

O DESENHO ORNAMENTAL BRASILEIRO E A ARQUEOLOGIA: ENTRE A CÓPIA, A ADAPTAÇÃO E A REINTERPRETAÇÃO.

Patrícia Bueno Godoy¹

Em *A gramática do ornamento*², Owen Jones (1809-1874) expôs suas considerações em relação à superioridade do ornamento de uma tribo selvagem em relação aos ornamentos das nações civilizadas. Estas, segundo o autor, enfraqueceram as formas herdadas pela constante repetição, diferentemente das tribos selvagens que, graças ao seu instinto natural, apresentam sempre um ornamento verdadeiro, “fiel ao seu propósito”. Jones, como outros reformistas europeus do século XIX, solicitou o retorno aos estudos dos princípios da decoração, legando ao ornamento um papel importante para a formação do modernismo em alguns países da Europa. No Brasil, essa discussão foi sentida e divulgada por artistas que, após período de estudos no continente europeu, tentaram implantar ações voltadas para o ensino do desenho e das artes decorativas no despontar do século XX.

Em artigo publicado em 1921³, Theodoro Braga (1872-1953) buscou intensificar um movimento artístico nas instituições de ensino do país. O artista paraense defendia um ensino do desenho livre da cópia e envolvido com a temática nacionalista – amparado pela exploração dos elementos naturais, pré-históricos e históricos nacionais – nas instituições formais de ensino. Embora considerasse que esse movimento artístico se apresentava tardiamente, acreditava que o ensino do desenho por “métodos não reprodutivos”⁴, era o caminho para a constituição de um futuro estilo brasileiro. Dentre os motivos considerados típicos a serem explorados, indicava a cerâmica dos “indígenas de Marajó”, cuja coloração e motivos ornamentais poderiam compor frisas, rosáceas, tapetes, mosaicos, entre outras possibilidades. O apelo do artista na revista

¹ Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás. Doutora em História pelo IFCH/UNICAMP.

² Owen Jones. *A gramática do ornamento*, p. 38.

³ Theodoro Braga. *Estilização nacional de arte decorativa aplicada*, 1921.

⁴ Ana Mae Barbosa. *Redesenhando o Desenho: educadores, política e história*, p. 104.

Ilustração Brasileira foi lançado após anos de amadurecimento no tema. Em 1907, Braga já estudava os motivos ornamentais da cerâmica arqueológica⁵, em 1911, sua “propaganda racional do ensino do desenho” já era considerada com respeito em Belém, no Pará⁶.

Na década de 1920, outros artistas reivindicaram a fauna, a flora, e a cerâmica arqueológica como temas para um estilo nativo. Como Owen Jones, eles consideravam que os traços primitivos impressos nos exemplares arqueológicos possuíam beleza e originalidade, acreditavam que esses padrões ornamentais eram uma herança e a experiência da conexão entre o passado e o presente proporcionaria a renovação do espírito decorativo moderno. Assim, a arqueologia foi adotada como antídoto pela arquitetura, mobiliário, têxteis, ferragem, cerâmica, design gráfico, entre outras áreas. Para uma melhor compreensão da resposta estética encontrada pelo revivalismo marajoara, é preciso observar a variedade de procedimentos adotados pelos artistas do período. Nessa pesquisa optou-se por abordar brevemente três convenções que envolveram a cerâmica arqueológica brasileira: o desenho arqueológico presente em publicações variadas, o desenho ornamental dotado de afinidades formais com a cerâmica arqueológica e o desenho ornamental de livre interpretação dos padrões da cerâmica arqueológica. Primeiramente, vejamos como o desenho arqueológico brasileiro contribuiu com a intensificação do movimento neomarajoara.

