia, do 2.º Imperio e da Republica, illustradas

## ANEXO G

e flores campestres, a mais delicada quantidade de avencas, desde a erectil samambaia dentro da sombra humida dos valles á ressequida e recortada avenca rasteira dos campos descobertos, semelhante a longos lenções de renda caprichosa, na fôrma e na colloração variada?

Porque não buscar, na curiosa e pouco conhecida ainda cerâmica dos indigenas de Marajó, motivos delicados da ornamentação geometrica de coloração sóbria mas typica, afim de decorar-mos fundes, frizas e rosaceas dos nossos muros, painéis, tapetes, mosaicos, etc., etc.? Para que, pois, escravisar-mo-nos ás gregas copiadas e recopiadas e que o estrangeiro exportador nos impinge por preço que prejudica duplamente a nossa arte nacional?

Já é tempo de reflectir sobre essa nociva importação de mão gosto adubada por uma literatura duvidosa.

Nada nos obriga a essa subserviência intellectual quando possuímos, como nenhum outro povo, a materia prima incomparavel e a intelligencia ductil e omnimoda dos nossos habilísimos operarios.

E' preciso, quanto antes, reagirmos no sentido de ser introduzido nas officinas manufactureras e sobretudo nas escolas primarias e profissionais a obrigatoriedade do ensino de desenho applicado á arte industrial.

Nada mais simples: diante da classe de alumnos um modelo natural—uma flôr, por exemplo; dentro da hora marcada, os aprendizes deverão desenhar-a e coloril-a; em outra aula, cada alumno desenhará a fôrma de um objecto para a qual a flôr estudada deverá entrar ou como decoraçào ou como constitutiva daquella mesma fôrma; o mestre não intervirá senão para corrigir defeitos e jámais como sugestionador; a pratica e o tempo farão o resto. Ao estudante, portanto, cabe toda liberdade e responsabilidade da obra que, embora imperfeita no começo, será, com a evolução esperada, original, pessoal e caracteristica. Assim, em uma classe de varios aprendizes, um mesmo modelo produzirá obras diversas, interpretado por cada um daquelles cerebros creadores.

Como a flôr, o modelo da aula seguinte será um animal dos muitos que povoam os nossos museus de historia natural; com este, a marcação certa de um dos seus mais característicos movimentos dará o motivo decorativo adaptavel a um destino preconcebido, tendo em vista a proporção do corpo estudado com o lugar a ser decorado.

Em seguida passa o alumno - aprendiz á officina onde elle irá executar o que o seu cerebro produziu, e ninguém mais apto do que o proprio autor, movido pela vaidade permittida de sempre fazer melhor, poderá formar um objecto com a perfeição e detalhes que elle mesmo concebera.

Desse conjunto de esforços individuaes, na procura do bello, advindo da contemplação da grande natureza através de uma sã sensibilidade, chegaremos um dia a deixar, na historia das Artes, o vestigio luminoso da nossa passagem,

como o fizeram os egypcios, os gregos, os etruscos e tantos e tantos outros povos e gerações, em varias regiões e epochas diferentes, como que facilitando aos vindouros o estudo da archeologia, dos usos e costumes desaparecidos.

Nada ou pouco temos feito neste genero, porque enquanto nos descuidamos com a attenção presa ás cousas alheias, os estrangeiros vão, cuidadosamente, insidiosamente, enchendo a nossa casa e o nosso espirito com as suas velharias por elles regeitadas por demasiadamente repetidas e disseminadas, adulterando o nosso gosto, desviando a nossa intelligencia e diminuindo o valor do que é nesse e do que nos cerca.

Na decoraçào dos nossos edificios publicos porque ir buscar scenarios extranhos quando, n'um paiz extenso como o nosso, mal nos conhecemos a nós mesmos?

Porque, nos mapps muraes didacticos não substituímos nós, quanto antes, aquelles espalhados por todo o paiz, em lingua extranha reproduzindo extranhas scenas, por outros que nos ensinam como se preparam a borracha, o café, o matte, o tabaco, o assucar, o cacão, a castanha, a carnahuba, etc., desde a sua maneira de colheita á remessa para o consumo publico? Porque não nos fazer conhecer, por meio desses mapps escolares, a nossa historia natural através de imagens elucidativas do conjunto e dos detalhes? Porque não trocarmos os livros de contos para as nossas creanças taes como *Le Chaperon Rouge*, *Cendrillon*, *Ali-Baba*, etc. por outros que lhes relemem, através de boas illustrações, as graciosas lendas da Yára, do Jurupary, do Curupira, do Boto, etc., etc., e com as quaes Alfonso Arinos, no Sul, e José Coutinho de Oliveira, na Amazonia, compuzeram um bello contingente para a nossa literatura?

