

Universidade Federal de Uberlândia - Instituto de Artes
Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais



**DO NEOMARAJOARA À ARTE CONTEMPORÂNEA:
história, memória e atualidade da arte indígena**

Discente: Lorena Silva Araújo
Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo Dória

Uberlândia
2026

Lorena Silva Araújo
RA: 12011ATV048



**DO NEOMARAJÓARA A ARTE CONTEMPORÂNEA:
história, memória e atualidade da arte indígena**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia
como exigência parcial para outorga de
grau no curso de Graduação em Artes -
Bacharel, sob orientação do Prof. Dr.
Renato Palumbo Dória.

Uberlândia
2026

“... é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós,”
(SARAMAGO, 1998).

Agradecimentos

A realização deste trabalho não representa apenas o fim de uma etapa acadêmica, mas o resultado de um percurso viabilizado pelo apoio de muitas mãos e o fruto de um longo processo de amadurecimento teórico e prático. Gostaria de iniciar estes agradecimentos registrando meu reconhecimento ao Professor Doutor Renato Palumbo Dória, que acreditou na relevância desta investigação sobre a cerâmica Marajoara, oferecendo o suporte crítico e incentivo fundamentais para que este projeto ganhasse forma e profundidade.

Expresso gratidão profunda aos meus pais, Maria Francisca Reis Silva e Nilton Pedro Mendes Araújo, pela coragem e determinação constantes no enfrentamento do mundo para fornecer a mim e meu irmão inúmeras possibilidades de crescer e ser, com afeto e amparo incondicionais.

Minha gratidão se estende também aos meus avós e avôs, guardiões das nossas memórias, e aos meus tios e tias, pelo acolhimento constante e pelas palavras de incentivo que sempre recebi nos nossos encontros. Cada um, à sua maneira, ofereceu o suporte emocional necessário para que eu pudesse me dedicar com serenidade aos meus estudos e transformar este sonho do ensino superior em realidade. Este trabalho é, em essência, o fruto de uma história que construímos juntos.

Em reconhecimento de que laços fraternais eletivos constituem espaços de grande relevância no desenvolvimento pessoal durante o percurso da existência humana, agradeço a Gabriela Gomes Pereira, minha “gêmea”, com quem compartilho até o momento saudosos quinze anos de amizade e aguardo com muito ânimo por outros mais.

Dentre os companheiros adquiridos dentro da esfera social que compõe a Universidade Federal de Uberlândia, agradeço aos meus camaradas do grupo “G.B.G”, Arthur Galhardi, João Mateus Neto, Tarik Najm e Guilherme Gomes, pela amizade, pelas conversas e risadas que compartilhamos, pelas refeições de almoço que saboreamos apenas no jantar, e muitos outros momentos, que hoje são recordações custosas de caírem ao esquecimento - anseio por mais momentos semelhantes.

Do trio que componho, carinhosamente apelidado de “Divas”, agradeço a Marcela Magalhães e Thaynne Domingos, que me acolheram em meio as primeiras experiências da vida universitária em Uberlândia e me permitiram conhecer suas personalidades amoráveis, vivenciando momentos inesquecíveis em meio ao pandemônio das atléticas e baterias universitárias.

Em finalização, contudo de relevância igualmente essencial, sou grata a todos os profissionais da área da educação que atravessaram minha trajetória, em especial aos professores Allan Jorge, Fernanda Braz, Graça Figueiredo e a pedagoga Marina Fabbris; os ensinamentos e incentivos fornecidos por estes durante meu Ensino Fundamental e Médio foram os primeiros pilares da minha vida intelectual, e sem os quais não teria desenvolvido afeição para com as humanidades. A cada um de vocês, que acreditaram no meu potencial quando os caminhos acadêmicos ainda eram sonhos distantes, dedico meu profundo respeito.

Resumo

O presente Trabalho de Conclusão de Curso apresenta uma análise histórica, cultural e artística do processo de busca de criação de uma arte e identidade artística nacional a partir dos grafismos indígenas encontrados na região Norte do Brasil à partir do século XIX – especialmente dos resquícios arqueológicos das cerâmicas Marajoaras. Grafismos Marajoaras que passaram por diversos processos de apropriação e ressignificação dentro do campo das artes desde o começo do século XX até a contemporaneidade, através do trabalho de intelectuais e artistas que procuraram criar, imprimir e difundir produções de caráter nacional e/ou regional na cultura brasileira. Levantando e analisando referências de caráter científico, histórico e artístico em torno do grafismo marajoara e de suas derivações posteriores (neomarajoaras e contemporâneas), pretendemos aqui ressaltar as singularidades e potencialidades destes grafismos não apenas como história e memória, mas também como arte, cultura e resistência na própria atualidade.

Palavras chave: Artes Visuais; Grafismos Indígenas; Marajoara; Neomarajoara

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 Mapa da Ilha de Marajó

Fig.2 Mapa destacando os sítios arqueológicos do baixo Amazonas e Guianas

Fig.3 Urnas funerárias do Marajó.

Fig.4 Cerâmicas do Marajó e de Santarém

Fig.5 Estratigrafia funerária, à noroeste de teso localizado às margens do rio Anajás

Fig.6 Vaso de fase Marajoara que evidencia hibridização de técnicas explícitas por Meggers (1957) e peças de estilo único à direita.

Figuras. 7 e 8 Representações de formatos das bordas de peças características da região de Anajás e Ararí

Figuras 9 e 10. Delimitação dos campos gráficos das tangas Marajoaras (p. 124), padrões gráficos de tangas onde é possível observar corpos de seres e partes, como faces (a e b, p.132).

Fig. 11 Foto de tanga marajoara e gráfico representativo de possível desenho de rosto, incorporando a figura de sauro nas feições.

Figuras 12 e 13 Urna funerária com decoração excisa e figura sauromorfa modelada e ser sauromorfo figurado em urna.

Fig. 14 Figurações do “sauro”, da mais realista à simplificada.

Figuras 15 e 16 Urna funerária com motivo que alude a figura do peixe-serpentilíneo, e desenhos de motivos que aludem à figura do peixe-serpentilíneo encontrado em tangas.

Fig. 17 Motivos que aludem à cabeça do ser serpentelíneo

Figuras 18 e 19 Tigela Marajoara com figura de peixe serpentilíneo aludindo à figura do sauro, e vaso que alude a figura de um rosto.

Fig. 20 Reprodução fotográfica da Revista Nacional, artigo “A Cerâmica Brasileira” abordando Fernando Correia Dias como um dos grandes pensadores da arte brasileira, 1930

Fig. 21 Pranchas 31 e 32 de *A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*.

Figuras 22 e 23 Cerâmica de Marajó, Pente, Mosaico e Tapete. *A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*.

Fig. 24 Cofre em couro esculpido, com decorações de galhos de café com frutos. Mary Hirsch, 1927. XXXIV Exposição Geral de Belas Artes.

Fig. 25 VALLE, Arthur, Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August Herborth para O Jornal (1926-1927).

Figuras 26 e 27 Fotos da fachada da residência do casal Theodoro Braga e Mary Hirsh da Silva Braga, bairro Pacaembu, São Paulo, SP.

Fig. 28 Artigo de entrevista de Manoel Pastana ao *Diário da Noite* (Rio de Janeiro) - 1947

Figuras 29 e 30 Terrina, Desenho e Guache com motivos amazônicos (Jabuti da Mata e Cerâmica Marajoara), por Manoel Pastana

Fig. 31 Manoel Pastana (1888-1984). Projeto de pavimentação de um refúgio marajoara

Fig. 32 Projeto de piscina para a residência de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro.

Figuras 33, 34 e 35 Capas em couro e folha de guarda contendo design elaborado por Fernando Correia Dias, para padronização de suportes documentais da Secretaria de Estado das Relações Exteriores.

Fig. 36 Moedas de Réis da *Série Marajoara*, com homenagem a Getúlio Vargas. 1938

Fig. 37 Café-bar na sede do Departamento Nacional do Café, Rio de Janeiro. 1940.

Fig. 38 Fonte Marajoara no átrio do Pavilhão do Brasil.

Figuras 39 e 40 Vasos de cerâmica Icoaraci, inspirada nas cerâmicas Marajoaras. Mestre Cardoso.

Fig. 41 Mestre Marivaldo posando com réplicas de cerâmicas Marajoaras realizadas por ele, na exposição *Arte dos Mestres* no Espaço State em São Paulo-SP, 2023.

Figuras 42 e 43 Réplica de Ídolo Marajoara e vaso estilo Icoaraci/Paracuri, pelas mãos de Mestre Marivaldo.

Fig. 44 Artesãos trabalhando em réplicas de ídolos e tangas Marajoaras na reserva técnica da instituição Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém .

Fig. 45 Obras do artista Ronaldo Guedes em exposição em Nova Iorque, EUA, 2023.

Fig. 46 Imagem das páginas 18 e 19 do novo passaporte brasileiro, emitido desde outubro de 2023 com elementos gráficos e marcas d'água relativas à flora e fauna nacionais, e incluindo imagem de cerâmica realizada por mestre Cardoso ao canto superior esquerdo.

Figuras 47 e 48 Moeda de um real comemorativa dos “30 anos do real”, com referências aos grafismos Marajoaras presentes no anel dourado em homenagem às raízes étnicas brasileiras.

Figuras 49 e 50 Tatuagens com referência aos grafismos indígenas, com destaque aos Marajoaras.

Fig. 51 Vaso inspirado na cerâmica da antiga arte Marajoara, realizado via impressão 3D durante a exposição “Ore ypy rã - Tempo de Origem”, 2023.

Figuras 52 e 53 Performance “Ocre – Tijolo, os carimbos de cerâmica e as urnas da tradição policroma da Amazônia”, de Ekman com “Tijolo” - Carlos Augusto da Silva, Dr. em arqueologia pela UFAM.

Fig. 54 *Mahá - Arara Vermelha*. Daiara Tukano, 2021. Acrílica sobre tela, 300x160cm. Vista da série “Dabucuri no céu”, na 34ª Bienal de São Paulo.

Fig. 55 “Hori”. Daiara Tukano, 2018, acrílica sobre tela, 70 cm x 70 cm.

Fig. 56 “Me deixa ser Selvagem”, 2020. Denilson Baniwa, Projeção a laser

Fig. 57 Série Brasileira, “Tatáûrana”, 2022. Denilson Baniwa, giz, carvão e acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.

Fig. 58 Manto Tupinambá de Maery, em colaboração com Cassis Xocó. 2025. Moara Tupinambá, geotinta sobre juta.

Fig. 59 Série “Mirasawá”, Kadiweu, 2017. Moara Tupinambá, colagem analógica, 29.7 x 42 cm.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
Capítulo 1 - A EXTRAÇÃO E A ARGILA.....	13
Matéria de Origem: Escavações e a Morfologia da Cerâmica Marajoara	
O Corpo do Barro: Anatomia e Simbolismo na Estética Territorial	
Capítulo 2 - MODELAGEM E QUEIMA.....	32
Modelagens da Identidade: O Mito Fundador e a Ascensão Estética do Marajó na Historiografia Brasileira	
A Queima da Identidade: O Neomarajoara na Forja do Modernismo Brasileiro	
Capítulo 3 - ACABAMENTO E USO.....	50
Lustre do Presente: Percepções Populares e o Legado da Forma Viva	
Moldes da Atualidade: A Cerâmica Marajoara como Musa do Imaginário Contemporâneo	
CONSIDERAÇÕES FINAIS (e provisórias).....	68
BIBLIOGRAFIA.....	71

APRESENTAÇÃO

A formação do meu imaginário na infância foi fortemente influenciado pela cultura regional. Mesmo bebendo de diversas fontes – desde as mais óbvias como mídia, literatura, educação, meio social, às mais específicas, como crenças, valores e costumes –, compreendo hoje que diversos comportamentos e pensamentos são profundamente advindos da minha origem.

Eu, Lorena Silva Araújo, passei a acreditar na dimensão desta influência há pouco tempo quando saí de Parauapebas-PA, minha cidade natal. A convivência de diversos anos na mesma região (norte do país), compartilhando das mesmas referências e experiências com familiares, amigos, colegas de classe e conhecidos pode nos fazer acreditar que até os hábitos mais característicos vistos ali são comportamentos comuns em todo lugar; é necessário uma mudança drástica para que haja uma percepção melhor das essências intrínsecas destes lugares específicos que já estivemos – e como essas essências nos modificam por dentro.

Detalhes pontuais no meu choque cultural sobre como eu sou notada e percebida por outros – apontamentos ao meu sotaque e aparência, estranheza externa às expressões linguísticas que utilizava no meu dia a dia, estranheza da minha parte em relação às diferenças climáticas – foram pontos cruciais que dificultaram minha adaptação durante meu primeiro ano nesta região de Minas Gerais, onde ainda vivo atualmente. A compreensão da identidade nortista passa pela sua formação histórica e geográfica, e resulta numa percepção de 'distância' não apenas física, mas cultural em relação ao centro-sul do país; após três anos, acredito que seja possível afirmar que tenho maior conforto e confiança em manifestar minha identidade e considerar a região sudeste como parte do meu conceito de lar.

Claramente, o processo de adaptação não foi fácil. Se mudar para uma cidade 1706 km distante da própria terra natal, sem conhecimento algum da região, é com certeza um desafio que poucos enfrentariam. As fases de entusiasmo, crise, ajuste e aceitação se tornaram ciclos constantes, entretanto mais espaçados e vistos com a mente mais aberta, considerando a paciência e a investigação como maiores aliados nessa jornada e fazendo com que essas desorientações momentâneas sejam apenas isso, momentâneas.

Me perceber nesse processo de ajuste, como pessoa e artista, tem me levado a refletir com frequência sobre minha admiração pelas manifestações culturais e riquezas naturais brasileiras. Dessa identificação, surge um sentimento bairrista – uma reverência ao estado do Pará, que moldou meu desenvolvimento até hoje permanece como a grande musa do meu imaginário artístico.

Este trabalho que vos apresento é uma partilha do conhecimento que adquiri estudando parte da história do estado do Pará, através do desejo de conhecer melhor as origens de uma das várias manifestações culturais existentes no território e entender seus processos de resistência e memória dentro da arte contemporânea. A partir da lembrança sobre a popularidade da cerâmica paraense, escolhi o grafismo marajoara como foco da minha pesquisa, sabendo que a cerâmica marajoara é tida como uma arte milenar que até hoje se mantém viva na região norte.

O fazer da cerâmica ainda é uma tradição mantida nas mãos dos artistas locais na totalidade do estado, e a presença da cerâmica Marajoara se conserva através das pesquisas e incentivo às produções ceramistas na região; entretanto, essa produção específica (grafismo Marajoara) também circulou em outras regiões do Brasil, estando presente em réplicas, leituras e releituras realizadas em diferentes épocas e manifestações artísticas para além da cerâmica, que serão melhor apresentadas nas páginas a seguir.

Capítulo 1 - A EXTRAÇÃO E A ARGILA

“[...] um povo que fabrica cerâmica deixa um relato de sua história nos cacos que o arqueólogo pode decifrar e com os quais pode reconstruir a cultura.” (EVANS, Clifford; MEGGERS, Betty, 1954, p. 6).

Matéria de Origem: Escavações e a Morfologia da Cerâmica Marajoara

A nomenclatura “Marajoara” é um termo utilizado para se referir ao povo que habita a ilha do Marajó, localizada em um arquipélago banhado pela foz do rio Amazonas ao nordeste do estado do Pará. Entretanto, a difusão popular desta nomenclatura se dá principalmente pela sua associação à cultura pertencente aos povos que ali habitavam durante a era pré-colombiana, cujos vestígios foram encontrados através de estudos arqueológicos. No contexto artístico, o nome remete à arte milenar brasileira realizada por estes povos e comunidades antigas do estado nortista, considerada uma das mais elaboradas e sofisticadas de seu tempo, além de ser uma das tradições ceramistas mais estudadas e reproduzidas.

A presença do povo antigo Marajoara tem sido explorada desde o final do século XIX, com seus estudos mais notáveis datados a partir do século XX advindos da atenção internacional de antropólogos, jornalistas e museólogos americanos e europeus. É possível afirmar que a arqueologia na Amazônia nasce com a descoberta de cemitérios indígenas nas áreas reconhecidas como “Marajó dos Campos” (territórios conhecidos pela mídia e academia por imagens de planícies alagadas e presença de gado), onde colinas de terra de cerca de doze metros de altura abrigavam os vestígios da civilização que hoje é reconhecida por “cultura Marajoara”.

O desenvolvimento das pesquisas tomaram iniciativa a partir dos estudos das sociedades que possivelmente se desenvolveram nos campos e nas ilhas Mexiana e Caviana, localizadas mais ao norte do Arquipélago nos limites a noroeste da ilha do Marajó. Dentre os estudos realizados na região, os de maior reconhecimento científico foram realizados principalmente na porção leste da ilha, onde pesquisadores como a arqueóloga Betty Meggers e o antropólogo Clifford Evans, em 1948, receberam grande atenção pelas suas explorações e revelações sobre as complexidades existentes em torno das sociedades antigas que ali habitavam,

precedendo o início do resgate da história e do patrimônio material da arqueologia amazônica.