A evolução do desenho arqueológico brasileiro ocorreu paralelamente ao desenvolvimento da arqueologia. No início, os desenhos demonstravam certa falta de consciência científica, natural para a época, uma vez que a própria arqueologia se encontrava em estágio de formação no país. As ilustrações presentes nas publicações desse despertar da disciplina, muitas vezes funcionavam como complementação gráfica do texto, já que uma parcela mínima era acompanhada de legendas informativas, diferentemente do desenho arqueológico atual. O desenho buscava copiar exemplares inteiros ou fragmentados, sempre a partir de um único ponto de vista. A qualidade e variedade dos objetos representados despertou grande interesse nos artistas que buscavam inspiração nos tempos remotos da nação, especialmente, naqueles vinculados às duas tradições que apresentam decoração plástica e policromia, a tradição amazônica policrômica e a tradição tupiguarani. Na Ilha de Marajó, emergiram as cerâmicas mais elaboradas do ponto de vista técnico e decorativo. Descrita como fase Marajoara⁷, esses exemplares e suas respectivas ilustrações tornaram-se as fontes de consulta prediletas de muitos artistas brasileiros que se encantaram com a organização dos campos gráficos e a ausência de espaços vazios dessas peças.

O início da arqueologia brasileira emergiu dentro das primeiras grandes coleções organizadas nos museus, hoje, Museu Paraense Emílio Goeldi (Belém), Museu Nacional (Rio de Janeiro) e Museu Paulista

⁵ Theodoro Braga. *Artistas Pintores no Brasil*, 1942.

⁶ Um grande pintor brasileiro. Revista *Ilustração Portuguesa*, pp. 299-305.

⁷ Segundo Denise Pahl Schaan, em *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*, foi comprovada em Marajó uma ocupação não inferior a 900 anos, entre 400 e 1300 d.C.

(São Paulo). No Rio de Janeiro dos últimos decênios do século XIX, Ladislau Netto (1838-1894) se consagrou como o primeiro brasileiro a estudar e a escrever sobre a arqueologia brasileira. Essa tendência seguiu durante a Primeira República (1889-1920), e os estudos arqueológicos se ampliaram junto aos museus de Belém e São Paulo. Entre 1920 a 1940, foram publicados manuais escolares e outros volumes sobre o tema, uma literatura produzida antes da introdução da arqueologia no meio acadêmico, ocorrida entre 1950 e 1965⁸. Em 1885, Ladislau Netto assinou o texto *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*⁹, importante obra que apresenta centenas de ilustrações de exemplares da cerâmica de Marajó. Em 1930, o paraense Bernardo de Azevedo da Silva Ramos (1858-1931) publicou o primeiro volume de *Inscrições e Tradições da América pré-histórica: especialmente do Brasil*¹⁰, obra que procurava comprovar a presença de uma colonização greco-fenícia no Amazonas e no continente americano como um todo. Outro texto de interesse é a *Introdução à Arqueologia Brasileira*, publicado por Angyone Costa (1888-1954) em 1934¹¹, considerado o primeiro manual de arqueologia brasileira¹².

Comparando as imagens das três publicações citadas, verificamos grande semelhança no enquadramento, no traçado e nas proporções. Quanto à qualidade, aquelas publicadas no texto de Ladislau Netto apresentam melhor finalização e detalhamento [figura 1]. Assim, supomos que as ilustrações presentes nas obras de Ramos [figura 2] e Costa [figura 3], sejam derivadas daquelas publicadas por Ladislau Netto, em 1885. Essa suposição se fortalece quando se constata que Ramos e Costa utilizaram como fonte de pesquisa os textos dos *Arquivos do Museu Nacional*. Nos três exemplos, a peça é apresentada em um mesmo ponto de vista, em preto ou tons de cinza, sem mencionar os aspectos da policromia presentes no *Vaso marajoara* [figura 4]. A visão parcial dos padrões da decoração impede o observador de sentir o efeito geral da sucessão dos dois campos gráficos e a representação da volumetria da peça.

