

**“Marajoaras” no carnaval: uma análise do desfile de carnaval de 2013 do
G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense**

“Marajoaras” at the carnival: an analysis of the 2013 carnival parade by
G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense

Diogo Jorge de Melo¹
Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rosi²
Ive Livia de Sousa Azevedo³

Resumo:

O trabalho apresenta o resultado de pesquisas realizadas através do Programa de Extensão “Memória Ciência e Arte: narrativas e representações das cerâmicas arqueológicas em Icoaraci”. Trata-se de uma leitura das representações das culturas arqueológicas do Pará no desfile de 2013 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense no Rio de Janeiro. Uma vez que no referido ano o enredo do carnaval da escola foi “Belém o Muiraquitã do Pará” e muitos de seus elementos e alas possuíam representações de diversas culturas arqueológicas, principalmente remetendo-se esteticamente às culturas arqueológicas Marajoara e Tapajônica.

Palavras-chave: cerâmica; Marajoara; Tapajônica; carnaval.

Abstract:

The work presents the result of research carried out through the Extension Program “Memory Science and Art: narratives and representations of archaeological ceramics in Icoaraci”, from the research, a reading of the representations of the archaeological cultures of Pará was carried out in the 2013 parade of the Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense in Rio de Janeiro. In that year the school's carnival plot was “Belém the Muiraquitã of Pará” and many of its elements and wings had representations of different archaeological cultures, mainly referring aesthetically to the archaeological cultures Marajoara and Tapajônica.

Keywords: ceramics; Marajoara; Tapajônica; Carnival.

1 Introdução

Este trabalho consiste em resultados obtidos com o Programa de Extensão da Universidade Federal do Pará “Memória, Ciência e Arte: narrativas e representações das cerâmicas arqueológicas na manufatura de Icoaraci”⁴. Projeto que teve sua duração entre os

1 Doutor em Museologia e Patrimônio (UNIRIO) e Ensino e História das Ciências da Terra (Unicamp). Professor do Curso de Bacharelado em Museologia (UFPA). E-mail: diogojmelo@gmail.com

2 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação (UEPA). E-mail: marcos_zanotti@live.com

3 Graduada em Museologia (UFPA). E-mail: ivelivii@gmail.com

4 Este projeto de extensão foi financiado pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará (PROEX-UFPA), por meio de bolsas de extensão (PIBEX e Navega Saberes).

anos de 2011 a 2015 e tinha como objetivo atuar junto à comunidade do bairro do Paracuri (Icoaraci, Belém), o qual buscava entender como se processou a assimilação das estéticas arqueológicas na manufatura ceramista desta região. Uma vez que essa localidade é um dos principais polos oleiros/ceramistas da Região Norte, sendo conhecida por produzir cerâmicas com influência das culturas arqueológicas encontradas no estado do Pará (MELO, 2012).

Nos últimos anos de atuação a proposição do projeto se expandiu para toda região metropolitana de Belém, com o objetivo de entender e identificar todos estes processos relacionais entre o passado arqueológico do território do Pará com a contemporaneidade da cidade de Belém, buscando vínculos identitários e patrimoniais relacionados a esta realidade. Identificando diversas representações simbólicas destas cerâmicas arqueológicas no imaginário⁵ social, fato que nos levou ao encontro com o desfile das escolas de samba do carnaval no Rio de Janeiro. Especificamente o de 2013 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, em análise neste artigo.

Os resultados da pesquisa deste Programa de Extensão podem ser compreendidos a partir de um fenômeno social que denominamos de “Marajoara”, pois entre as culturas arqueológicas encontradas na Região Norte a mais presente e a mais próxima da cidade de Belém é a Marajoara, encontrada na região do arquipélago fluvial do Marajó, como nos arredores de Cachoeira do Arari e assim ganhou forte destaque na sociedade belenense contemporânea, como apresentado por Melo et al. (2012a).