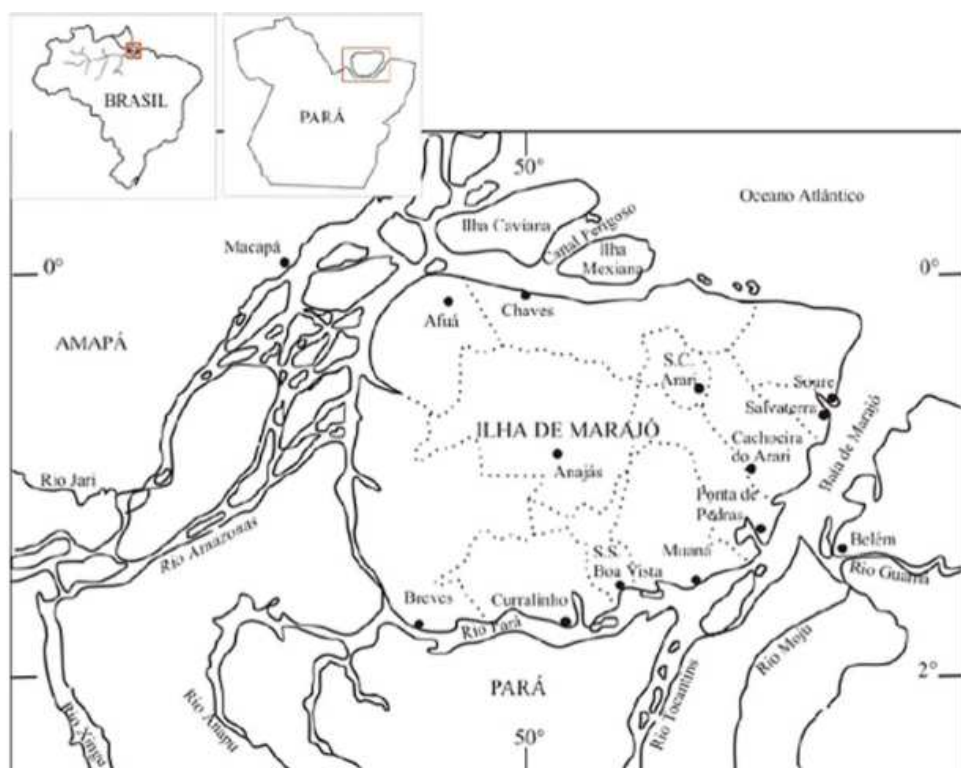


Fig.1. Mapa da Ilha de Marajó, contendo 12 municípios, limitada pelos Rios Amazonas e Pará, Baía de Marajó e Oceano Atlântico

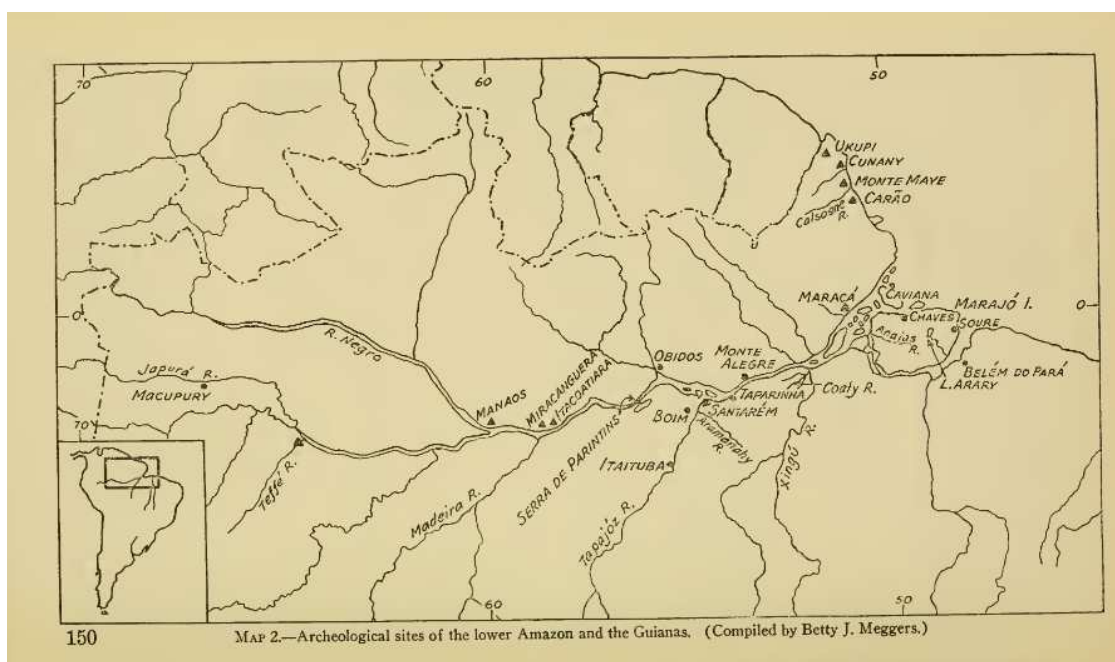


Fig.2. Mapa destacando os sítios arqueológicos do baixo Amazonas e Guianas em 1948. Fonte: Handbook of South American Indians, vol. 3: The Tropical Forest Tribes, p.150 (Steward, 1948). Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/handbook:intro>

As informações adquiridas sobre essas comunidades eram provenientes dos estudos das cerâmicas encontradas nos sítios, datando a existência de habitantes na ilha por pelo menos 3.500 anos e a emergência de suas sociedades, há 1.500 anos (Schaan, 2006, p.25). Urnas funerárias, estatuetas (ídolos), tangas, bancos, cachimbos, diversos tipos de pratos, vasos e tigelas de paredes firmes e grossas, foram encontrados e considerados como pertencentes à essa civilização antiga que vivia nas ilhas, com indícios de uso doméstico cotidiano e caráter cerimonial/ritualístico. Em *The Handbook of South American Indians* (Steward, 1948), Meggers implica que em diferentes camadas das colinas exploradas nas ilhas do arquipélago apresentavam cerâmicas com características distintas em incisões (técnica de riscar/marcar a superfície com instrumentos afiados) e pinturas, distinção essa que se aplicava também nas cerâmicas encontradas nas ilhas adjacentes.

A partir deste argumento, Beth comenta sobre essa diferenciação implicando que os desenhos presentes nas peças podem representar as fases de desenvolvimento da cultura Marajoara, sendo possível observar como indícios de maior desenvolvimento as cerâmicas realizadas de material durável e acabamento acurado, com incisões e pinturas mais complexas.



Fig.3. Urnas funerárias do Marajó. Fonte: *Handbook of South American Indians*, vol. 3: *The Tropical Forest Tribes* (Steward, 1948).

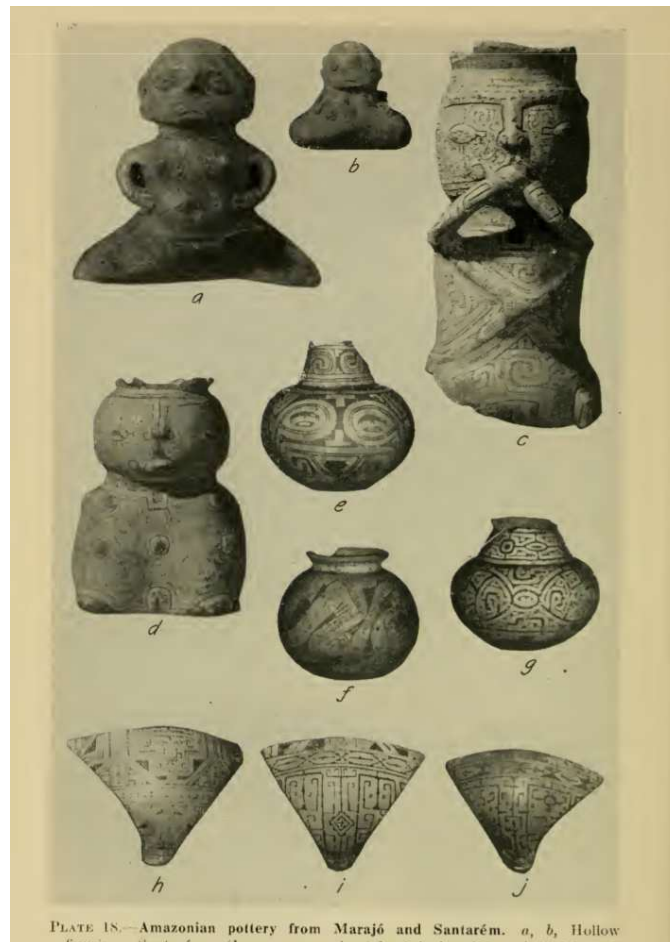


Fig.4. Cerâmicas do Marajó e de Santarém, ídolos, vasos e tangas.
 Fonte: *Handbook of South American Indians*, vol. 3: *The Tropical Forest Tribes* (Steward, 1948).

A partir destes materiais arqueológicos foi possível inferir que as sociedades Marajoaras possuíam complexidades em relação a sua organização social e econômica. A existência de hierarquias é evidenciada pela disposição das construções residenciais e seu distanciamento das áreas de cultivo. Além disso, a presença de aterros artificiais (tesos) — colinas de terra erguidas sobre os campos alagáveis da ilha — demonstra um conhecimento avançado da geografia local, noções de construção e uma estruturação deliberada do espaço habitacional e cerimonial.

Em relação à subsistência dessas sociedades originárias, a disposição dos locais de plantio sobre os campos alagáveis da ilha reforça a tese de que praticavam a policultura, com destaque para o cultivo da mandioca. Desta forma, estes povos originários mantinham um sistema econômico diversificado, sustentado pela caça, pesca, coleta de frutos e agricultura, garantindo sua sobrevivência e permanência no ecossistema da ilha.

Os itens encontrados nos sítios arqueológicos tidos como característicos da cerâmica marajoara dos povos pré-colombianos, foram apresentados como itens com aspectos decorativos, em uma maneira de descrever as pinturas, incisões e excisões (remoção ou escavação na superfície, removendo áreas inteiras de massa para criar profundidade e texturas) nos objetos, utilização de engobes naturais, uso abundante de apliques e representações de figuras de caráter antropomórfico e zoomorfo que eram presentes nos itens encontrados.

As cerâmicas eram facilmente encontradas por estarem agrupadas no solo. Meggers (1957) reforça essa observação ao descrever o costume de depositar objetos pessoais junto às urnas ou em seu interior — inclusive com as cinzas, nos casos de cremação —, o que sugere uma diversidade de práticas ritualísticas de sepultamento entre os povos marajoaras.

Essa sofisticação quanto aos rituais funerários, abrangiam desde a cremação com trituração dos ossos até a preservação desses remanescentes ósseos isolados em urnas, além do sepultamento de corpos inteiros em recipientes cerâmicos de grandes dimensões.

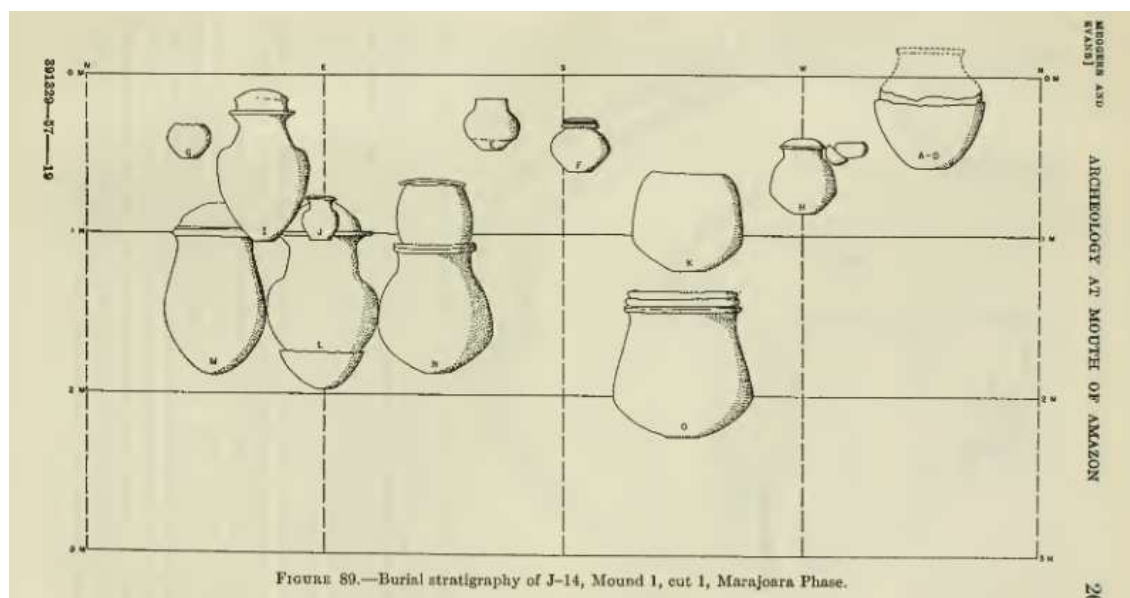


Fig. 5 - Estratigrafia funerária, à noroeste de teso localizado às margens do rio Anajás, identificando as posições das urnas em distância e profundidade (p. 261)

O número exato de sítios arqueológicos na Ilha de Marajó permanece incerto devido às contínuas descobertas na região. Dezenas se encontram atualmente ativos, com frentes de pesquisa que possuem foco maior na procura de vestígios materiais por meio de escavações; conjuntamente, há presença de estudiosos que

realizam a coleta de conhecimentos orais e memórias da população que reside na ilha atualmente, unindo o registro material ao contexto humano atual para melhor entendimento desta cultura.

O Corpo do Barro: Anatomia e Simbolismo na Estética Territorial

As peças consideradas de maior atratividade estética eram os de maior complexidade e melhor acabamento, com incisões precisas e uso de engobes com tonalidades preta, branca e vermelha, até então sendo marcadores das fases de maior desenvolvimento do povo originário antigo Marajoara.

Em *Handbook of South American Indians* vol.3, Betty Meggers discorre sobre as cerâmicas encontradas no território do arquipélago do Marajó possuírem formas, tamanhos e estilizações variadas a depender da região em que eram encontradas e a finalidade do objeto; contudo, as peças descobertas foram realizadas dos mesmos tipos de argila de coloração cinza clara, que após a queima se torna laranja-avermelhado.

Realizadas a partir da técnica de cerâmica acordelado – sobrepondo “cordas” ou “cobrinhas de argila” na construção do corpo da peça – e queimadas em forno com temperatura suficiente para mudança de cor na superfície das peças, os itens poderiam expor texturas variáveis entre mais ou menos grosseiras, pela mistura da argila apresentar outros componentes residuais possivelmente provenientes de matéria orgânica ou minerais não-argilosos (não especificados no texto).

Pesquisas posteriores realizadas por Meggers e Evans dentro dos sítios arqueológicos da ilha puderam fornecer maiores informações acerca das peças encontradas, incluindo características minuciosas que contribuíram para uma diferenciação mais precisa das cerâmicas confeccionadas pela Civilização Marajoara em sua fase de melhor desenvolvimento. Em *Archeology at the Mouth of the Amazon* (1957), o casal de pesquisadores pôde atribuir técnicas diversas às cerâmicas descobertas no arquipélago assim como descrições mais precisas acerca da variedade de motivos, engobes utilizados, espessuras e formatos das bocas dos vasos.

A partir das descrições das cerâmicas marajoaras, Meggers destacou a frequência com que duas ou mais técnicas complexas e distintas eram aplicadas em uma única peça. Tal fenômeno era, até então, sem precedentes na Arqueologia do Novo Mundo, desafiando as teorias evolucionistas da época que previam um desenvolvimento mais linear e simplificado. Segundo a autora, em mais de 90% dos casos de interculturalidade técnica, um dos métodos correspondia à pintura característica da região de Joanes. Entretanto, essa alta proporção de associação

não era uniforme em toda a ilha: dos quatro cemitérios analisados, apenas o de Pacoval apresentava essa tendência de forma acentuada (p. 325).

Esta sistematização proposta por Beth instaura uma organização da produção ceramista Marajoara através de fases cronológicas possivelmente distintas, através da correlação destes estilos decorativos à trajetória de ocupação da ilha nortista. Neste modelo, as fases Anajás, Pacoval e Ararí representam os ápices de complexidade dentro das técnicas manuais destes povos nativos, com maior destaque para a sofisticação das incisões e excisões realizadas nas cerâmicas. A fase Joanes então, para a pesquisadora, é apresentada e associada a um período de transição e/ou transformação cultural, em que a introdução das pinturas multicores e a simplificação de algumas formas seriam indícios de transições nas estruturas sociais desta sociedade antiga (p.326).

Portanto, os estilos carregam não apenas suas nomenclaturas de localidade geográfica, mas determinam períodos específicos dentro da temporalidade. Dentro da sequência temporal estabelecida por Meggers, esta estruturação das informações é desenvolvida pela autora para melhor compreensão dos processos de ascensão (Fase Pacoval) e mudanças (Fase Joanes); Cada técnica decorativa atua como um marcador que sinaliza o nascimento, a maturidade e o repouso de uma civilização que transformou o barro em herança.

Embora o casal de pesquisadores tenha apontado essa homogeneidade nas técnicas decorativas, a tipologia construída pelos arqueólogos seguiu critérios baseados em variações de pastas e técnicas, em detrimento dos motivos e seus significados. Essa classificação acabou sendo replicada em pesquisas posteriores e por colaboradores de Meggers e Evans, enfatizando mais o repertório de combinações técnicas do que os diferentes modelos de artefatos. A partir dessa base técnica, é possível reinterpretar a variabilidade estilística como um indicador de processos interativos.