Embora alguns desenhistas e gravadores que trabalharam com a ilustração arqueológica possam ser identificados, destacamos que essa atividade precisa ser mais bem explorada. Em 1882, a *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*¹³ reuniu desenhos de Huascar Nicolau de Vergara¹⁴ e gravuras de Alfredo Pinheiro e José Villas-Boas¹⁵. Alfredo Pinheiro participou também de *Investigações sobre a*

⁸ Pedro Paulo A. Funari. *Arqueologia Brasileira: uma visão geral e reavaliação*, pp. 25-27.

⁹ “Investigações sobre a Arqueologia Brasileira” foi publicado nos *Arquivos do Museu Nacional* do Rio de Janeiro (1885).

¹⁰ O segundo volume de *Inscrições e Tradições da América pré-histórica: especialmente do Brasil* foi publicado em 1939.

¹¹ O volume consultado refere-se à segunda edição da *Introdução à Arqueologia Brasileira*, de 1938.

¹² André Prous, *Arqueologia brasileira*, p. 11.

¹³ *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*, 1882.

¹⁴ Huascar Nicolau de Vergara foi ativo no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XIX, foi litógrafo, pintor, caricaturista e cenógrafo. Ver José Roberto Teixeira Leite, p. 249.

¹⁵ Alfredo Pinheiro foi ativo no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Praticou a xilografia em oficina aberta no início da década de 1870; contou com a colaboração de José Villas-Boas a partir de 1873. Villas-Boas foi professor de xilografia da Escola Nacional de Belas Artes. Ver Roberto Pontual, pp. 425 e 542.

Arqueologia Brasileira, como revelam as gravuras acompanhadas de sua assinatura¹⁶. O livro de Angyone Costa, *Introdução à Arqueologia Brasileira* contém ilustrações feitas por Fernando Martins, realizadas a partir da observação direta da cerâmica arqueológica e por meio das ilustrações presentes nas publicações do Museu Nacional e do Museu Emílio Goeldi¹⁷.

A cerâmica Marajoara representada anteriormente integra o acervo do Museu Nacional da UFRJ. Trata-se de um *Vaso*¹⁸ globular que apresenta o uso da técnica de decoração cromática¹⁹. Proveniente da Ilha de Marajó, a peça apresenta exuberante decoração resultante da complexidade de padrões e variedade de motivos decorativos que certamente se relacionam com um provável sistema simbólico de comunicação, divulgado e perpetuado pela própria cerâmica. Ligada a funções simbólicas e rituais, extrapolavam o uso cotidiano relacionado ao preparo e processamento de alimentos. Possivelmente, a linguagem visual iconográfica presente na decoração dessa cerâmica ligava-se ao repertório mítico do grupo, constituindo assim um instrumento de afirmação étnica²⁰. É surpreendente constatar que essa cerâmica promoveu grande inspiração nos artistas modernos que materializaram seus padrões em uma grande diversidade de suportes. Vejamos alguns desses artistas que se inspiram no *Vaso* marajoara do Museu Nacional. Carlos Hadler (1885-1945) utilizou os padrões no álbum *Marajoara: 88 motivos ornamentais*; Fernando Correia Dias (1892-1935) os aplicou em uma capa para partitura e Theodoro Braga incluiu os mesmos padrões na fachada de sua residência.

Carlos Hadler foi desenhista, pintor, cenógrafo e professor. Durante sua vida atuou no estado de São Paulo onde criou o álbum *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, em torno de 1940²¹. Distante das mais importantes coleções arqueológicas, acreditamos que seu repertório ornamental tenha sido realizado a partir das ilustrações contidas no texto de Ladislau Netto, *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*. Essa hipótese parece se confirmar quando observamos que a maior parte dos oitenta e oito motivos ornamentais é proveniente das cerâmicas marajoaras ilustradas nesse texto. Curioso é o ornamento número 50 [figura 5]. Parece que Hadler o realiza a partir da ilustração do “alguidar esculpido e pintado”²² [figura 6], reproduzida no texto de Ladislau Netto. O artista combinou as duas seções contidas no desenho perspectivado em uma composição plana, criando um novo elemento gráfico. Do *Vaso* marajoara do Museu Nacional, Hadler realizou os motivos 25 [figura 7] e 88 [figura 8], que formalmente parecem ter sido realizados a partir de ilustrações e não da observação direta do artefato. As poucas modificações realizadas por Hadler,

¹⁶ Ver *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*, p. 352 e p. 437.