Destacamos que o termo “Marajoara” é utilizado de forma genérica por esta sociedade, principalmente ao se referir à produção ceramista de Icoaraci. Principalmente os diversos aspectos estéticos como padrões geométricos que remetem às diversas culturas arqueológicas presentes na região⁶, estando elas representadas nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi. Lembramos que muitas vezes a terminologia se confunde com uma estética referente à produção cultural do território do Marajó, assim como os artefatos arqueológicos citados, que fornecem noção de uma ligação de identificação⁷ entre passado e presente com as populações atuais desta região. O que podemos afirmar é que este termo “Marajoara” engloba uma diversidade de padrões presentes no cotidiano da cidade, tanto na

5 O conceito de imaginário social é utilizado com base em diversos autores como Castoriadis (1982), Postic (1993) e Durand (2002 e 2004). Suas considerações nos permitem compreender que no imaginário se desencadeiam os afetos e se expressam as pulsões e desejos. Estas agem diretamente no que compreendemos como patrimônio e identificação/identidade, atuando nas relações sociais, reforçando ou superando o conflitos.

6 Dentre essas diversas culturas arqueológicas que se encontram representadas no fenômeno “Marajoara” e na manufatura de Icoaraci, temos a Tapajônica, a Maracá, a Cunani e a Aruã.

7 O conceito de identificação é utilizado conforme Stuart Hall (2006) relacionado ao conceito de identidade. Para este autor os sujeitos podem assumir distintas identidades em diferentes momentos, inclusive contraditórias, desta forma nossas identificações são continuamente deslocadas, sendo empurradas em distintas direções.

cultura popular, quanto nos instrumentos e ornamentos das vestimentas de carimbó e em diversas tradições arqueológicas do Pará e Amapá e que tais padrões puderam ser identificados na estética do carnaval de 2013 da Imperatriz Leopoldinense.

Contudo, o objetivo do Programa de Extensão e conseqüentemente deste trabalho é mostrar e analisar como a arte/estética pré-colombiana ainda se encontra viva, sendo reproduzida na contemporaneidade, interpretada e resignificada em diversos contextos sociais. Apresentando este fato através deste estudo de caso, que analisa o desfile da Imperatriz Leopoldinense, onde a estética “Marajoara” se fez presente no carnaval do Rio de Janeiro de 2013. Mostramos assim a ligação da extensão com a pesquisa, pois o propósito principal do Programa é compartilhar estas informações com a sociedade, mais especificamente com a população de Belém. Desta forma, o Programa de Extensão realizou diversos eventos, cursos, palestras, oficinas e publicações científicas e de divulgação, com intuito da popularização deste conhecimento específico.

Como brevemente mencionado, cabe destacar que a principal fonte de informação sobre estas estéticas arqueológicas se deve à presença na cidade de Belém do Museu Paraense Emílio Goeldi, o qual possui uma diversificada e abundante coleção de artefatos arqueológicos da Região Norte do país (MELO, 2012). Coleção que vem se formando desde o final do século XIX e traz, ao longo deste período, principalmente aos olhares belenenses, a contemplação e a percepção desta estética do passado através dos próprios vestígios arqueológicos, além de suas exposições, materiais de divulgação e trabalhos científicos.

Para contextualizar historicamente este processo de assimilação das estéticas arqueológicas, nos reportamos ao processo ocorrido no bairro do Paracuri, pois como já mencionado, existe rica influência das estéticas arqueológicas em suas manufaturas ceramistas. Sendo encontradas réplicas das cerâmicas arqueológicas, peças híbridas, que misturam as estéticas de diferentes culturas pré-colombianas e peças originais, que mesclam aspectos contemporâneos à estética referida.

Datamos a origem deste processo de assimilação à década de 1960, quando o Mestre Raimundo Cardoso (1930-2006), ao ganhar de sua irmã um livro de arqueologia, que a mesma encontrara no lixo, teve seu primeiro contato com a estética das peças arqueológicas. Cardoso ao se deparar com tal realidade presente no livro iniciou diversas tentativas de reprodução destes objetos e conseqüentemente passou a frequentar o Museu Paraense Emílio Goeldi, quando conheceu os pesquisadores e técnicos que atuaram na instituição e apresentou a sua proposta de produção de réplicas das cerâmicas (DAGLISH, 1996).

Sua proposta foi bem aceita e incentivada pelos pesquisadores e técnicos do museu, que abriram as reservas técnicas da arqueologia para que o Mestre Cardoso pudesse aprimorar sua técnica. Cabe destacar, baseado em algumas fontes orais, que apesar de não ter uma história tão bem conhecida, o Mestre Cabeludo parece ter assimilado padrões geométricos das cerâmicas arqueológicas antes do Mestre Cardoso. Com estes fatos, devemos entender que existe uma complexidade cultural neste processo e que deve ser detalhada com novas pesquisas.