A extensa variedade de estilos cerâmicos e a coexistência de diferentes técnicas em uma mesma peça sugerem uma intensa interação entre membros de grupos distintos na ilha, bem como a absorção de elementos estilísticos por meio de redes de troca. Nesse contexto, Schaan (2007) argumenta que tais variações comunicavam diferentes organizações e identidades sociopolíticas. Assim, a

predominância de certos estilos em cada região poderia indicar desde regionalizações até lideranças concorrentes.

Essa distinção é observada na predominância de estilos policromáticos – como o Joanes Pintado – ao longo do rio Anajás e a oeste do lago Arari, enquanto na região leste do mesmo lago, os estilos se manifestam de forma mais híbrida. Ao que tudo indica, a cerâmica Marajoara se desenvolveu a partir de grupos que compartilhavam e combinavam repertórios técnicos e decorativos ao longo do tempo. Tal característica de hibridização torna complexa a tarefa de estabelecer os limites dessa produção, deixando em aberto se essa dinâmica permaneceu estritamente regional ou se refletia redes de interação com fluxos estilísticos para além dos limites geográficos da Ilha de Marajó.



Fig. 6 - Vaso de fase Marajoara que evidencia hibridização de técnicas explícitas por Meggers (1957) e peças de estilo único à direita. Na borda: estilo Anajás inciso; corpo da peça: Arari vermelho exciso; base: estilo Joanes pintado. (Acervo Coleção Instituto Cultural Banco Santos). Fotos por: Denise Andrade e Cristiana Barreto.



Figuras 7,8 - Representações de formatos das bordas de peças características da região de Anajás e Arari (páginas 331,337)

Para compreender como esses fluxos estilísticos operavam e o que essa hibridização representava para além da técnica, é necessário investigar o papel do grafismo na comunicação dessas sociedades.

Estudos gerais sobre as sociedades ameríndias procuram afirmar o significado de suas obras, desenhos e grafismos, seguindo pela vertente de que suas representações são utilizadas como uma forma de comunicação que veicula ideias, histórias mitológicas, associações a determinados grupos sociais e simbolizar parentescos (Schaan, 1999); este direcionamento parte das observações com a arte pré-histórica, cujas pesquisas afirmam que as manifestações artísticas rupestres possuíam intuitos de comunicação com suas populações na expressão de identidade e valores. A partir desta premissa, se elabora uma compreensão de alfabetização a partir de iconografias relacionadas às necessidades dos grupos e seus indivíduos, com funções majoritariamente utilitárias acima de artísticas e com estilos característicos para cada sociedade compreendidos através da linguagem visual incorporada nos itens materiais.

Os registros arqueológicos revelam uma diversidade estilística nos grafismos da cerâmica Marajoara, refletindo a complexidade das funções sociais e rituais que os objetos possuíam. Schaan (1999) argumenta que a inclusão de traços humanos dentre as peças cerimoniais, serviria para personificar o suporte material e atribuir a

ele um status diferenciado associado às altas hierarquias desta sociedade. Dentro deste cenário, a abundância de aparecimento das formas humanas e com destaque a figura feminina, sugere uma linhagem de descendência materna, possivelmente reforçando a importância do papel da mulher na estrutura de poder desses povos.

As tangas de cerâmica da Ilha de Marajó são os elementos mais emblemáticos da arqueologia brasileira e os principais responsáveis pelo reconhecimento visual imediato da cultura marajoara. Mais do que adornos, esses artefatos apresentam traços cruciais para a compreensão da personificação e da individualidade, operando como suportes centrais de uma linguagem visual complexa que constitui o sujeito dentro daquela estrutura social.

Contudo, a trajetória dessas peças foi marcada pela lógica de um colecionismo estético que as retirou do solo privilegiando o objeto, em detrimento de seu contexto arqueológico. Essa descontextualização dificultou uma decifração precisa dos significados profundos que os grafismos exerciam na formação dos indivíduos marajoaras, tornando imprescindível a realização de pesquisas contemporâneas que busquem prover subsídios teóricos acerca dessa gramática visual.

Em “Objetos e imagens no Marajó antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas”, Emerson Silva articula as perspectivas de Lagrou (2007) e Gell (1998) para sustentar que uma reflexão sobre os grafismos enquanto linguagens artísticas arte, sob a ótica da etnologia ameríndia, deve considerar inevitavelmente as noções de pessoa e de corpo. Nessa cosmologia, corpos, artefatos e grafismos estabelecem relações de mútua influência, de modo que a presença de propriedades não-humanas nessas interações confere aos objetos um caráter de personificação. Assim, repensar a produção estética ameríndia exige compreender como as pinturas aderem aos corpos e como os objetos atuam em ações rituais, constituindo o que se entende por sujeito.

Ao adentrar as dimensões rituais, a etnografia observa que os objetos percorrem ciclos de vida análogos aos das sociedades nas ontologias ameríndias. Essa trajetória biográfica do artefato inicia-se no labor cerâmico, atravessa contextos econômicos e sociais, e se encerra no desgaste de sua utilidade, momento em que sua "morte" ou destruição simbólica se faz necessária para que possa acompanhar o proprietário em sua sepultura (Silva, p. 53-54). É possível inferir a consideração

deste ciclo de vida dentro das dinâmicas dos povos Marajoaras pré-colombianos a partir das descobertas de Meggers, que afirmou o depósito de itens de uso pessoal próximos as urnas funerárias e a presença de tangas juntos aos remanescentes mortais dos indivíduos (pg. 15).

Recentemente, o campo tem proposto a compreensão desses objetos como entes dotados de pessoalidade, vida social e intencionalidade; uma subjetividade que provém de suas qualidades sensíveis, como brilho, cor, durabilidade, odor e sonoridade. Segundo Santos-Granero (2012), essa subjetivação decorre de processos de contato íntimo entre os proprietários e suas peças, de modo que os objetos se convertem em extensões de seus próprios corpos – uma noção amplamente difundida na Amazônia indígena e reforçada pelo autor. O ato do fazer projeta na materialidade intenções imateriais, constituindo o artefato como uma extensão do indivíduo através da transferência de substâncias e afetos do produtor ao item.

No que tange aos objetos de uso ritualístico, sua vitalidade subjetiva possui apoio na relação com o plano sobrenatural; a fabricação dessas peças materializa subjetividades ocultas e xamanísticas, convertendo estados como o medo de doenças, conflitos ou a morte em agência de poder extraordinário e capacidades de transformação (Silva, pg. 52).

A partir destas noções, Emerson Silva afirma que a maneira como os corpos são representados possui um papel significativo, pois o corpo representa, além de sua entidade biológica e psicológica, as fronteiras dos indivíduos no meio social. Em concordância com as noções apresentadas por Terence Turner em *"The Social Skin"* (1980), a superfície do corpo é um palco simbólico onde a ornamentação corporal exprime, através da linguagem, o posicionamento do indivíduo dentro das esferas sociais.

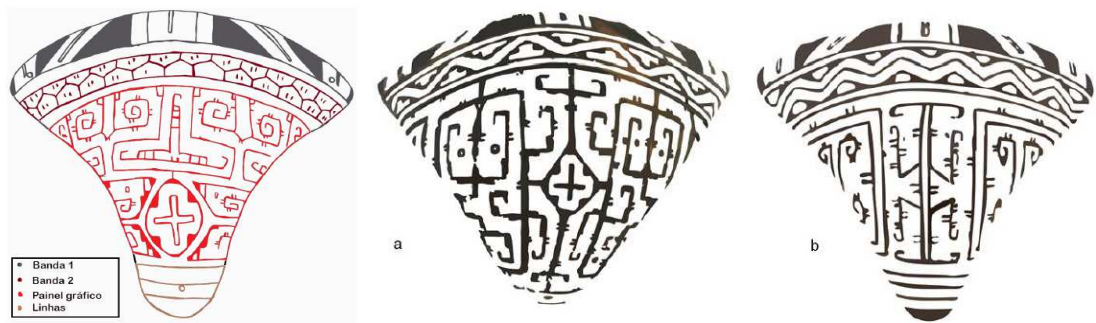
Embora o termo "Pele Social", criado por Turner, tenha sido utilizado originalmente para compreender as ornamentações corporais, é possível fazer alusão à superfície cerâmica ao considerarmos a peça como um corpo vivo. Se a construção social do indivíduo se dá através do corpo e da forma como ele se apresenta perante o outro, sua plena objetivação social pode ser afirmada através dos contextos cerimoniais, onde se conferem comportamentos de decoração e exibição; dentro dos contextos sociais ameríndios, tais práticas incluem a presença

de itens emblemáticos característicos aos corpos animais, como plumas, peles, grafismos e outros elementos (Viveiros de Castro, 2002).

Santos-Granero (2009) sugere que o corpo seria uma composição de seres, uma combinação de afetos e capacidades provenientes de uma pluralidade de existências, onde até mesmo os processos de canibalização – vistos como incorporação nas cosmovisões amazônicas – fazem parte da construção do indivíduo. Os seres vivos se apresentam, então, como entidades compostas de corpos e partes de corpos de diversas formas de vida, com destaque aos artefatos. Tais narrativas estão presentes nas mitologias de criação do mundo e nos relatos sobre a existência de objetos em tempos primordiais, revisando uma estrutura de pensamento indígena que reconhece as mutabilidades do corpo e referência a humanidade enquanto condição, e não enquanto espécie restrita ao homem.

A natureza dos processos de incorporação dentro das sociedades amazônicas ameríndias assumiu características predatórias, refletidas nas produções artísticas por meio de objetos e imagens compostos, marcados pela presença de representações de seres e partes de seres (Santos-Granero, 2009). Nessa multiplicidade, figuras antropozoomorfas com traços anatômicos podem conter formas serpentiformes caracterizando seus membros, além de seres aquáticos sob o aspecto de padrões repetitivos, como observado em algumas urnas funerárias (Schaan, 1997). Nas tangas cerâmicas, são recorrentes as representações com alusão a partes corporais específicas, como faces, mas que sugerem transformação ao remeterem a características anatômicas de outros seres.

Partindo das diretrizes de análise de grafismos cerâmicos estabelecidas por Anna O. Shepard, Emerson Silva segmenta os motivos por meio de campos fracionados, visando uma melhor compreensão dos padrões presentes nas peças. Suas análises não evidenciaram funções estruturantes nas "bandas" das tangas; entretanto, dentro dos painéis gráficos, foi possível identificar a predominância de padrões cuja estrutura visual prioriza a alusão ao movimento, alusão a feições faciais e a figuras sauroformes – representações que mimetizam a forma, a aparência ou características biológicas de lagartos e outros répteis.



Figuras 9 e 10. - Delimitação dos campos gráficos das tangas Marajoaras (p. 124), padrões gráficos de tangas onde é possível observar corpos de seres e partes, como faces (a e b, p.132). Fonte: Emerson Silva (2017), Colecao Oliveira, Museu do Estado de Pernambuco - Recife e Musée d'ethnographie de Genève - Geneva, respectivamente.



Fig. 11 - Foto de tanga marajoara e gráfico representativo de possível desenho de rosto, incorporando a figura do sauro nas feições. Fonte: Emerson Silva (2017).

A figura do sauro na cerâmica marajoara assume perspectivas majoritariamente antropomorfas, e a predominância dessa escolha visual sugere um hibridismo entre jacaré e humano – uma tese originalmente proposta por Helen Constance Palmatary (1950). Silva discorre, a partir das proposições de Palmatary, que embora a identificação de espécies específicas de répteis não se apresente de forma clara ou biologicamente estrita nas peças, a compreensão sobre os hábitos dos jacarés fundamenta a escolha dessa iconografia. Assim, o entendimento desta forma antropomorfa, tão presente nas tangas, ancora-se mais no comportamento do animal do que em um realismo anatômico.

Essa preferência iconográfica reside na natureza do predador como um ser que possui destreza no ambiente aquático e demonstra um deslocamento eficaz por

terra. A dualidade permite uma interpretação cosmológica de que o réptil pode “atravessar mundos”, operando de forma análoga às figuras humanas que, em contextos rituais, possuem o potencial de transitar além das barreiras corporais e das fronteiras entre diferentes domínios da existência.



Figuras 12 e 13 - Urna funerária com decoração excisa e figura sauomorfa modelada e ser sauomorfo figurado em urna. University Museum, Fonte: Palmatary (1950) e Acervo do Sistema Integrado de Museus e Memórias/SECULT-PA, Foto por Armando Queiroz, respectivamente.

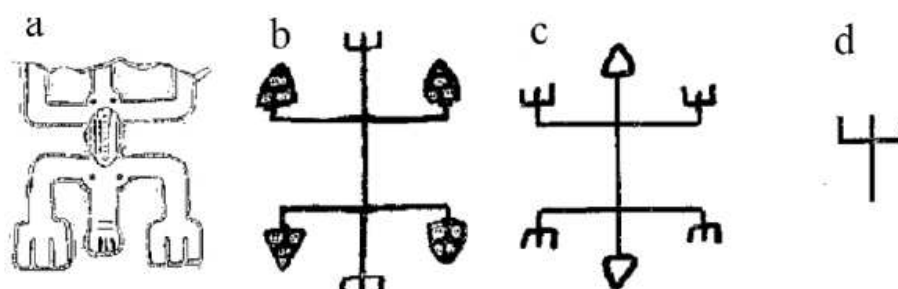


Fig. 14 - Figurações do “sauro”, da mais realista a simplificada. Fonte: Schaan, 1997.

Outra figura recorrente nas figurações das cerâmicas marajoaras apresenta características que aludem a seres serpentiformes e pisciformes – semelhantes à figura de peixes –, embora outros traços possam ser observados remetendo a diferentes animais. Nessas representações, a cabeça assume um formato triangular e, em alguns casos, exibe traços que formam feições faciais. Dessa porção, bem

como ao longo do corpo alongado e roliço da figura, projetam-se elementos semelhantes a ganchos; Silva sugere que tais apêndices poderiam representar barbilhos, se assemelhando a peixes como o bagre, o surubim ou o peixe-lenha. Essas espécies, de grande dispersão nas bacias do Amazonas, Tocantins-Araguaia e Orinoco, possuem como traços distintivos a cabeça larga e os barbilhos próximos à boca, reforçando a natureza híbrida e a agência desses seres na iconografia marajoara.



Figuras 15 e 16 - Urna funerária com motivo que alude a figura do peixe-serpentilíneo, e desenhos dos motivos que alude a figura do peixe-serpentilíneo encontrados em tangas. University Museum,

Fonte: Palmatary (1950) e Museu Nacional - Rio de Janeiro.

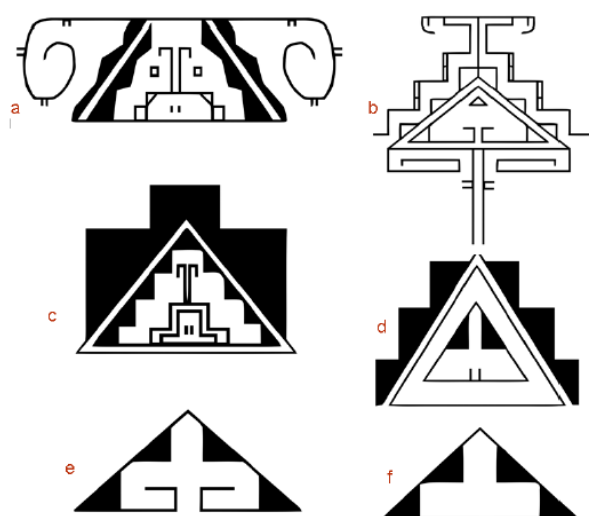


Fig. 17 - Motivos que aludem a cabeça do ser serpentilíneo: a, b, c e d - motivos elaborados de forma mais icônica, e, f - mais simplificados com forma "T" no interior. Fonte: Silva (2017)

Pesquisadores como Palmatary, Schaan e Silva evidenciam que, devido à natureza metamórfica da iconografia marajoara e à maneira como esta manifesta as transformações dos corpos, não é incomum que a figuração de um ser seja realizada por meio do motivo de outro. Em alguns pratos, urnas e tangas funerárias, os autores identificam a presença de elementos que aludem a seres específicos e suas mutações, ao mesmo tempo em que sugerem figuras ocultas entre os grafismos. Essa articulação visual constitui imagens maiores que revelam um ser híbrido, integrando partes distintas em uma totalidade relacional.



Figuras 18 e 19 - Tigela Marajoara com figura de peixe serpentilíneo aludindo à figura do sauro, e vaso que alude a figura de um rosto. National Museum of American Indian, Fonte: Palmatary (1950) e Antiga Coleção barbier-Mueller de Geneva, Fonte: Schaan (2011).

A interpretação da figuração dentro das iconografias Marajoaras possui referenciais abrangentes e convergentes em relação às cosmologias e etnografias ameríndias. A fabricação e a composição de motivos na construção das imagens configuram os artefatos desta sociedade em uma categoria específica de objetos destinados ao uso do indivíduo, dotados de capacidades e qualidades análogas aos adornos corporais — como a pintura corporal e o uso de plumas e peles (Silva, 2017).

Nesse sentido, as tintas, engobes e grafismos abrangem capacidades agentivas que distinguem performances específicas de acordo com os contextos sociais. Verifica-se, no repertório marajoara, uma forma particular de representar os corpos e materializar os princípios cosmológicos, focada na construção da

transformabilidade e das diferentes perspectivas por meio de padrões. Tal característica é indissociável da cosmovisão multinaturalista amazônica e da ontologia da predação, que reconhecem o corpo como um lugar de trânsito e metamorfose (Silva, 2017, p. 223).