¹⁷ Angyone Costa, *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*, p. 338.

¹⁸ O *Vaso* marajoara, nº de registro 8338, pertence à Coleção Amazônia do Museu Nacional.

¹⁹ Denise Maria Cavalcante Gomes. *Cerâmica Arqueológica da Amazônia*, p. 76.

²⁰ Ver, Mostra do Redescobrimento: Arqueologia, 2000, p. 95; Denise Pahl Schaan. *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*.

²¹ Ver Patrícia Bueno Godoy. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*.

²² Ladislau Netto, *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*, p. 356.

comparadas com os desenhos arqueológicos, foram necessárias para impor ritmo e continuidade aos padrões. Nesse caso, o desenho propõe uma adaptação do traçado, sem a intenção de alterar significativamente seu aspecto original.

Se Hadler não consultou o *Vaso* do Museu Nacional, o mesmo não se aplica a Fernando Correia Dias. A capa que realizou para a Partitura de Lorenzo Fernandes [figura 9] apresenta as “máscaras” nas posições originais, invertidas e intercaladas por duas volutas²³. A resposta estética dada pelo artista é um enquadramento sutilmente variado, com um efeito que não reproduz a policromia do original, mas semelhante àquele da técnica da excisão, quando parte da cobertura do engobo vermelho é retirada, deixando a superfície isolada em relevo. Essas soluções poderiam ser dadas apenas por alguém que possuía uma familiaridade com os processos decorativos da cerâmica arqueológica decorada e conhecia muito bem o *Vaso* do Museu Nacional.

O mais importante é compreender que qualquer regularidade pode se tornar um ponto de partida para a criação de outras regularidades. Assim, leves mudanças em um padrão acabam gerando outros padrões. Intrigante reinterpretação do *Vaso* marajoara é dada por Theodoro Braga na fachada de sua residência construída em São Paulo, na década de 1930 [figura 10]. A familiaridade que o artista tinha com a cerâmica arqueológica tornava-o capaz de realizar projetos amparados no original, mas também recombina-os com novas linhas ou elementos gráficos, imprimindo um efeito de conjunto totalmente novo. Sua casa foi pensada como uma grande urna cúbica. No alto, percorre todo o andar superior um friso inspirado nos elementos gráficos do gargalo do *Vaso* marajoara. Abaixo, no centro, uma nova versão das volutas duplas, agora, intercaladas por uma nova “máscara”. A residência é um projeto de Eduardo Augusto Kneese de Mello (1906-1994), engenheiro-arquiteto graduado pela Escola de Engenharia Mackenzie, instituição onde Theodoro Braga lecionava.

Enquanto guia da mão do artista, o desenho ornamental apresenta-se por meio da simetria, em composições modulares de fácil repetição ou inversão. A postura do artista é carregada de ordem e precisão. Em sua gênese, o desenho ornamental é interdisciplinar, sua aplicabilidade pode atender às diversas manufaturas. Essa condição plural se estende também a sua pesquisa, uma vez que, para se aprofundar nesse estudo é necessário incorporar sua relação com o ensino do desenho, a arquitetura, a arqueologia e a indústria incipiente no período.