A coleção de arqueologia do Museu Paraense Emílio Goeldi⁸ está diretamente ligada à criação do museu, pois desde sua fundação em 1866, realizada por Domingos Soares Ferreira Pena (1818-1888), vem se estruturando a coleção de arqueologia. Desta fase encontramos, por exemplo, a entrada de cerâmicas Marajoaras, já conhecida no período, e posteriormente a descoberta da cultura Maracá, pois as primeiras urnas foram descobertas pelo próprio Ferreira Pena (SÃO PAULO, 1986; LOPES, 1997; BARRETO, 1992). Depois desta fase o museu teve sua extinção decretada no dia do falecimento de Ferreira Pena, mas logo retomou a sua força com o advento da República e o fortalecimento econômico da região com o ciclo da borracha. Neste momento que o governador Lauro Sodré (1858-1944) convidou o zoólogo suíço Emílio Augusto Goeldi (1859-1917) para assumir a direção da instituição (BARRETO, 1992).

Apesar de esta fase ter sido mais marcada pelos estudos de zoologia e botânica, muitos achados arqueológicos foram se somando ao acervo, em decorrência de diversas coletas realizadas. Demonstrando que estas foram marcadas pelo interesse estético, onde apenas as peças inteiras e bonitas eram trazidas para o museu (BARRETO, 1992).

Depois de uma nova crise, em decorrência da quebra do ciclo da borracha, que culminou na demissão de Emílio Goeldi em 1907, o museu se recuperou só com a revolução de 1930. Período que marca a entrada do Major Magalhães Barata (1888-1959), forte investidor na instituição e acabou por marcar uma nova fase para a coleção de arqueologia, a qual ampliou-se com a atuação dos arqueólogos Helen C. Palmatary (?) e Curt Nimuendaju (1883-1945). O segundo, responsável pelo conhecimento da cultura arqueológica Tapajônica (BARRETO, 1992).

De maneira muito breve, esse histórico do Museu Paraense Emílio Goeldi demonstra a importância de suas coleções arqueológicas da Região Norte do país, principalmente como agente representante das culturas Marajoara, Tapajônica e Maracá. Contudo assumimos que

8 O nome do museu só se oficializou em 1931 no governo do Major Magalhães Barrata, anteriormente teve outras denominações como Museu Paraense da Sociedade Filomática, Museu Paraense de História Natural e Etnografia e Museu Goeldi.

de maneira nenhuma resumimos a diversidade de cultura material representada neste acervo, assim como a atuação de muitos pesquisadores da instituição.

Deste modo, com essa descrição é fácil perceber a riqueza dos materiais que chegaram às mãos de Mestre Cardoso, este começou a produzir réplicas muito similares às originais e em muitas vezes eram capazes de confundir os pesquisadores da instituição. Este fenômeno foi denominado como um processo de “museofagia” em similitude ao termo antropofagia, discutido por diversos autores da Museologia e em resultados de pesquisas do projeto de extensão (MELO et al., 2012b).

Destaca-se que a produção de Mestre Cardoso sempre foi realizada junto com sua família, dos quais se destacam sua esposa, Dona Inês Cardoso e seu filho Levi Cardoso, que até 2013 mantinham a olaria em atividade. A importância de Cardoso para a comunidade de Icoaraci (Paracuri) foi a de introduzir a estética das culturas arqueológicas já citadas, dentro do contexto dos oleiros de Paracuri, os quais passaram a reproduzir o trabalho de Mestre Cardoso. Conseqüentemente, estes oleiros passaram a introduzir esta estética em seus trabalhos de maneiras distintas, seja na tentativa de produção de réplicas, ou na utilização de alguns detalhes como o grafismo e as incisões, ou no ato criativo onde acabam por desenvolver novas formas. Inovações também foram propostas por Cardoso, que nem sempre produziu réplicas, como também criava formas originais como a sua série de Vênus (DAGLISH, 1992; MELO et al., 2012a)

Partindo do entendimento deste contexto, o projeto passou a perceber a complexidade deste fenômeno e começou a ampliar seu universo de pesquisa, passando a fazer um mapeamento das influências das culturas arqueológicas na cidade de Belém e no Brasil de uma forma geral. Mapeamento que vem se tornando uma espécie de cartografia, onde estão sendo identificadas a presença de coleções arqueológicas, de artefatos produzidos em Icoaraci (dos seus locais de produção, venda e exposição) e suas influências na arquitetura local e nacional. Lembramos que estas influências arqueológicas são nominadas pela população como “Marajoaras”, se remetendo erroneamente apenas aos artefatos arqueológicos da cultura sinonímia, encontrados no arquipélago do Marajó (MELO et al., 2012a).