Capítulo 2 - MODELAGEM E QUEIMA

Modelagens da Identidade: O Mito Fundador e a Ascensão Estética do Marajó na Historiografia Brasileira

A análise das condições históricas em que as civilizações Marajoaras pré-colombianas foram reveladas permite compreender os critérios que exaltaram sua produção ceramista ao status de gênero artístico. Ao serem inseridas em um debate sobre estética e identidade, as peças deixaram de ser vistas como meros artefatos de subsistência para então se diferenciarem dentro do panorama da arte indígena por sua complexidade técnica e simbólica. Longe de ser um fenômeno isolado, essa particularização se revela como reflexo de um projeto científico e político maior, voltado à consolidação de uma memória nacional.

A expansão das pesquisas arqueológicas no Brasil durante o século XIX foi um marco que projetou a Cultura Marajoara para além das fronteiras nacionais, mas que também forneceu elementos essenciais para a construção de um mito fundador. A análise dessa trajetória permite compreender como a iconografia Marajoara foi recuperada e ressignificada ao longo dos anos, atuando como um vínculo visual que conecta o Brasil moderno a uma raiz ancestral idealizada.

Nos primeiros séculos de colonização, a visão europeia era pautada pelo estranhamento, e o indígena era retratado sob a visão de um indivíduo selvagem, exótico e perigoso; um ser sem fé e sem lei, cuja ferocidade servia como justificativa para as missões civilizadoras.

Após os conflitos de consolidação ocorridos durante o reinado de Dom Pedro I, o reinado de Dom Pedro II se instaurou com intenções de estabilizar o país, sendo posteriormente reconhecido como um período de primeiro florescimento das ciências e arqueologias no Brasil pelo entusiasmo do imperador acerca das ciências e artes, utilizando do conhecimento como ferramenta na construção de uma identidade nacional civilizada e moderna.

“[...]era preciso decidir que antepassados escolher para doadores, ou, mesmo descobrir hipotéticos ascendentes comuns, para fazer surgir o novo mundo das nações; não bastava fazer um inventário das suas heranças, era necessário inventá-lo.”. THIESSE, Anne-Marie. 2001/2002, p17.

Em *Criação de Vestígios* (2020), Paola Pascoal defende que por incentivo e responsabilidade do imperador na procura de expressar coerência e passado

comum com o território, instituições como o Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, foram consolidados com o intuito da pesquisa e aprofundamento dos conhecimentos acerca da identidade da nação brasileira, estabelecendo influências nas análises e interpretações das peças arqueológicas encontradas nas expedições. As expedições que resultaram nas descobertas dos itens antigos Marajoaras foram classificados dentro do termo “Cultura Marajoara”, criado especificamente para abranger estes objetos de especificidades culturais complexas que anteriormente eram considerados “avançados” em comparação a outras sociedades indígenas amazônicas até então conhecidas e analisadas dentro das teorias evolucionistas (p. 352).

Paola afirma que a figura do indígena Marajoara inicialmente se elabora a partir das percepções e referenciais advindos dos próprios pesquisadores, munidos dos julgamentos pessoais de gosto que atribuem valor estético aos itens marajoaras no decorrer de suas análises. De acordo com Pascoal,

“Ao mesmo tempo em que valorizam a “pureza estética” da cerâmica produzida sem a influência europeia, os cientistas a legitimam por uma constante comparação com as cerâmicas produzidas por não indígenas, em um passado europeu, tido como evoluído e civilizado. O encantamento do pesquisador pela cerâmica ornamentada de Marajó está intimamente ligado à busca de um passado comum na construção da identidade nacional brasileira, que ao projetar a imagem do indígena idealizado, romantizado e puro transforma-o no mito fundador na nação.”

Com a Independência em 1822, o Brasil se empenhou em romper com as heranças coloniais coincidindo com a ascensão do movimento do Romantismo, que forneceu as bases estéticas e levou a exaltação do nacionalismo para a procura de uma identidade nacional. É possível afirmar que neste contexto surge o Indianismo Romântico, vertente literária brasileira que acabou por transformar a imagem do nativo “selvagem feroz e perigoso” no “bom selvagem civilizado”.

Autores pertencentes às Escolas Literárias do Romantismo, como José de Alencar, em suas obras elevaram o indígena em status próximo ao de um herói épico neste período histórico. A literatura passou a descrever os indígenas como seres de pureza moral inabalável, leais e sempre em total harmonia com a natureza, como podem ser vistos nas obras O Guarani – o índio como herói de moral próxima aos cavaleiros medievais, protegendo a civilização dos perigos – e Iracema –

descrita em metáforas naturais, a conquista violenta do território em história de amor trágica.

E a partir desta premissa, ao considerar o indígena como um "bom selvagem", o resquício de sua sociedade não podia ser vista apenas como artesanato utilitário; a Cerâmica Marajoara então passa a ser uma evidência sensível, de uma civilização antiga que foi perdida (Pascoal, p.356).

A transformação do indígena em símbolo poético trouxe consigo problemáticas acerca do silenciamento das tensões que ocorriam com as civilizações indígenas na época do Romantismo. A partir deste período, a presença do nativo passa a ser vista dentro das expressões artísticas pelas lentes da ficção de um herói com passado grandioso, um "ancestral nobre e digno", em prol da genealogia do povo brasileiro. O Brasil então iria assumir uma identidade de mistura harmônica, entre a coragem nativa e a cultura europeia.

No final do século XIX e início do século XX, a ausência de técnicas arqueológicas bem definidas favoreceu um intenso colecionismo dentro do território brasileiro e no arquipélago do Marajó. Embora o governo imperial tenha tentado conter a retirada de artefatos da Ilha com uma proibição em 1870, a exploração contínua só foi formalmente impedida em 1960 (através da Lei.3924 de 1961).

Schaan afirma surgimento de relatos na segunda metade do século XX acerca da destruição dos sítios arqueológicos na região e retirada de materiais, ao mesmo tempo em que o reconhecimento internacional das cerâmicas e cultura Marajoara se tornaram cada vez mais crescentes na época. As oportunidades de comércio das peças e outros resquícios encontrados eram realizados em maioria pelos fazendeiros locais que, ao perceber sua importância científico-histórica e popularidade estética dos artefatos que estavam sendo estudados ali mesmo em suas terras, passaram a explorar por si mesmos os itens, reforça a autora (2006).

As peças descobertas foram amplamente divulgadas e reconhecidas em países estrangeiros e no território nacional, através de revistas científicas como a do Museu Nacional e o Boletim do Museu Paraense. Revistas ilustradas na Primeira República como a Ilustração Brasileira e Revista Vida Doméstica, desempenharam a função de difundir as figuras da cerâmica Marajoara – assim como seus grafismos – como uma possibilidade de ornamentação em vários suportes (Pascoal, 2020, p.358).



Fig. 20 - Reprodução fotográfica da Revista Nacional, artigo “A Cerâmica Brasileira” abordando Fernando Correia Dias como um dos grandes pensadores da arte brasileira, 1930. Fonte: ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. páginas 58, 59.

Dessa forma, os grafismos marajoaras foram elevados ao status de linguagem artística, sob a ótica de estudiosos e artistas que identificaram um vasto potencial na produção nativa da região paraense. Essa tradição e prestígio, não advém apenas de sua complexidade e apreço estético: ela se ancora em um suporte científico que confere atemporalidade a esses grafismos, influenciando produções séculos após sua criação. A convergência entre o valor formal estético e o alicerce histórico e científico, consolidou a Cultura Marajoara como um dos pilares na construção de uma iconografia nacional. Assim, o amadurecimento dessas discussões – pautadas na apropriação de padrões e grafismos da cerâmica – tomou fundamento em ideais nacionalistas e modernistas, visando a consolidação de uma “arte puramente brasileira”.

A QUEIMA DA IDENTIDADE: O Neomarajoara na Forja do Modernismo Brasileiro

A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, constituiu um marco artístico e literário fundamental para a cultura brasileira. Frequentemente revisitado por uma pluralidade de eventos culturais e científicos, o movimento é constantemente analisado sob diferentes perspectivas, que variam entre o tom de celebração histórica e o de revisão crítica.

Entretanto, torna-se necessário refletir sobre os desdobramentos desse evento, visto que a historiografia didática tende a consolidar a ocorrência paulista como o epicentro exclusivo da modernidade no Brasil. Observa-se, contudo, que, a busca por renovações estéticas que culminaram em 1922 já manifestava sinais desde o início do século XX no território brasileiro, impulsionada por sucessivos movimentos vanguardistas radicais que emergiram no cenário global pós-Primeira Guerra Mundial – a exemplos do Futurismo, Ultraísmo e Surrealismo (Figueiredo, 2022).

Estudos contemporâneos indicam que o modernismo brasileiro não se restringiu ao eixo Rio - São Paulo, mas se manifestou simultaneamente em diversas regiões do país com expressões estéticas profundamente ligadas às raízes mestiças e caboclas. Em “Modernismo na Amazônia: Academia do Peixe Frito e Grupo Neomarajoara”, Francisco dos Santos destaca que, entre as décadas de 1910 e 1920, Belém foi palco de movimentos que floresceram buscando novas formas de criação do contato com as camadas populares e grafismos ancestrais. Segundo o autor, a modernidade amazônica se consolida com a Academia do Peixe Frito e o Grupo Neomarajoara – focados na literatura e em artes plásticas e decorativas, respectivamente. Juntos, esses grupos desafiaram o mito da origem modernista paulistana, estabelecendo um percurso próprio e autêntico, distante dos centros urbanos do Sudeste.

A diversidade étnica e social que caracterizava o cotidiano paraense da época, com sua mistura de cores e fisionomias, serviu de base para as obras de diversos artistas locais. Diferente das intenções do modernismo paulista, que acessou a cultura amazônica de forma externa, os artistas da região possuíam um olhar próprio e capaz de compreender sua real diversidade. Bruno de Menezes (Belém, 1893-1963) – escritor e poeta paraense, membro da Academia Paraense de

Letras e figura central no fomento do Modernismo Paraense – exemplificou esse movimento ao investigar as raízes afro-amazônicas, aproximando o sagrado e o popular, como na união entre São Benedito e o vodum Verequete (divindade de origem africana, associada às águas e presente nos terreiros no Pará).

Sua obra literária não apenas traduziu os cenários locais nortistas e suas nuances, mas dialogou precocemente com correntes internacionais, a exemplo do movimento francês Negritude (corrente literária e política que buscava a valorização da identidade e cultura negra contra a opressão colonial), afirma Santos (2023).

Nesse cenário de intelectuais que impulsionaram o Movimento Neomarajoara, o artista paraense Theodoro Braga – Belém, 1872-1953, formado na Escola Nacional de Belas Artes e na Academia Julian, em Paris – se consolidou como a principal referência no registro da arte com temática Marajoara no Pará. Seu contato com as Artes Decorativas (como a Art Nouveau e a Art Déco) serviu de base para sua produção futura no Brasil, desenvolvida em um momento de crescente interesse acadêmico por esses vestígios. A potência dos achados arqueológicos da Ilha de Marajó despertou a atenção do artista, tornando o grafismo da cerâmica marajoara – com sua capacidade de simplificar formas animais e criar composições geométricas complexas – o centro de sua pesquisa. Assim, Braga uniu a técnica europeia à ancestralidade amazônica, conforme observa Pascoal (2013).

Dando continuidade a essa pesquisa, Braga iniciou em 1905 o projeto “A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação”. O projeto abrange um repertório visual onde o artista utiliza a flora, a fauna e os padrões decorativos extraídos das cerâmicas indígenas – com ênfase na Cultura Marajoara. Esse conjunto de elementos visuais é facilmente identificável por suas tramas de linhas geométricas e composições labirínticas, que transpõem o grafismo ancestral indígena para o suporte da arte decorativa moderna.

O Art Déco, caracterizado pela ênfase na elegância e na ornamentação, dialoga com a estilização aplicada por Theodoro em composições de texturas naturais da fauna e flora – como folhas e penas – e em combinações de alto contraste cromático (fig. 21). Quanto aos grafismos marajoaras, sua presença se manifesta de modo que o significado original dessas iconografias não cumprem uma função comunicativa direta; contudo, nota-se a permanência de figuras do sauro e

de padrões que aludem ao movimento, típicos das bordas de tangas cerâmicas (figuras 22 e 23).

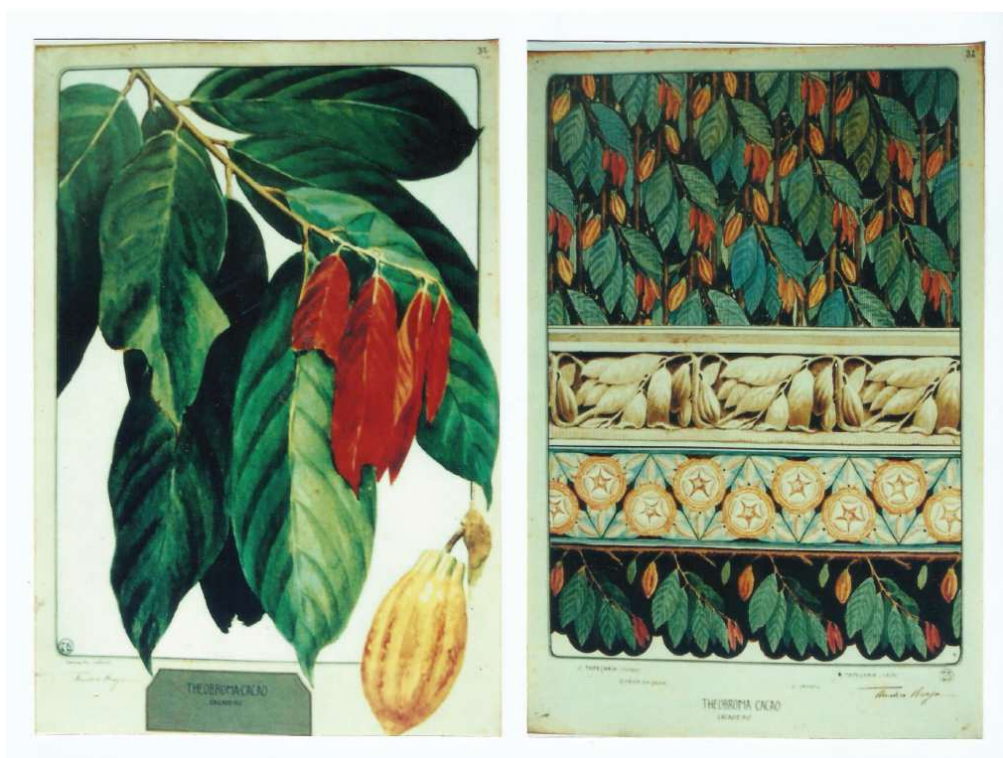


Fig. 21 - Pranchas 31 e 32, de A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação. Theodoro Braga, 1905. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo - SP.



Figuras 22 e 23 - Cerâmica de Marajó, Pente, Mosaico e Tapete. A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação. Theodoro Braga, 1905. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo - SP.

A artista Mary Hirsch – Alemanha, 1875-?, conhecida como Maria Hirsch e esposa de Theodoro Braga – também desempenhou papel central no desenvolvimento da vertente Neomarajoara. Diferente de seu parceiro, Hirsch era alemã e realizou seus estudos artísticos na Alemanha e na França, mas sua especialização em arte decorativa tornou possível a utilização de motivos da flora brasileira e da cerâmica indígena para a criação de móveis e encadernações trabalhadas em couro. Sobre seu trabalho, o crítico de arte Adalberto Mattos destacou a relevância de suas peças, defendendo que deveriam ser integradas tanto a residências particulares quanto a salões de honra e prédios públicos, para nacionalizar o mobiliário e educar o olhar para uma estética legitimamente nacional, conforme aponta Pascoal (2017).

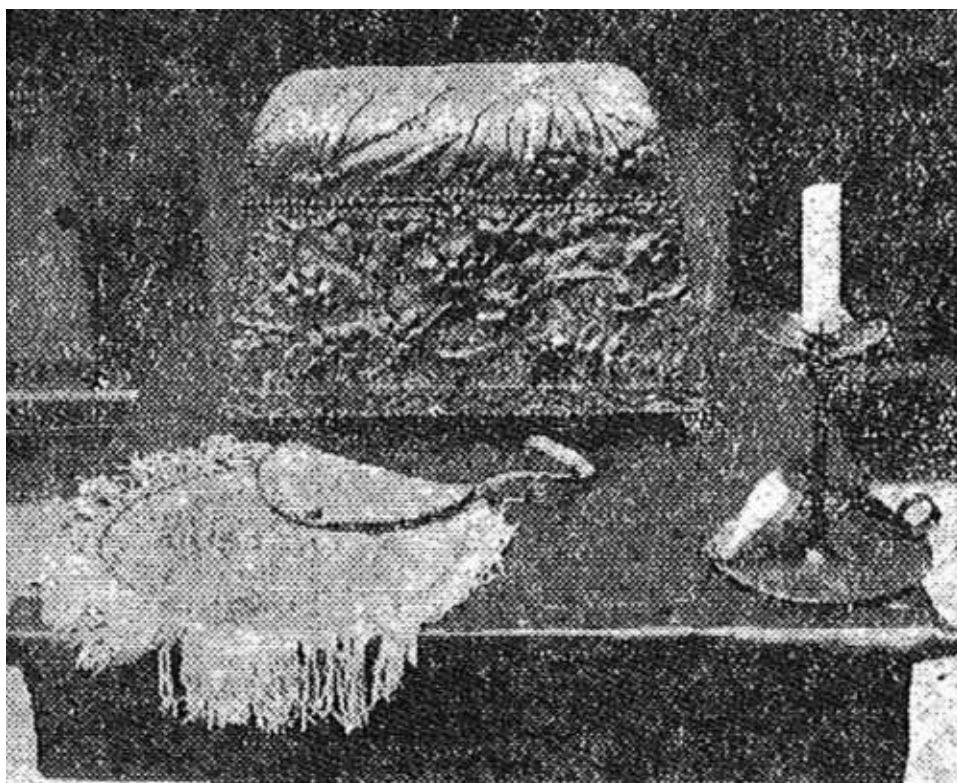


Fig. 24 - Cofre em couro esculpido, com decorações de galhos de café com frutos. Mary Hirsch, 1927. XXXIV Exposição Geral de Belas Artes. O Jornal, Rio de Janeiro, 12 Ago., p. 3

Embora os feitos de Theodoro Braga no movimento neomarajoara sejam amplamente documentados, a atuação de Mary Hirsch na mesma campanha permanece repleta de lacunas. A escassez de dados biográficos e artísticos sobre Hirsch levanta um questionamento: por que a artista foi e permanece

subdimensionada enquanto os estudos sobre Braga se multiplicam, dado que ambos foram protagonistas no projeto de nacionalização da arte inspirada no marajoara?