Alem de nacionalisarmos o que é nosso, espalharíamos por todo nosso paiz, regionalismos do norte que o sul desconhece e vice-versa, estreitando as nossas mutuas relações, conhecendo uns aos outros, fazendo o sertanejo do norte identificar-se com o gauchão do sul, tudo n'um salutar intercambio nacional, fortalecedor da nossa individualidade como povo soberano que somos.

A pleiade de artistas patrióticos, que, subvencionados pelos Governos, segue para o estrangeiro para haurir os grandes e geraes ensinamentos, deveria, ao voltar, ser auxiliada, durante algum tempo, na applicação, como prova de seu aproveitamento, do seu esforço na construcção dessa obra de nacionalisação da arte, construcção essa que seria o estudo da nossa historia e da nossa natureza e cujo aprendizado popular pela imagem é o mais efficiente e duradouro.

Outro meio effizaz para conseguirmos esse anhelado seria o concurso annual das exposições de artistas nacionaes, cujos assumptos fossem escolhidos nos costumes regionaes.

Que interessante seria para todos, quanto ensinamento nos adviria das exposições de costumes

*Illustrações Brasileiras*

da Amazonia, do meio norte — sertão e praia, e dos pampas gauchos? Que documentação preciosa guardaríamos de scenas do interior que tendem a desaparecer pela penetração fatal do crescimento de população levando consigo a civilização e novos usos? Porque não fazer conhecer a todos os aspectos naturaes das nossas bellísimas cachoeiras, paisagens, montanhas, campos geraes, costas atlanticas ora baixas, alagadas e cobertas de mangaes e zinzingas, ora planas e arenosas, e ora escarpadas, cada qual mais caracteristico e variado?

Embora uno e indiviso, o Brasil, immensamente grande como a sua propria natureza, tem usos e costumes regionaes e que, devido á escassez ainda de meios faciles, rapidos e baratos de communicação, não são em sua grande totalidade, conhecidos uns dos outros.

Assim, todos esses preciosos elementos concatenados, conjugando energias e vontades para esse unico ideal da nacionalisação do que é nosso, facilmente vencerão obstaculos até agora intransponiveis.

De volta da Europa onde passámos cinco annos como pensionista do Governo Federal, na qualidade de alumno matriculado da Escola Nacional de Bellas Artes, e lá se vão dezesseis annos, toda a nossa attenção foi e tem sido dirigida nesse sentido, com plena satisfação de termos obtido não pequeno resultado; assim é que temos organizado um album esyllisando a flora e a fauna Brasileiras, com applicações diversas; estudando o desenho decorativo das igaçabas, tangas e vasos dos indios marajoáras, preciosa indumentaria ethnographica; compondo mapps muraes escolares com assumptos que nos educam e nos illustram; preparando livros de contos para creanças, com illustrações regionaes; ensinando o desenho applicado e tirando desse ensino os mais concludentes resultados, positivas provas de sua efficiencia; obtendo dos aprendizes do instituto profissional, do Pará, onde estivemos como director durante o fugaz espaço de dez mezes, os proveitos mais necessarios e uteis na orientação dada a esse ensino pratico do desenho.

Urge, entretanto, a intervenção fiscalizadora do governo no ensino publico e particular, no que diz respeito á execuçào methodica dos programas; desse modo poder-se-á acabar com o obsoleto e prejudicial systema de ensinar-se desenho por meio das abominaveis estampas estrangeiras.

E daqui, desta mais importante revista nacional que é a *ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA*, fazemos um appello aos artistas patrióticos e aos homens de boa vontade, no sentido de concorrermos todos para a nacionalisação de nossa Arte, na procura de um característico que marque a personalidade Brasileira, inconfundivel e superior.