Essa pesquisa indica que é preciso ampliar as investigações sobre os gravadores e desenhistas que praticaram o desenho arqueológico. É perceptível que essas imagens parecem ter contribuído com a divulgação de um repertório iconográfico junto aos artistas decoradores. A relação do desenho moderno com as transformações da arqueologia brasileira é um campo ainda a ser investigado. Elencar e explorar o desenho

²³ Como vimos nos desenhos arqueológicos a “máscara” é apresentada em uma única posição.

moderno, derivado dos elementos ornamentais da cerâmica arqueológica direta ou indiretamente, seus arquétipos e variações, constitui a finalidade das futuras investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Ana Mae. *Redesenhando o Desenho: educadores, política e história*. São Paulo: Cortez, 2015.
- BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada, in: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: O Malho, nº 16, dez. 1921.
- _____. Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942.
- COSTA, Angyone. *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- FERNANDES, Lorenzo. *A Sombra Suave*. Poesia de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. 1941 (?). 1 partitura [2 p.]. Canto e Piano.
- FUNARI, Pedro Paulo A. Arqueologia Brasileira: uma visão geral e reavaliação. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Centro de História da Arte e Arqueologia – CHAA. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP. 1994, p. 24-41. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%201%20-%20artigo%202.pdf>>. Acesso em: 04 out. 2018.
- GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, SP: 2004. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP.
- GOMES, Denise Maria Cavalcanti. *Cerâmica Arqueológica Amazônica: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado. 2002. (Acervo 3).
- HERKENHOFF, Paulo. The Jungle in Brazilian Modern Design. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts: Brazil Theme Issue*. Vol. 21, p. 238-259, 1995.
- JONES, Owen. *A gramática do ornamento: ilustrado com exemplos de diversos estilos de ornamento*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- Mostra do Redescobrimto: Arqueologia. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- NETTO, Ladislau. Investigações sobre a Arqueologia Brasileira. In: *Arquivos do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, 1885. Volume VI (Correspondente a 1881) p.261-554. Consagrado à Exposição Antropológica

Brasileira, realizada no Museu Nacional a 29 de julho de 1882. Disponível em: <http://biblio.wdfiles.com/local-files/netto-1885-investigacoes/netto_1885_investigacoes.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.

RAMOS, Bernardo de Azevedo da Silva. *Inscrições e tradições da América pré-histórica: especialmente do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930. Primeiro volume.

Revista da Exposição Antropológica Brasileira. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & C., 1882. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=718653&PagFis=69>>. Acesso: 04 set. 2018.

SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara: um estudo da arte pré-histórica na Ilha de Marajó – Brasil (400 – 1300 AD)*. Porto Alegre: Edipucrs, 1997. (Coleção Arqueologia 3)

Um grande pintor brasileiro. *Revista Ilustração Portuguesa*. Lisboa, 20 mar. 1911. Nº 263, p. 299-305. Disponível em:

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1911/N263/N263_master/N263.pdf>.

Acesso em: 10 ago. 2018.

FIGURAS



Figura 1 – Urna Marajoara. Fonte: Arquivos do Museu Nacional, 1885.



Figura 2 – Urna Marajoara. Fonte: Bernardo de Azevedo da Silva Ramos. *Inscrições e tradições da América pré-histórica especialmente do Brasil*, 1930.



Figura 3 – *Urna Marajoara*. Fonte: Angyone Costa. *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*, 1938.

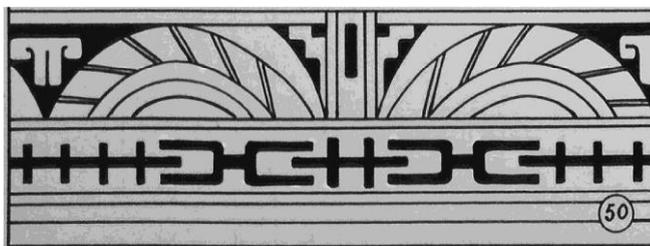


Figura 5 – Carlos Hadler. *Ornamento de um alguidar*. Motivo nº 50. *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, s.d.