A dificuldade de acesso às fontes primárias obstrui uma produção acadêmica mais robusta sobre Hirsch e outras artistas do período pré-modernista. Como argumenta Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007), esse apagamento alinha-se à exclusão histórica das mulheres nas 'fontes oficiais', revelando que a compreensão das trajetórias femininas no Brasil do início do século XX esbarra em lacunas historiográficas persistentes. Para a autora, tal desigualdade de gênero perpassava o próprio acesso aos arquivos, afetando diretamente a interpretação e a escrita da história da arte, o que explica a invisibilidade de figuras como Mary Hirsch em contraste com seus pares masculinos.

Essas lacunas documentais também são objeto de reflexão para Paola Pascoal (2017), que questiona os critérios da produção artística vigente no período. A autora propõe discussões sobre gênero e cultura ao observar que a produção feminina era frequentemente categorizada como "arte menor". Pascoal critica o fato de que apenas a documentação referente ao universo masculino serviu de base para a historiografia da arte do início do século XX. Esse cenário explica por que as pesquisas sobre Theodoro Braga continuam em expansão, enquanto a trajetória de Mary Hirsch permanece sob um silenciamento histórico, ainda que ambos tenham contribuído para o projeto de nacionalização da arte brasileira.

As produções mais reconhecidas dessa parceria são frutos das pesquisas baseadas na inserção do grafismo indígena e da natureza brasileira na arte decorativa. Um dos marcos na trajetória da dupla de artistas foi a Exposição Geral de Belas Artes ocorrida em 1927, cuja instalação consolidou Braga e Hirsch como referências centrais na criação de uma identidade visual artística para o país.

De acordo com Arthur Valle (2015), os objetos da exposição encontravam-se dispostos da seguinte maneira: (1) Yapoanã, tapete inspirado na vitória-régia (Fábrica de Tapetes Santa Helena-SP); (2) Mangueira em flor, projeto para tapeçaria; (3) Caraná, coluna inspirada na palmeira amazônica; (4) e (5) jarro e vaso em madeira de guatambu, executados por Domenico Businelli; (6) projeto de tapete com motivos marajoaras; e (7) almofada com relevo em couro, também com motivos marajoaras."

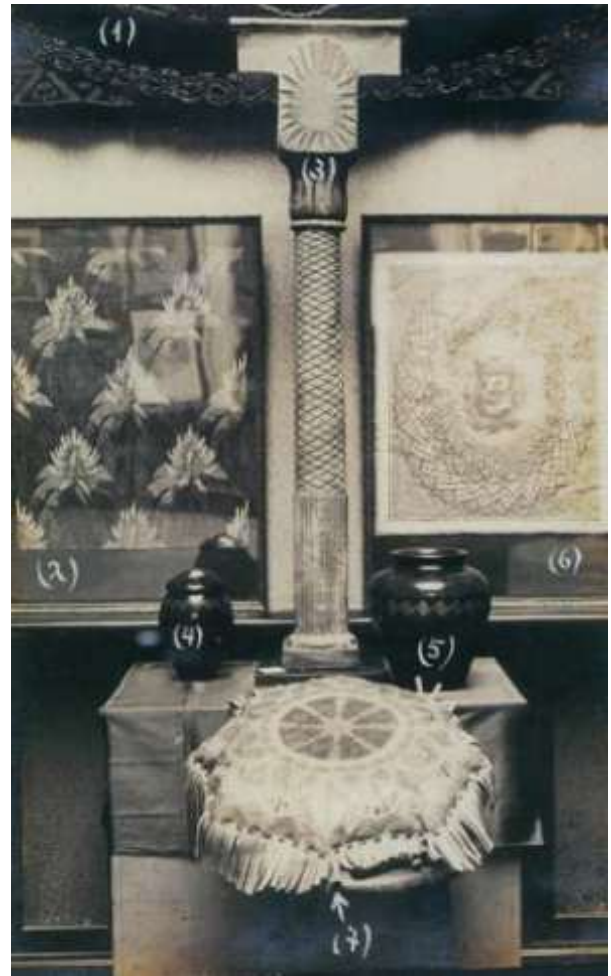


Fig. 25 - VALLE, Arthur, Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August Herborth para O Jornal (1926-1927). En *Caiana - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 55-68

Para além da produção de objetos, a estética Neomarajoara de Braga e Hirsch se materializou em sua própria residência, construída em 1935 no bairro do Pacaembu, em São Paulo. Conhecida como Retiro Marajoara, a casa foi projetada pelo engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) com o intuito de ser um modelo dessa proposta artística em diversas dimensões (figuras 25 e 26).

A edificação integrava os padrões geométricos indígenas à ornamentação da fachada e ao design de interiores, demonstrando a versatilidade dos motivos em aplicações na estrutura arquitetônica e nas artes decorativas das áreas externas e internas. O próprio Theodoro Braga foi o responsável pela elaboração de toda a ornamentação da fachada, incluindo grades e portões, enquanto Maria Hirsch contribuiu com a execução de peças em couro repoussé – técnica de modelagem manual, criando desenhos em alto-relevo no material –, aplicadas ao mobiliário, unindo o relevo técnico à iconografia amazônica (Pascoal, 2020).



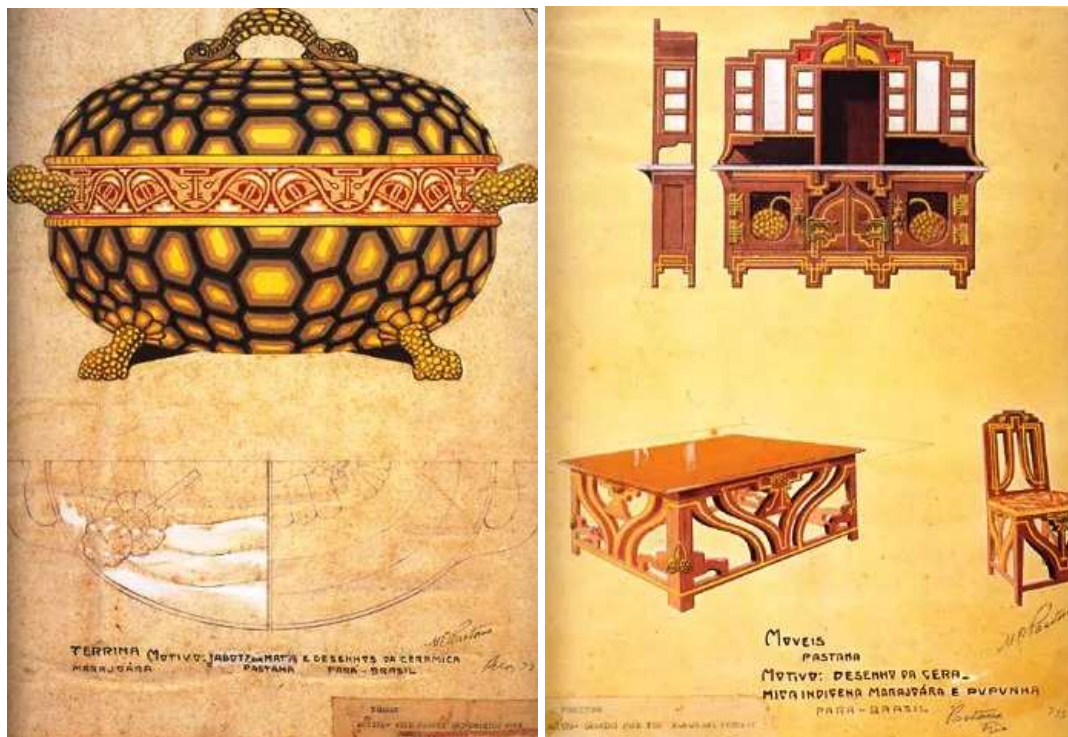
Figuras 26 e 27 - Fotos da fachada da residência do casal Braga, bairro Pacaembu, São Paulo - SP por Aline Regino. 2011

Somando-se aos esforços de seus contemporâneos, destaca-se a produção de Manoel de Oliveira Pastana (1888–1984), artista amplamente premiado e figura central no campo das artes decorativas. Discípulo de Theodoro Braga, Pastana se dedicou ao trabalho em bronze e à transposição de grafismos indígenas para a ornamentação. Sua abordagem peculiar conferiu uma originalidade distinta aos seus projetos e o consolidou como um dos grandes artistas na tradução das iconografias indígenas para suportes (SANTOS, 2022).



Fig. 28 - Artigo de entrevista de Manoel Pastana ao Diário da Noite (RJ) - 1947\Edição A04308 p.2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_02/37438.

Mesmo após sua mudança para o Rio de Janeiro, onde atuou como ilustrador na Casa da Moeda entre 1935 e 1941, o artista manteve sua produção ancorada nos motivos da fauna e flora brasileiras e nos elementos da cerâmica marajoara, resgatando até mesmo interpretações do folclore amazônico e incluindo a figura do Muiraquitã em algumas de suas obras. Pastana buscava atrair o setor empresarial em suas exposições, visando concretizar o projeto nacionalista de popularizar essa estética. Sua intenção era fazer com que tais formas ganhassem uma dimensão cotidiana, integrando o ambiente doméstico comum. Atualmente, seu vasto legado inclui quase cem pranchas de desenhos preservadas no acervo do Museu do Estado do Pará (MAUÉS, 2019).



Figuras 29 e 30 - Terrina, Desenho e Guache com Motivos: Jabuti da Mata e Cerâmica Marajoara, 34 cm x 22 cm, c.1930; Móveis, Desenho e Guache, Motivo: Jabuti da Mata, 31 cm x 22 cm, c. 1930.



Fig. 31 - Manoel Pastana (1888-1984). Projeto de pavimentação de um refúgio marajoara. Recorte do Álbum do artista Setor de Documentação/SIM-SECULT. Fonte: Jornal Correio da Noite, 17 jan. 1939.

A busca de Pastana pela inserção do repertório estético amazônico na vida cotidiana e na indústria não era um esforço isolado, mas sim o desdobramento de um debate intelectual que ganhava força nos polos artísticos brasileiros. A

transposição dos grafismos da cerâmica para o design moderno foi sustentada por uma base teórica que pregava a emancipação cultural do país. Enquanto Pastana trabalhava na materialização desses motivos em desenhos, Fernando Dias articulava a necessidade de uma ruptura definitiva com a hegemonia estética europeia.

Fernando Correia Dias (1892–1935), artista e designer português estabelecido no Brasil, foi um dos principais articuladores do estilo Neomarajoara e referência do pensamento artístico brasileiro no início do século XX. Em 1919, publicou na Revista Nacional o manifesto “O Nacionalismo na Arte”, no qual incentivava os artistas a buscarem suas raízes e abandonarem os artificialismos das artes decorativas pautadas em parâmetros europeus. Sua atuação foi decisiva para legitimar a estética indígena como base de uma “identidade nacional autêntica” (Pascoal, 2020).

A partir dessa premissa, Dias promoveu uma estilização geométrica dos motivos ancestrais, adaptando-os à linguagem global do Art Déco e das artes aplicadas. Essa transição permitiu o transporte da iconografia amazônica para suportes variados, como o mobiliário, a estampa e a decoração de interiores. Sua obra conferiu aos grafismos marajoaras uma sofisticação técnica que dialogava com as vanguardas europeias, consolidando um caráter atemporal a essa estética e influenciando a geração que estabeleceria o Modernismo no Brasil.

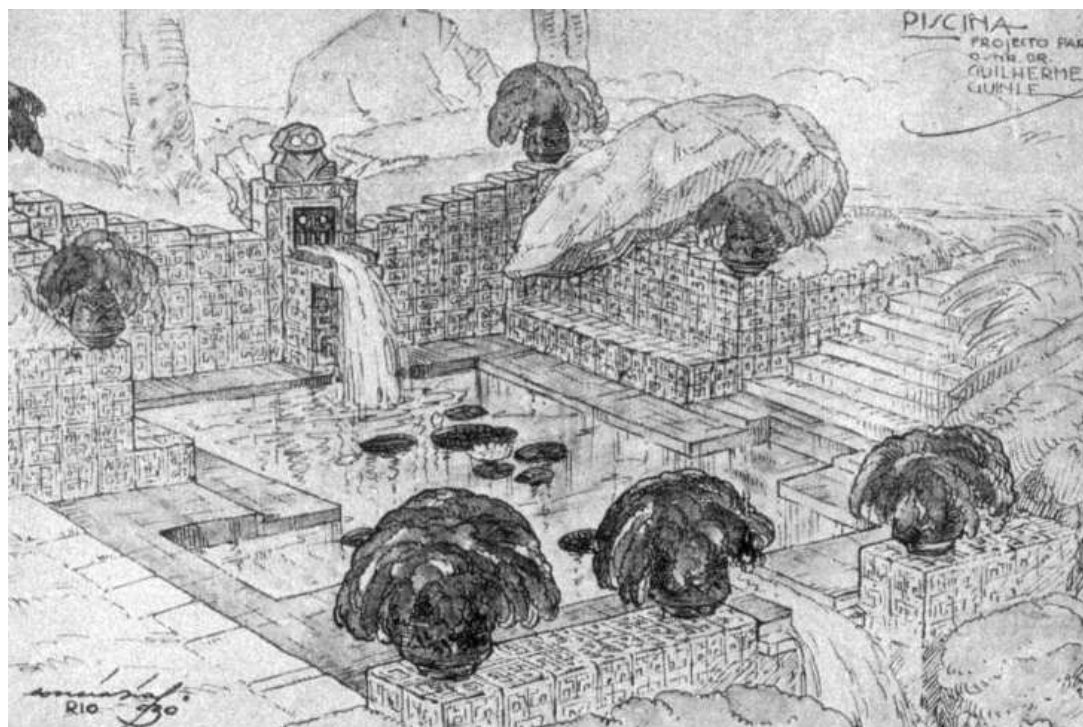


Fig 32 - Projeto de piscina para a residência de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro. Fonte em HERKENHOFF, Paulo. *The Jungle in Brazilian Modern Design. The Journal of Decorative and Propaganda Arts-Brazil Theme Issue*, Vol 21., 1995, p. 225



Figuras 33, 34 e 35 - Capas em couro e folha de guarda contendo design elaborado por Fernando Correia Dias, para padronização de suportes documentais da Secretaria de Estado das Relações Exteriores. Fonte: Frederico Ferreira.

Ao longo do século XX, as iconografias das cerâmicas marajoaras foram produzidas, adaptadas e transpostas para diversos suportes, mas enfraquecendo seus significados enquanto imagens linguísticas. Estas produções modernas adquiriram robustez suficiente para atrair o apoio de figuras centrais da política brasileira. Conforme demonstra Luciene Lehmkuhl em “Art Deco e Marajoara:

Brasilidade em Disputa”, a elaboração de visualidades que marcassem o projeto de nação de Getúlio Vargas – especialmente durante o período conhecido como Estado Novo (1937-1945) – foi uma aposta estratégica solicitada pelo governo.

As primeiras políticas culturais brasileiras foram estabelecidas durante a Era Vargas, período em que a negociação entre o Estado e os movimentos culturais instrumentalizou a cultura como um elemento progressista voltado à formação da cidadania (MIRANDA; BRAZ; RIBEIRO, 2022). Esse esforço de construção identitária transcendeu as artes visuais, permeando a literatura, a música, o cinema e os meios de comunicação de massa. Contudo, a gestão varguista foi marcada pela ambiguidade: se, por um lado, incentivava a produção nacional, por outro, exercia severa repressão a manifestações consideradas subversivas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – órgão criado em 1939 para centralizar o controle ideológico e promover o nacionalismo.

Para além das reformas institucionais, o governo Vargas utilizou a numismática – estudo e colecionismo de moedas, cédulas e medalhas sob perspectivas históricas, artísticas e econômicas – como suporte material para a propaganda política do regime. Um exemplo marcante dessa estratégia é a Série Marajoara (ou Série Getúlio Vargas), emitida entre 1938 e 1942.