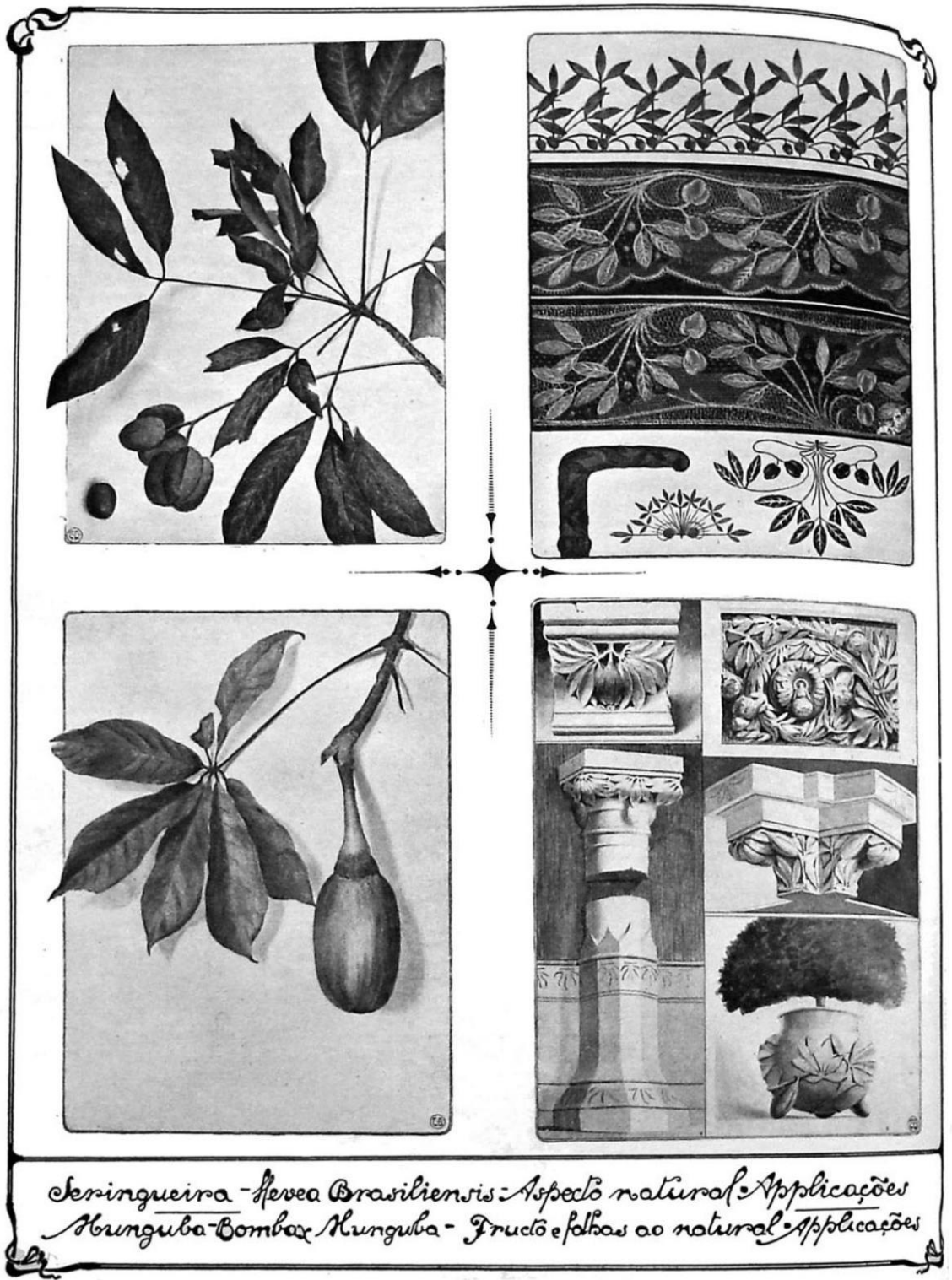
E' necessario, é indispensavel fazermos alguma cousa de duradouro e que

« os que depois de nós vierem vejam o quanto se trabalhou por seu respeito para que elles para os outros assim sejam ».



ANEXO H

*Illustração Brasileira*



*Seringueira - Hevea Brasiliensis - Aspecto natural - Aplicações*  
*Munguba - Bombax Munguba - Fructo e folhas ao natural - Aplicações*