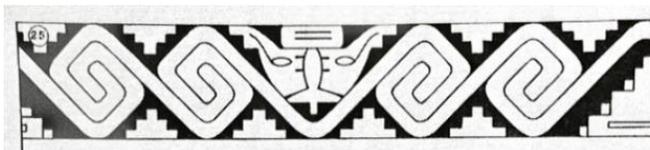


Figura 7 - Carlos Hadler. *Fragmento do ornamento de uma igaçaba*. Motivo nº 25. *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, s.d.



Figura 4 – *Vaso*, Coleção Amazônia. Cerâmica polícromada. Altura 45cm, largura 56cm. Museu Nacional – UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia da autora. Reprodução autorizada pelo Museu Nacional.

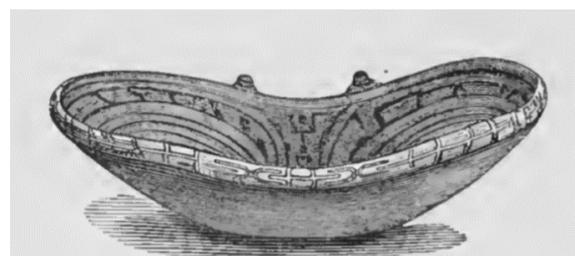


Figura 6 – *Ornamento de um alguidar*. Fonte: *Arquivos do Museu Nacional*, Volume VI, 1885.

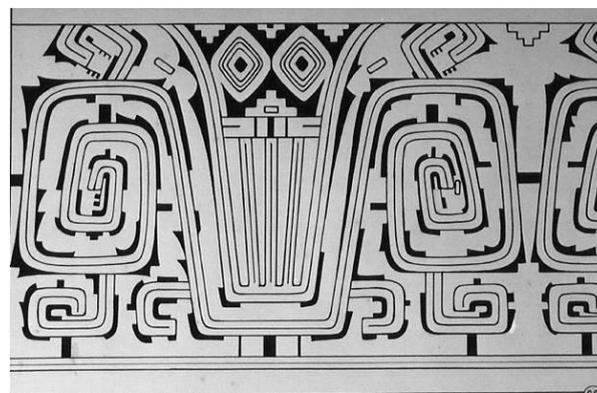


Figura 8 – Carlos Hadler. *Ornamento (em simetria) de uma igaçaba marajoara*. Motivo nº 88. *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, s.d.

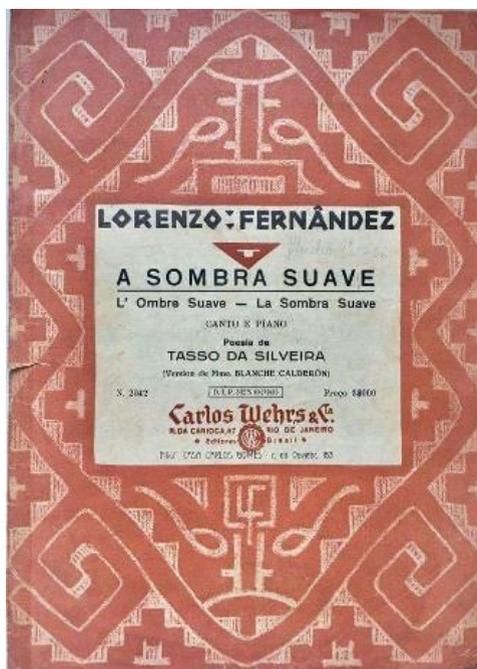


Figura 9 - Fernando Correia Dias. *Capa de Partitura*, c. 1935. Acervo: Patrícia Bueno Godoy.



Figura 10 – Fachada da residência de Theodoro Braga, São Paulo. Década de 1930. Projeto de Eduardo Kneese de Mello. Fonte: Paulo Herkenhoff, *The Jungle in Brazilian Modern Design*, 1995.