Com valores entre 100 e 2.000 réis, essas peças se diferem pelo design inspirado na iconografia da cerâmica indígena da Ilha de Marajó, integrando padrões geométricos a uma galeria de heróis nacionais (DIODATO, 2024). Ao estampar as imagens de figuras como o Duque de Caxias, Santos Dumont e Oswaldo Cruz – além do próprio Vargas –, o Estado buscava não apenas projetar uma imagem de estabilidade econômica, mas consolidar visualmente as raízes étnicas e os mitos fundadores da nação no cotidiano da população.



Fig. 36 - Moedas de Réis da *Série Marajoara*, com homenagem a Getúlio Vargas. 1938.

Fonte: Contagem Numismática e colecionáveis, disponível em:
<https://www.moedascontagem.com.br/serie-4-moedas-1938-getulio-vargas-100200300400-reisfc/prod-7294806/>

O pavilhão brasileiro para a Exposição do Mundo Português de 1940, em Lisboa, também se revela um dos frutos desta política e nova identidade. Nesse cenário, arquitetura, decoração de interiores e objetos de arte se uniram em uma estética que bebia diretamente da fonte marajoara na mistura de outras expressões indígenas, posicionando esses grafismos no centro do embate entre o modernismo utilitário e a expressão de uma brasilidade oficial.

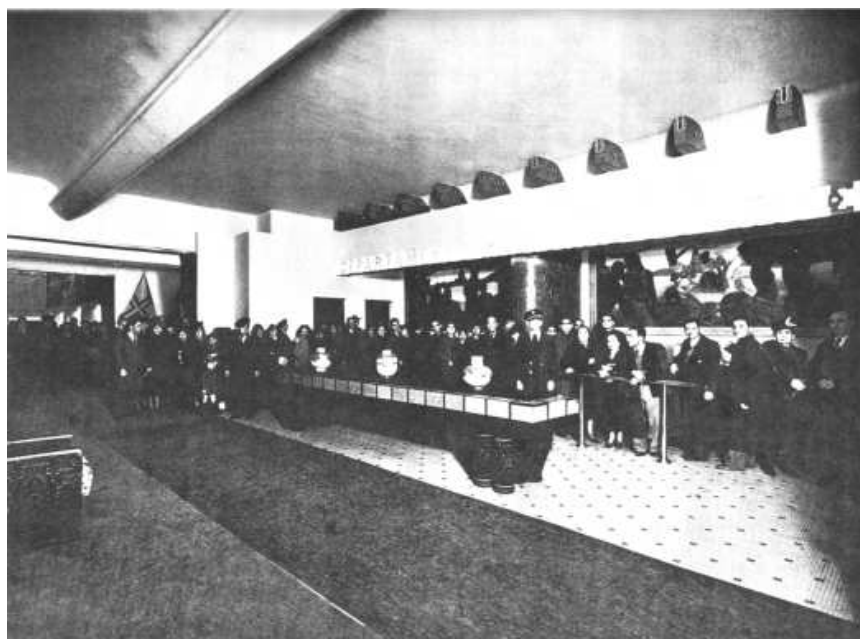


Fig. 37 - Café-bar na sede do Departamento Nacional do Café, Rio de Janeiro. 1940.
 Pavilhão do Brasil - Álbum comemorativo. Lisboa: Neogravura, 1941.

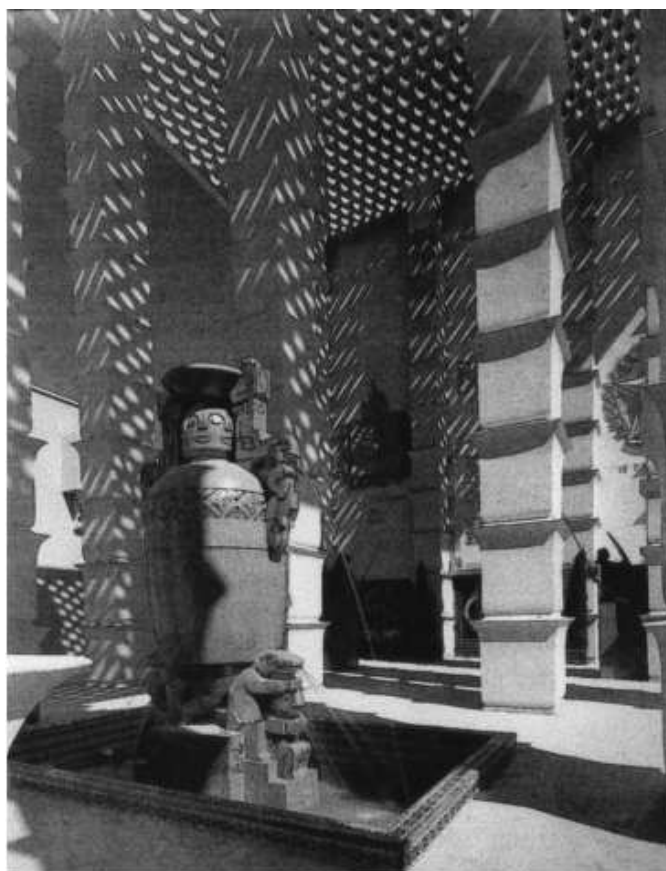


Fig.38 - Fonte Marajoara no átrio do Pavilhão do Brasil. Carvalho Henriques, 1940, fotografia p&b, CPF-IAN-TT, núcleo SNI

O pavilhão, realizado conforme o projeto do português Raul Lino e decorado por Roberto Lacombe, exemplifica como a identidade brasileira, entre as décadas de 1930 e 1950, era representada por vertentes estéticas de matrizes indígenas diversas – como a marajoara, guarani, tupi e tupinambá – em um período que foi marcado pela vigência do Art Déco. A ruptura com o academicismo, impulsionada pelo Modernismo e as políticas culturais de Vargas, pode ser considerada como um marco de afirmação para o estabelecimento da estética neomarajoara no universo artístico-cultural brasileiro.

Capítulo 3 - ACABAMENTO E USO

Lustre do presente: percepções populares e o legado da forma viva

A valorização da compreensão popular sobre as produções indígenas pode ser considerado um passo fundamental para que as concepções em torno desses itens sejam melhor analisadas. Frequentemente, a interpretação das produções indígenas são atravessadas por visões reducionistas, nas quais os termos "artesanato", "arte nativa" ou "arte indígena" são amplamente utilizados e difundidos de maneira simplista.

Entretanto, é necessário pontuar que embora haja falta de conhecimentos contemporâneos específicos acerca das estéticas indígenas dentro do território brasileiro, os conhecimentos da população vigente da Ilha do Marajó sobre a cultura antiga de sua região são advindos de saberes adquiridos; relatos que foram passados, repassados e interpretados por seus pais, tios e avós, sobre a formação do ambiente e seu povo ao longo dos anos, essenciais para a visibilidade da pluralidade de atuações sociais que já existiram dentro da história da região paraense.

Dentre as percepções da população contemporânea marajoara sobre os itens histórico-arqueológicos, há vertentes sobre suas origens e considerações de importância. Parte do imaginário local contempla a interpretação criativa de que os vestígios foram deixados pelos Cabanos, referenciando ao movimento popular da Cabanagem ocorrido no estado entre os anos 1835-1840 (Schaan, 2010, p.141).

A Cabanagem foi uma revolta popular ocorrida na Província do Grão-Pará – território que anteriormente abrangia os atuais estados do Pará, Amazonas, Amapá, Roraima e Rondônia. O movimento uniu populações marginalizadas (lavradores, indígenas, negros escravizados e pequenos comerciantes) que viviam em condições de extrema miséria e exploração, com o apoio de fazendeiros locais, que também se mostravam descontentes com a política centralizadora do Governo Imperial após a Independência. A elite abandonou o movimento ao temer as pautas progressistas dos cabanos, como o fim da escravidão e a redistribuição de terras. Em 1835, o movimento tomou Belém, ocupando o palácio do governo e executando o presidente da província, Bernardo Lobo de Sousa. Apesar do sucesso inicial, divisões internas e a falta de uma estrutura administrativa sólida enfraqueceram o governo cabano.

A repressão imperial alcançou seu ápice em 1840, sob o comando do brigadeiro Francisco José de Sousa Soares de Andréa, levando a desdobramentos brutais. A captura de líderes cabanos como Eduardo Angelim e o extermínio sistemático de simpatizantes resultou na morte de mais de 30 mil habitantes (Melo, 2021). O fim do conflito deixou um rastro de desestrutura: escassez de mão de obra e epidemias, como a varíola, marcando profundamente a história da região.

Contudo, a população marajoara contemporânea atribui significados distintos aos vestígios. Embora reconheçam a historicidade e a origem indígena dos artefatos encontrados na região, muitos moradores interpretam essas antigas áreas de ocupação sob a ótica do sobrenatural, identificando estes locais como espaços onde ocorrem “visagens” (Schaan, 2010,p.141).

O termo “visagem” é amplamente difundido na cultura popular nortista para identificar/referenciar ocorrências de aparições sobrenaturais. Ora surgem sob a forma de um pássaro, ora como “veados de olhos de fogo”, ou como uma simples aparição sem aspecto definido; a Matinta Pereira e os botos, que fazem parte do folclore amazônico e que se acredita que sejam encantados e possam se transformar em seres humanos.

Além desses “bichos visagentos”, cuja caracterização é bem definida, existem muitos outros seres sobrenaturais que o caboclo nortista inclui nestes termos, podendo estar associados a um acidente natural, um rio, um trecho de mata, infortúnios diversos acontecidos a conhecidos, e frequentemente empregado como advertência em relação a locais antigos ou abandonados.

As visagens ocupam um lugar ambíguo na religiosidade amazônica: não recebem devoção; ao contrário, é recomendado evitá-las e recorrer a técnicas de imunização ou neutralização de seus poderes malignos, pelo culto de santos ou auxílio de pajés/curandeiros. É abrangido num sistema complexo de crenças que, apesar de não pertencer ao corpo formal católico, é indissociável da vida religiosa regional por exprimir contato direto com o sobrenatural. Essa estrutura reflete o que Eduardo Galvão define como um processo de hibridização cultural profunda, elaborado em sua obra “Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas”:

"O sistema religioso que se desenvolveu como parte dessa cultura em formação teve seus elementos básicos no catolicismo ibérico do século XVI, acrescidos de outros, indígenas, principalmente tupis, modificados em sua amalgamação e desenvolvimento pelas condições particulares do vale amazônico." (GALVÃO, 1955, p. 9).

Nos casos da região explorada no Marajó, a expressão se manifesta por meio de avisos de "mau presságio", sobre os perigos de se interagir com o universo indígena; por conseguinte, acaba se perpetuando uma crença supersticiosa consolidada ao longo dos anos, de que o envolvimento com objetos e territórios desses povos resultaria em infortúnios, adversidades ou maldições.

"Neste município, ao conversarmos com um senhor idoso pedindo indicações de lugares de antigas aldeias, este nos disse: "cuidado, esses lugares antigos com cacos velhos fazem visagens". Assim como este senhor, muitas pessoas crêem que os lugares ocupados por povos que não existem mais são "visagentos", onde aparecem espíritos e mexendo no material que está por lá pode sofrer alguma mazela espiritual. Desta forma, entre uma conversa e outra, os moradores nos alertavam quanto ao perigo de estarmos mexendo com "coisa de índio". (SCHAAN, MARTINS, 2010, p.141)

Histórias e crenças que partem deste imaginário popular contribuem para um comum sentimento de receio, resultando no pensamento negativo quanto à presença de itens antigos de origem indígena. Superstição que pode contribuir para que não haja iniciativa dos locais de interferir nas pesquisas e alterar sítios arqueológicos.

Contudo, pode-se ponderar também que tal mentalidade coletiva dissimuladamente alimenta o misticismo sobrenatural e o caráter misterioso que circundam os conhecimentos da população local acerca das sociedades antigas que habitavam a Ilha do Marajó. Este imaginário, quando em conjunto com a percepção de popularidade nacional e internacional dos materiais encontrados na região (com destaque a pesquisadores e colecionadores), acabam por trazer possibilidade de incentivo para alguns locais na utilização desta cultura como forma de comércio.

A partir de suas vivências e do diálogo com o público e artesãos ceramistas, Schaan (2006) analisa a curiosidade popular pelas peças da cultura marajoara, observando que esta se manifesta em três vertentes distintas que moldam a percepção sobre esses itens: a antiguidade dos artefatos, as origens da sociedade marajoara e os significados de suas representações iconográficas.

Quanto à antiguidade, a autora nota um fascínio proporcional à idade atribuída ao objeto, onde o valor do artefato flutua de acordo com o quão remoto ele parece ser. Sobre as origens, embora especialistas compartilhem o consenso de que esta sociedade teve um desenvolvimento local e autônomo, ainda persistem resistências alimentadas por hipóteses evolucionistas do século XIX, que buscam origens externas para explicar a complexidade desse povo. Por fim, ao tratar dos significados das representações, Schaan evidencia os dilemas interpretativos a esse interesse que frequentemente se submete à lógica de mercantilização, transformando o repertório iconográfico Marajoara em ferramenta de comércio (p. 25).

“É comum que vendedores de cerâmica contem histórias fantasiosas e claramente produzidas no calor do momento a clientes ávidos por significados para aqueles objetos exóticos. Por exemplo, um turista americano esteve recentemente em uma loja de artesanato em Soure, na Ilha do Marajó, e comprou uma caneca de cerâmica onde havia a representação de um sapo. O turista havia comentado com o vendedor que seu irmão iria se casar. O vendedor então contou uma lenda sobre a origem daquela vasilha, que teria sido utilizada em cerimônias de casamento. Os noivos deveriam beber juntos ritualmente da mesma vasilha para demonstrar seu amor e fidelidade. O turista se encantou pela história e levou a vasilha. Depois resolveu procurar saber mais sobre aquele ritual amazônico antigo, pesquisando na internet. Foi quando entrou em contato comigo, relatando o acontecido. Informe então que a tal vasilha não era uma réplica de um objeto arqueológico e que a lenda como tal também não era conhecida. Apesar de decepcionado, o turista achou a história engraçada. No entanto, não sabia agora se contaria a verdade aos noivos ou se manteria a história do vendedor que, segundo ele, era mais interessante.” (SCHAAN, 2006, p.25)

O processo de recuperação da estética marajoara foi moldado por múltiplas influências, inicialmente mediado pelas narrativas arqueológicas e ressignificado pelo discurso político, para então ser transformado pelas esferas artísticas e pelo imaginário popular; difundido pela história oral e ainda em constante construção. Esse processo adquiriu características mercantis ao longo das décadas, em que a atribuição de um valor cultural estratégico potencializa a comercialização de itens decorativos inspirados em tais cerâmicas ancestrais, como souvenirs.

É possível inferir que a presença da Cultura Marajoara na contemporaneidade preserva poucos traços estritamente fiéis à identidade da sociedade antiga. As adaptações estéticas sofridas pela iconografia original comprometeram o rigor dos grafismos com o passar do tempo, fragilizando essa identidade gráfica perante os padrões de beleza definidos pela atratividade comercial.

Entretanto, a popularidade das representações indígenas e dos grafismos marajoaras se expande com suficiência para abrigar expressões que tensionam e dialogam tanto com o legado ancestral quanto com poéticas emergentes. Essa pluralidade estética reflete uma continuidade que se manifesta com vigor na produção contemporânea.

MOLDES DA ATUALIDADE: A Cerâmica Marajoara como Musa do Imaginário Contemporâneo

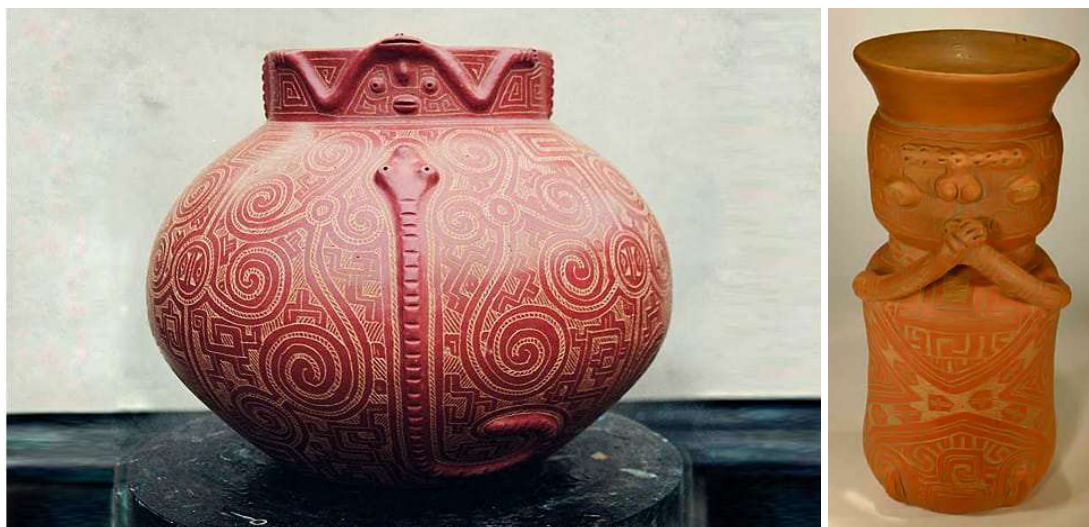
O estabelecimento do Neomarajoara como movimento artístico no âmbito geral do modernismo brasileiro na primeira metade do século XX, consolidou abordagens que mesclavam características naturais (representações da fauna e flora de diferentes regiões) a elementos inspirados em diversas etnias indígenas – com destaque central para a Cultura Marajoara. A diversidade de expressões provenientes das influências de Theodoro Braga, Mary Hirsch, Manoel Pastana e Fernando Correia Dias ofereceram uma gama de explorações que vão além das cerâmicas, se manifestando em produções que ampliaram a estética marajoara antiga para outros suportes e linguagens visuais, além de articular com os anseios de modernidade e diferenciação da arte nacional. Ao transpor grafismos para a decoração, o design e a arquitetura, os movimentos redirecionaram o olhar das esferas artísticas para a valorização de traços nacionais, em um apelo de reconhecimento que encontrou ressonância, inclusive, nos polos políticos da época.

E adentrando a contemporaneidade, embora o movimento não apresente a força que possuía no ápice de sua popularidade, ainda é possível identificar resquícios da estética neomarajoara em diferentes aportes; No estado do Pará, a tradição ceramista se manteve popularizada ao longo do tempo e demonstrou crescimento, transformando a produção tradicional em meio de vida para muitas pessoas do Marajó, Santarém e no estado do Amapá.

O distrito de Icoaraci, situado a 20 km de Belém, abrigava em 1970 diversas olarias – hoje comumente conhecidas como “oficinas de cerâmica” – cujas produções variavam de itens de construção, como tijolos e telhas, a utensílios utilitários como panelas e gamelas, utilizando matéria-prima extraída do Rio Guamá e seus afluentes. Esse cenário utilitário começou a se transformar através da figura de Raimundo Saraiva Cardoso (Vigia de Nazaré, 1930-2006), que após visitar o Museu Paraense Emílio Goeldi e se encantar com o acervo da Cultura Marajoara, se sentiu provocado pelos resquícios ancestrais de sua terra e pela sofisticação do fazer cerâmico indígena.

Motivado por esse encontro, o artesão dedicou 30 anos de sua vida à pesquisa das cerâmicas Marajoara e Tapajônica, tornando-se amplamente conhecido como Mestre Cardoso. Ele assumiu a responsabilidade de replicar formas

e figuras respeitando os processos técnicos indígenas, seus contextos de uso e a história dos povos que as produziam. Um ícone da produção ceramista paraense, Cardoso deixou um legado extenso de peças e exposições após sua morte em 2006, que se mantém preservado por sua família e servindo de influência para o surgimento de outros polos ceramistas que sustentam centenas de pessoas até hoje (Schaan, 2006).



Figuras 39 e 40 - Vasos de cerâmica Icoaraci, inspirada nas cerâmicas Marajoaras. Mestre Cardoso. Fonte: Casa da Moeda do Brasil e Acervo Museu de Folclore Edison Carneiro.

Herdeiro de uma tradição ceramista familiar, Marivaldo Sena da Costa (Icoaraci, 1971- atualmente) iniciou seu contato com o barro ainda na infância. O que começou como brincadeira transformou-se em ofício e, aos 15 anos, ele já dominava as complexas etapas de produção. Impulsionado pelo fortalecimento da cultura ceramista na região em 1970, Marivaldo aprofundou-se no estudo das peças arqueológicas por meio de registros fotográficos, da literatura especializada e das reproduções do Mestre Cardoso. Atualmente, como Mestre Marivaldo Costa, integra o projeto 'Replicando o Passado' do Museu Paraense Emílio Goeldi, onde dedica-se à confecção de réplicas de cerâmicas Marajoaras e Tapajônicas e ao fomento dos estilos regionais de Icoaraci.



Fig. 41 - Mestre Marivaldo posando com réplicas de cerâmicas Marajoaras realizadas por ele, na exposição *Arte dos Mestres* no Espaço State em São Paulo-SP, 2023. Fonte: Mapa da Cultura



Figuras 42 e 43 - Réplica de Ídolo Marajoara e vaso estilo Icoaraci/Paracuri, pelas mãos de Mestre Marivaldo. Fonte: Mapa da Cultura.

A região Norte do país revelou uma expressiva concentração de artistas ceramistas de grande habilidade durante a popularização de Mestre Cardoso. O fascínio deste mestre pela estética das cerâmicas arqueológicas – Marajoara e Tapajônica – impulsionou uma demanda crescente por um aprendizado mais aprofundado sobre as complexidades desses grafismos. Nesse cenário, a articulação entre a curadoria do Museu Paraense Emílio Goeldi e os ceramistas locais culminou na realização do projeto “Replicando o Passado”. Iniciada em 2016, essa iniciativa oferece aos artistas a oportunidade de potencializar seus estudos por

meio de processos de qualificação e capacitação técnica. Ao mesmo tempo, a parceria atua como um canal de difusão do acervo da instituição, permitindo que o conhecimento científico e a maestria artesanal venham a convergir na preservação e na renovação da identidade visual amazônica. Os artesãos em parceria com o Museu Goeldi elaboram réplicas precisas de peças Marajoaras e Tapajônicas, destinadas a coleções didáticas do museu, exposições e comercialização no mercado nacional e internacional (Museu Paraense Emílio Goeldi, s.d).



Fig. 44 - Artesãos trabalhando em réplicas de ídolos e tangas Marajoaras na reserva técnica da instituição. Fonte: Acervo Museu Goeldi

É possível inferir que a natureza dos grafismos produzidos na contemporaneidade assume um caráter documental e memorialista, pautado pela motivação de expressar características brasileiras por meio da homenagem à ancestralidade. Mais do que uma simples reprodução estética, essa prática busca resgatar o vínculo com as raízes étnicas, transformando o grafismo em um veículo de memória e pertencimento. Nesse contexto, a arte contemporânea herda os padrões visuais – ainda que modificados ao longo dos anos – e os ressignifica como um manifesto de resistência cultural e continuidade histórica, onde o antigo passa a agir como um alicerce para a afirmação do Brasil contemporâneo.

A produção ceramista do estado do Pará, embora dialogue com a reprodução fidedigna de itens pré-colombianos para a conservação da memória cultural, oferece abertura para novas interpretações nas mãos dos artesãos locais. Estes sujeitos

buscam, para além da estabilidade financeira por meio de seus ofícios, a consolidação de uma identidade artística própria; nesse cenário os grafismos fornecem, através de linguagens subjetivas e figurativas, a possibilidade de novas formas de expressão que se somam aos conhecimentos culturais que permeiam o imaginário popular.

Ronaldo Guedes, ceramista atuante em Soure, no Arquipélago do Marajó, se identifica como um artista influenciado pelos métodos marajoaras ancestrais, utilizando a argila como instrumento de ativismo identitário (O LIBERAL, 2025). Para o artista, a prática cerâmica transcende a estética:

“[A cerâmica] representa a minha ancestralidade, a minha história, fazer cerâmica também é político, ele ativa a nossa memória ancestral... E o nosso trabalho é esse, do ateliê, enquanto artista, fazer esse ativismo dessa identidade cada vez mais (GUEDES, 2025 apud O LIBERAL, 2025).”

Membro do *Ateliê Arte Manguê Marajó*, Guedes consolidou sua trajetória com participações em exposições internacionais, destacando-se por suas interpretações tridimensionais de figuras humanas que incorporam iconografias inspiradas nos grafismos antigos Marajoaras.



Fig 45 - Obras do artista Ronaldo Guedes em exposição em Nova Iorque, EUA, 2023.
Foto: Divulgação/Museu Goeldi

Esse manifesto de resistência cultural se reflete na diversidade de suportes em que os grafismos são aplicados, bem como nas motivações que justificam essas

escolhas. Atualmente, é possível identificar alusões à iconografia marajoara em esferas distintas: desde o design do passaporte brasileiro e das moedas vigentes, até a sua apropriação como adorno corporal em tatuagens. Tais manifestações demonstram que, para além dos limites da cerâmica, esses padrões visuais permanecem enraizados como símbolos de identidade e brasilidade.



Fig. 46 - Imagem das páginas 18 e 19 do novo passaporte brasileiro, emitido desde outubro de 2023 com novos elementos gráficos e marcas d'água de flora/fauna, incluindo imagem de cerâmica realizada por mestre Cardoso ao canto superior esquerdo. Fonte: Casa da Moeda do Brasil.



Figuras 47 e 48 - Moeda de um real comemorativa “30 anos do real”, com referências aos grafismos Marajoaras presentes no anel dourado em homenagem às raízes étnicas brasileiras. Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 49 e 50 - Tatuagens com referência aos grafismos indígenas, com destaque aos Marajoaras. Fonte: @edumedeiros.tattoo e @madson_silva_tattoo via Instagram, respectivamente.

Os processos que envolvem a aplicação de grafismos em diversos suportes podem exprimir diferentes interpretações, a depender de seus contextos de produção e recepção. Essa versatilidade iconográfica permite que a herança marajoara transite entre o purismo arqueológico e a experimentação contemporânea, ressignificando a percepção de valor da ancestralidade conforme o meio em que é apresentada.

Um exemplo notável dessa dinâmica ocorreu em maio de 2023, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) promoveu o resgate da visualidade marajoara por meio da recriação de formatos cerâmicos em tempo real. Entretanto, a matéria-prima argilosa tradicional deu lugar à reconstrução digital, na qual os objetos foram reproduzidos através de impressoras 3D. A exposição “*Ore ypy rã - Tempo de Origem*”, sob a curadoria da educadora indígena Sandra Benites,

do povo Guarani Nhandeva, e da artista Anita Ekman, estabeleceu um diálogo entre passado e presente mediante a inserção de novas tecnologias (G1, 2023).



Fig 51 - Vaso inspirado na cerâmica da antiga arte Marajoara, realizado via impressão 3D durante a exposição “Ore ypy rã - Tempo de Origem”, 2023. Fonte: Agência Brasil, foto por Tomaz Silva

Anita Ekman, artista visual e performática paulistana, é amplamente reconhecida por suas investigações sobre a arte rupestre, a estética pré-colonial e a história da Mata Atlântica. Em suas performances, marcadas pelo uso dos grafismos incorporados à pintura corporal, a artista articula temáticas que abrangem a cosmovisão indígena e a diáspora africana, frequentemente em processos colaborativos com pesquisadores e criadores indígenas (Anita Ekman, s.d).



Fig. 52 e 53 - Performance “Ocre – Tijolo, os carimbos de cerâmica e as urnas da tradição policroma da Amazônia”, de Ekman com “Tijolo” - Carlos Augusto da Silva, Dr. em arqueologia pela UFAM. 2022. Fonte: <https://www.anitaekman.com/museu-de-arqueologia-do-amazonas-ufam>

Nas perspectivas indígenas que emergem no campo das artes, diversos artistas mobilizam grafismos ancestrais como ferramentas de posicionamento político e de reafirmação de sua presença na contemporaneidade. Ao integrar essas iconografias às suas produções, eles honram a memória de seus antepassados ao mesmo tempo em que consolidam poéticas pessoais e autorais.

Um exemplo proeminente dessa articulação entre tradição e subjetividade encontra-se na produção de Daiara Hori Figueroa Sampaio (São Paulo, 1982-atualmente), conhecida como Daiara Tukano. Pertencente ao clã Eremiri Hãusiro Parameri do povo Tukano (Alto Rio Negro), a artista transpõe para suas obras investigações sobre a cultura, a história e a espiritualidade de seu povo. Em suas pinturas e desenhos, os grafismos não são meros adornos, mas elementos estruturantes de uma linguagem visual que manifesta a cosmovisão e as visões do Hori – termo que designa as visões alcançadas por meio do uso da ayahuasca, considerada medicina detentora do conhecimento da história e linguagem do povo Tukano (Daiara Tukano, 2022).



Fig. 54 - Mahá - Arara Vermelha. Daiara Tukano, 2021. Acrílica sobre tela, 300x160cm. Vista da série "Dabucuri no céu", na 34ª Bienal de São Paulo. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal. Fonte: Portfólio Daiara Tukano, 2022. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/arte>

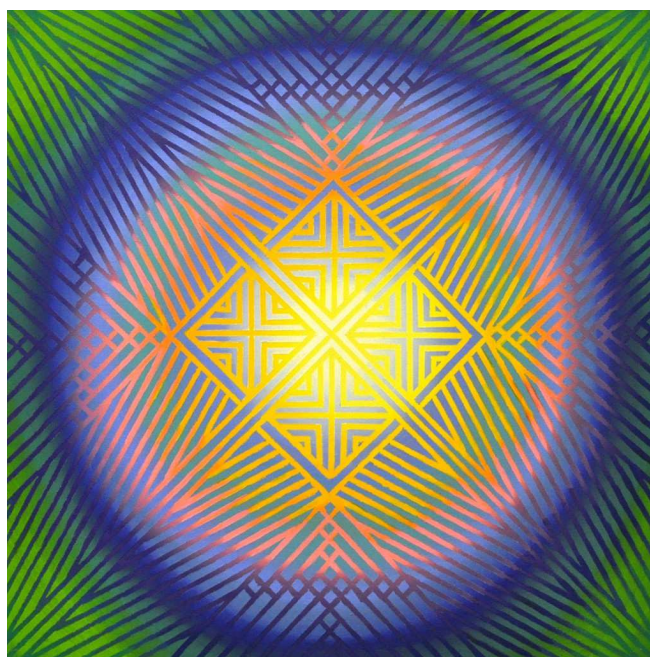


Fig. 55 - "Hori". Daiara Tukano, 2018, acrílica sobre tela, 70 cm x 70 cm. Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/>

Enquanto a produção de Daiara Tukano se concentra na tradução visual da cosmologia de seu povo, a trajetória de Denilson Baniwa expande esse uso dos grafismos para o campo da intervenção histórica e do ativismo político.

Em respeito e representação do povo Baniwa, Denilson Baniwa (Barcelos, 1984-atualmente) afirma sua identidade indígena em obras cujos processos do pensar e fazer artísticos representam intervenções na dinâmica de colonização dos territórios indígenas na formação do Brasil. Ao tensionar e ativar essa memória

histórica, sua produção faz emergir o tempo de reflexão. Esse posicionamento ativista assume diferentes formas, caracterizando Denilson como um artista de mídias mistas.

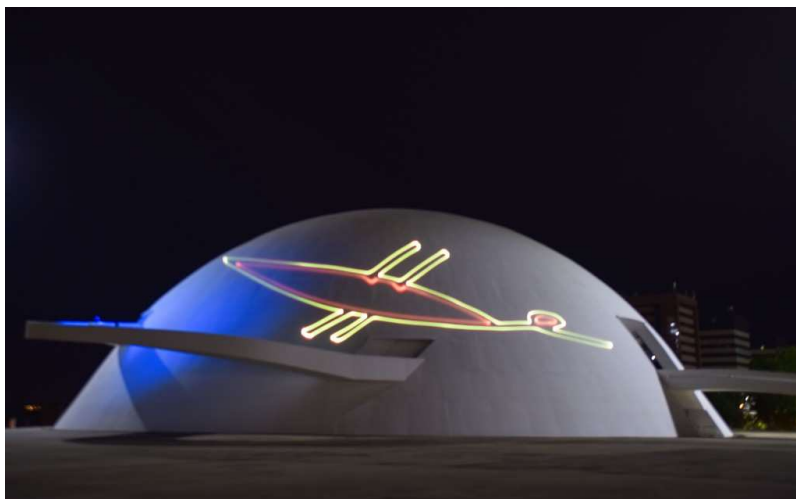


Fig. 56 - “Me deixa ser Selvagem”, 2020. Denilson Baniwa, Projeção a laser. Fonte: Premio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>



Fig. 57 - Série Brasileira, “Tatátûrana”, 2022. Denilson Baniwa, giz, carvão e acrílica sobre tela, 100 x 100 cm. Foto por Gustavo Paixão. Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

Se a obra de Denilson Baniwa se propõe a fragmentar a memória colonial, a produção de Moara Tupinambá avança nesse território ao utilizar a crítica como base para a reconstrução de identidades fragmentadas pela história.

Artista visual descendente do povo Tupinambá, do Baixo Tapajós, Moara Tupinambá (Belém, 1984-atualmente) fundamenta sua prática na crítica

contracolonial. Suas obras utilizam suportes variados para transitar entre a floresta e os territórios urbanos, conferindo visibilidade à memória e à resistência indígena na sociedade contemporânea. Em sua produção, os grafismos manifestam-se como símbolos de identidade e trajetória, compondo peças de instalação, colagens, zines e representações do vestuário tradicional Tupinambá.



Fig. 58 - Manto Tupinambá de Maery, em colaboração com Cassis Xocó. 2025. Moara Tupinambá, geotinta sobre juta. Bial de Montevidéu, 2025 Fonte: Portfólio da artista. Disponível em: <https://www.moaratupinamba.com/>



Fig. 59 - Série "Mirasawá", Kadiweu, 2017. Moara Tupinambá, colagem analógica, 29.7 x 42 cm. Fonte: Portfólio da artista. Disponível em: <https://www.moaratupinamba.com/>

Estas e outras poéticas indígenas nas artes visuais contemporâneas operam como um campo de retomada simbólica, onde o fazer artístico é indissociável do território e da memória. Diferente da visão ocidental que muitas vezes separa a estética da utilidade ou do sagrado, essas poéticas articulam o grafismo, a materialidade e a performance como afirmações de existência, resistência e cura. Nelas, o corpo e a tela se tornam suportes para denunciar o apagamento histórico e para afirmar suas cosmologias vivas, transformando elementos tradicionais dos povos em linguagens críticas que desafiam os modelos eurocêntricos enraizados.

A produção visual desses artistas não busca apenas a representação, mas a presença, estabelecendo um diálogo onde o passado ancestral é convocado para projetar e sustentar o agora. Não é a mera sobrevivência de formas antigas, mas o pulsar de uma ancestralidade que se manifesta tanto no sangue quanto no solo. Das mãos que moldaram o barro milenar às mãos contemporâneas que hoje o herdam como direito de nascença, o grafismo indígena permanece como a escrita viva de um território comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (e provisórias)

A construção da notoriedade da Cultura Marajoara ocorreu por meio de processos diversos que moldaram sua recepção pela sociedade brasileira, transitando entre preferências estéticas e dinâmicas de circulação comercial. Simultaneamente, essa iconografia passou por reformulações de significado em prol de uma representação nacionalista. Nesse contexto, o apoio governamental a essa expressão cultural nortista foi determinante para sua difusão em espaços antes dominados por influências europeias e para a integração entre os eixos artísticos do Norte e do Sudeste.

O Movimento Neomarajoara emerge da necessidade de uma representação identitária que o Art Déco internacional não contemplava em sua essência. Essa vertente ganhou potência com o Movimento Modernista, que já manifestava descontentamento com o academicismo artístico e encontrou, na convergência entre o naturalismo e o nacionalismo, possibilidades de ruptura com os estrangeirismos enraizados nas estéticas no território brasileiro.

Embora tenham existido diversas tentativas históricas de resgate de uma identidade puramente brasileira – como a Semana de Arte Moderna, o movimento antropofágico, os modernistas regionalistas, e a arte naif, entre outras –, a dimensão continental do território e a presença de povos com ascendências distintas tornam esse purismo inalcançável. Em vez de uma unidade estática, o que se observa no país é uma série de hibridizações culturais espontâneas que geraram patrimônios de caráter autêntico e valor indiscutível.

Nesse sentido, a multiplicidade cultural presente no Brasil atua como um fator que impede a uniformidade necessária para a construção de uma identidade singular e homogênea. A própria extensão territorial impõe dificuldades logísticas e sociológicas para a consolidação de um padrão único, revelando que a verdadeira face da identidade brasileira reside, justamente, em sua impossibilidade de ser uma só (Matta, 2005).

A falta de reconhecimento do Movimento Neomarajoara no quadro nacional da história da arte no Brasil, apesar de sua importância para o polo artístico paraense, pode ter ocorrido pela resistência em se valorizar uma expressão que adentrou o utilitarismo, ou então, pela sua origem indígena. Outra possibilidade,

defendida por Francisco dos Santos, seria o preconceito regional; um processo cultural discriminatório direcionado ao Norte e às extremidades do país (2022, p. 11).

No cenário paraense, embora a tradição ceramista permaneça enraizada no território, o resgate da ancestralidade integra a identidade regional e infiltra-se no cotidiano, manifestando-se em objetos, espaços públicos e na subjetividade dos indivíduos. Isso ocorre porque as configurações espaciais das cidades estão majoritariamente sobrepostas a territórios indígenas, com trajetórias de desenvolvimento marcadas por eventos decisivos, a exemplo da colonização, a adesão tardia do Grão-Pará à Independência (1823), a Revolta da Cabanagem e o Ciclo da borracha (1879-1945). Tais episódios foram essenciais na construção de uma identidade regional robusta que, em escala nacional, evoca a sensação de múltiplos países contidos em um único território.

Essa iconografia não habita apenas as obras de artistas ativistas, mas transborda para a identidade de um povo que, mesmo em sua pluralidade não indígena, reconhece naquelas linhas o seu próprio mapa de origem. É o testemunho de uma Amazônia paraense que se descobre plural: um território que, ao olhar para seus grafismos, não encontra apenas um ornamento, mas uma raiz compartilhada. Entre a terra e o asfalto, a tradição e a retomada, a memória marajoara reafirma que não é um lugar para onde se volta, mas o chão onde todos pisam e o horizonte a partir do qual se constrói o futuro.

A interpretação das produções indígenas foram e ainda são comumente atravessadas por visões reducionistas, nas quais os termos "artesanato", "arte nativa" ou "arte indígena" são amplamente difundidos de maneira simplista. Ainda que possibilidades de maior visibilidade sejam oferecidas nos dias atuais – por meio de exposições, mostras, divulgações midiáticas em escala superior à de tempos mais antigos –, a deficiência nos conhecimentos da população brasileira acerca das estéticas e expressões indígenas ainda é evidente. As culturas desses povos originários permanecem, em grande parte, subestimadas e incompreendidas em sua complexidade.

Longe de se limitar ao passado, a arte indígena contemporânea manifesta uma continuidade viva que conecta antepassados e novas gerações. O trabalho de vozes como Daiara Tukano, Denilson Baniwa e Moara Tupinambá evidencia a força política dessas produções, que hoje reivindicam seu espaço em instituições formais

(como museus, galerias e institutos culturais). Essa resistência questiona frontalmente o legado colonial, que por muito tempo buscou enquadrar as ricas linguagens visuais dos povos originários como meros objetos de contemplação estética.

A arte indígena não é um ponto fixo na história, mas uma trajetória em constante movimento. A quebra desse olhar meramente contemplativo abre espaço para um diálogo de respeito e reconhecimento mútuo, onde a imagem se torna presença viva e o passado se faz semente para o desenho de novas realidades possíveis.

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Liliam Bayma de. **Cerâmica marajoara: caminho para compreender a pré-história**. 2005. 85 p. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/650>

ARTE DOS MESTRES. **Mestre Marivaldo Costa (PA)**. [S. l.]: Arte dos Mestres, [202-?]. Disponível em: <https://artedosmestres.org.br/artistas/mestre-marivaldo-costa-pa/>

BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena Pinto; BETANCOURT, Carla Jaimes (org.). **Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese**. Belém: IPHAN: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016. 668 p. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ceramicas_arqueologicas_amazonia_no_va_sintese.pdf

BRASIL. Banco Central do Brasil. **Moedas Comemorativas: 30 Anos do Real**. Brasília, DF: BCB, [2024?]. Disponível em: <https://www.bcb.gov.br/cedulasemoedas/moedascomemorativas?modalAberto=mc30anosreal>

COELHO, Edilson da Silveira. **O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira**. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5858/1/738790%20Vol.%20II.pdf>

COSTA, Marivaldo Sena da. **PORTIFÓLIO MARIVALDO COSTA**. Disponível em: <https://mapa.cultura.gov.br/files/agent/4235399/portifolio-mestre-marivaldo-compress-ed.pdf>

DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (org.). **Estéticas indígenas: 3**. Colóquio de Estética da FAFIL/UFG [ebook]. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. 228 p. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/Esteticas_Indigenas_-_ebook.pdf

DIODATO, Luiz Carlos P. **A numismática na construção de saberes no ensino de história: o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945)**. 2024. 159 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Universidade do Estado de Mato Grosso - MT. Disponível em: <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/1000835>

EKMAN, Anita. **About**. Disponível em: <https://www.anitaekman.com/about-1>
SAMPAIO, Daiara Hori Figueroa. **Portfólio Daiara Tukano**. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/arte>

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Flami-n'-assú: manifesto e perspectivismo amazônico no Modernismo brasileiro na década de 1920. Revista de História, São

Paulo, n. 181, p. 1–22, 2022. DOI: [10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.196154](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.196154). Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/196154>

FERREIRA, F. A. . **BRASILIDADE, INDIGENISMO E IDENTIDADE VISUAL: CAPAS E FOLHAS DE GUARDA COMO MARCA DE PROVENIÊNCIA NO ITAMARATY** (1920 – 1930). PontodeAcesso, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 341–364, 2022. DOI: 10.9771/rpa.v16i3.52313. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/52313>

FRADE, Isabela. **O neo-marajoara em comunicação**. Logos, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 110–127, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14709>

G1. **CERÂMICA marajoara é destaque em exposição de artes em Nova Iorque, nos EUA**. PA. Belém, 04 maio 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/05/04/ceramica-marajoara-e-destaque-em-exposicao-de-artes-em-nova-iorque-nos-eua.ghtml>

G1. **MUSEU de Arte Moderna do Rio recria artefatos arqueológicos indígenas em exposição gratuita**. Rio de Janeiro, 11 maio de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/o-que-fazer-no-rio-de-janeiro/noticia/2023/05/11/museu-de-arte-moderna-do-rio-recria-artefatos-arqueologicos-indigenas-em-exposicao-gratuita.ghtml>

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. 202 p. (Brasiliana, v. 284). Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/56>

HARTT, Charles F. **Nota sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da Ilha de Marajó**. Archivos do Museu Nacional, Rio de Janeiro, v. 1, p. 21-25, 1876. Disponível em: https://obrasraras.museunacional.ufrj.br/arq-mn_1.html

LEHMKUHL, Luciene. **Art Déco e Marajoara: brasilidade em disputa**. In: ANPAP - ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27., 2018, São Paulo. Anais... São Paulo: ANPAP, 2018. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_LEHMKUHL_Luciene.pdf

NEVES, Maryclea Carmona Maués. **Manoel Pastana na Amazônia do início do século XX**. In: IX ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP, 2013, Campinas. Atas... Campinas: IFCH/UNICAMP, 2013. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Maryclea%20Carmona%20Maués%20Neves.pdf>

MAGALHÃES, Anna Maria Rebello. **A arte de Icoaraci: reinterpretação contemporânea da cerâmica marajoara**. 1990. 153f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6168>

MATTA, Luis Eduardo. **Existe cultura brasileira**. GV-EXECUTIVO, [S. l.], v. 3, n. 4, p. 82–84, 2005. DOI: 10.12660/gvexec.v3n4.2005.34628. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/gvexecutivo/article/view/34628>

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa. **Manoel Pastana (1888-1984)**: biografia de uma coleção. 2019. 250 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11411>

MEGGERS, Betty; EVANS, Clifford. **Archeological investigations at the mouth of the Amazon**. Washington: United States Government Printing Office, 1957. (Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology, Bulletin 167) Disponível em: <https://repository.si.edu/items/2bf3e631-eea4-4b29-8273-c64c438aaca0>

MELO, M. de N. S.; DOS SANTOS, M. L. S. **Cabanagem: A história vivenciada na região do Grão-Pará / Cabanage: The history lived in the grand Pará region**. **Brazilian Journal of Development**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 103318–103333, 2021. DOI: 10.34117/bjdv6n12-727. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/22329>

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Disponível em: https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2022/05/Trecos-Trococos-e-Coisas-Daniel-Miller-z-lib.org_.pdf

MIRANDA, Renato Luis Pinto; BRAZ, Diogo Oliveira; RIBEIRO, Fátima Caroline Pereira de Almeida. **Políticas culturais brasileiras na Era Vargas (1930-1945) e na Ditadura Militar (1964-1985)**. Almanaque de Ciência Política, Vitória, vol.6, n.1, pp. 01-13, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/almanaque/article/view/38369>

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. **Projeto Replicando o Passado**. Belém: MPEG, [s.d]. Disponível em: <https://ts.museu-goeldi.br/projeto-replicando-o-passado/>

O RIO QUE O RIO NÃO VÊ. **Ministério da Fazenda: as obras de arte do jardim de inverno**. [S. l.], 12 mar. 2018. Disponível em: <https://orioqueorionaove.com/2018/03/12/ministerio-da-fazenda-as-obras-de-arte-do-jardim-de-inverno/>

PASCOAL, Paola. **Criação de vestígios : O neomarajoara e arte nacional**. **Faces de Clio**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 350–380, 2020. DOI: 10.34019/2359-4489.2020.v6.32335. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/facesdeclio/article/view/32335>

PASCOAL, Paola. **THEODORO BRAGA E MARIA HIRSCH: RELAÇÕES ARTÍSTICAS, PESSOAIS E POLÍTICAS NA CAMPANHA NEOMARAJÓARA NO BRASIL**. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, Brasília. **Anais...**

Brasília: ANPUH, 2017. Disponível em:

https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488858870_ARQUIVO_Anpuh-TextoPaoladaSilvaPascoal.pdf

PEREIRA, João Carlos. **Pastana: o reflexo da alma do artista**. Belém: FAU-UFPA, 15 jul. 2011. Disponível em:

<https://fauufpa.org/2011/07/15/pastana-o-reflexo-da-alma-do-artista-por-joao-carlos-pereira/>.

PIMENTEL, Julice Costa; SCHAAN, Denise Pahl. **Representações antropomórficas na cerâmica marajoara (apliques, apêndices e estatuetas)**. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO MUSEU GOELDI, 6., 1998, Belém. Livro de resumos. Belém: MPEG, 1998. Disponível em:

<https://repositorio.museu-goeldi.br/items/0b6d8b93-df17-41e1-8536-b56cc91f0107>

PONTE, Mariana Pamplona Ximenes; SCHAAN, Denise Pahl. **Estudo do Significado Social das Tangas Cerâmicas da Cultura Marajoara**. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO MUSEU GOELDI, 14., 2006, Belém. Livro de Resumos. Belém, MPEG, 2006. Disponível em:

<https://repositorio.museu-goeldi.br/items/b02b3352-80e1-4669-b783-8a8553c6ed8c>

PRÊMIO PIPA. **Daiara Tukano**. Disponível em:

<https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/>

PRÊMIO PIPA. **Denilson Baniwa**. Disponível em:

<https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

ROITER, M. A. **A influência marajoara no Art Déco brasileiro**. Revista UFG, Goiânia, v. 12, n. 8, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/almanaque/article/view/38369>

SANTOS-GRANERO, Fernando (ed.). **The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood**. Tucson: University of Arizona Press, 2009. Disponível em:

https://leiaarqueologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/fernando_santos-granero_the_occult_life_of_thingsb-ok-org.pdf

SANTOS, Francisco Ewerton Almeida et al.. **MODERNISMO NA AMAZÔNIA: ACADEMIA DO PEIXE FRITO E GRUPO NEO MARAJOARA**. In: Anais do XIV Fórum de Pesquisa e Extensão da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará. Anais...Belém(PA) EA-UFPA, 2022. Disponível em:

<https://www.even3.com.br/anais/xiv-forum-de-pesquisa-e-extensao-da-escola-de-aplicacao-da-ufpa-295677/609277-MODERNISMO-NA-AMAZONIA--ACADEMIA-DO-PEIXE-FRITO-E-GRUPO-NEO-MARAJOARA>

SCHAAN, Denise Pahl; MARTINS, Cristiane Pires. **Muito além dos Campos: arqueologia e história na Amazônia Marajoara**, 1ª ed. Belém: GK Noronha, 2010. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=&busca=muito+alem+dos+campos>

SCHAAN, Denise Pahl. **ARQUEOLOGIA, PÚBLICO E COMODIFICAÇÃO DA HERANÇA CULTURAL: O CASO DA CULTURA MARAJOARA**. Revista Arqueologia Pública, São Paulo, nº 1, 2006, pgs. 31-48. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8635819/3531>

SHEPARD, Anna O. **Ceramics for the archaeologist**. Washington, D.C.: Carnegie Institution of Washington, 1956. Disponível em: https://publicationsonline.carnegiescience.edu/publications_online/Ceramics_arch.pdf

SILVA, Emerson Nobre da. **Objetos e imagens no Marajó antigo: agência e transformação na iconografia das tangas cerâmicas**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-19022018-143407/>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões**. In: Labrys, études féministes/ estudos feministas janvier /juin 2007 - janeiro / junho 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>

STEWART, Julian H. (ed.). **Handbook of South American Indians**: Volume 3: The Tropical Forest Tribes. Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1948. (Bureau of American Ethnology Bulletin, 143). Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/handbook:vol3part1>

SOUZA, Tayanne Gama de; SILVEIRA, Maura Imazio da; SCHAAN, Denise Pahl. **Grafismos marajoaras: uma abordagem semiótica da arte pré-colonial**. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO MUSEU GOELDI, 15., 2007, Belém. Livro de Resumos. Belém, MPEG, 2007. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/2407>

SOUZA, Tayanne Gama de; SCHAAN, Denise Pahl. **A Iconografia e o Estilo Estético como Demarcadores de limites e Identidades Sociais**. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DO MUSEU GOELDI, 14., 2006, Belém. Livro de Resumos. Belém, MPEG, 2006. Disponível em: <https://repositorio.museu-goeldi.br/server/api/core/bitstreams/3b89d7af-59be-49ce-a58c-bb7516f2f0ba/content>

TURNER, Terence S. The social skin. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, Chicago, v. 2, n. 2, p. 486–504, 2012. DOI: doi.org. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.14318/hau2.2.026>

VALLE, Arthur; **Nativismo e identidade visual brasileira nos artigos de Karl-August Herborth para O Jornal (1926-1927)**. En *caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 7 | Segundo semestre 2015, pp. 55-68. Disponível em: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2015-2-07-a05/#articulo>

VAN VALTHEM, L. H. (2009). **Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana**. Mana, 15(1), 213-236. doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132009000100008>. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/240767480_Mulheres_de_cera_argila_e_arumã_princípios_criativos_e_fabricação_material_entre_os_Wayana](https://www.researchgate.net/publication/240767480_Mulheres_de_cera_argila_e_arum%C3%A3_princ%C3%ADpios_criativos_e_fabrica%C3%A7%C3%A3o_material_entre_os_Wayana)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem** e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Disponível em: <https://rebeldesistemico.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/10/a-inconstancia-da-alma-selvagem.pdf>