Justamente no momento inicial deste mapeamento, que nos deparamos com o enredo do carnaval de 2013 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, a qual abordou o Estado do Pará. O desdobramento deste enredo foi acompanhado, com intuito de averiguar as representações das culturas arqueológicas do estado. Portanto, este trabalho consiste em um estudo sobre como as culturas arqueológicas do Pará foram representadas no Carnaval de 2013 no Rio de Janeiro pelo G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense.

Foram usados como fonte para esta pesquisa a filmagem do desfile realizada pela Rede Globo, os conteúdos do site da escola de samba (www.imperatrizleopoldinense.com.br) e o “Roteiro dos Desfiles”, distribuído na Marquês de Sapucaí durante o carnaval. O trabalho se constitui em uma descrição da proposta do desfile, seguido por uma identificação crítica sobre as representações das culturas arqueológicas encontradas, somando-se a diversas considerações a respeito das mesmas.

2 Pará o Muiraquitã do Brasil

“É o Pará, obra-prima da Amazônia, que a Imperatriz Leopoldinense traz para Sapucaí. Seus sabores e cheiros, sua fé, sua gente, suas tradições... A vida paraense e o orgulho que esse povo tem de sua terra, um exemplo a ser seguido”⁹

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2012 veio se preparando para o desfile das Escolas de Samba do grupo especial. No caso específico desta escola, o desfile foi realizado no dia 02 de fevereiro de 2013. O enredo da escola trouxe como temática o Estado do Pará, com o enredo “Pará – o muiraquitã do Brasil, sobre a forte nudez, o manto diáfano da fantasia”. Dentro desse contexto, a escola trouxe à tona várias manifestações culturais, religiosas, festividades, danças e comidas típicas, momentos históricos, como a *Belle Époque*, assim como a diversidade das culturas indígenas dessa região, conforme descrição.

A Imperatriz foi a quinta escola a adentrar na Marquês de Sapucaí no dia dois de fevereiro e o desfile foi dividido em seis setores, com trinta alas, um tripé e sete carros alegóricos. Ainda destacamos que as cores da escola são o verde, o branco e o ouro e no comando da escola encontravam-se o seu presidente Luiz Pacheco Drumond, os carnavalescos Cahê Rodrigues, Mário Monteiro e Kaká Monteiro, além do diretor de carnaval Wagner Tavares de Araújo e o diretor de harmonia Guilherme Nóbrega. A escola contou com a presença de aproximadamente 3.200 componentes e os intérpretes do samba foram Dominginhos do Estácio e Wander Pires.

O primeiro setor da escola, denominado de “Santuário Oby”, abriu o desfile com uma comissão de frente nomeada “Ancestrais Indígenas, a Natureza Viva”, aludindo à relação dos povos indígenas com a natureza, principalmente em referência a uma ancestralidade destes

⁹ Sinopse do enredo, presente no Guia do Desfile.

grupos. Ressaltando que em meio à coreografia da comissão de frente, era formado um Muiraquitã gigantesco (Figura 1), que segundo o enredo seria uma representação do “Oby”¹⁰.

Figura 1 - Comissão de Frente montando um Muiraquitã durante o desfile.



Fonte: Transmissão oficial do Carnaval 2013, Rede Globo.

O primeiro casal de Mestre Sala e Porta Bandeira vestiam fantasias que remetiam ao Gavião Real, ave que segundo o enredo representa a tradição de antigas tribos indígenas, as quais acreditavam absorver seu poder e força através de seus rituais. Com isso, os “Guardiões” do casal de Mestre Salas e Porta Bandeira, representavam pássaros verdes da Amazônia, entendidos como os “Pássaros do Santuário Oby”. Estes eram seguidos por um “grupo *show*”, denominado de “O Manto sagrado Tupinambá”, que representava o espírito ancestral dos morubixabas.

Na primeira ala, “Ritual Antropofágico Tupinambá”, mostrava o contato com o europeu, pois esta foi a primeira tribo a fazer contato, sendo ela temida por suas práticas antropofágicas. No carro Abre-Alas, chamado de “A Joia de Ramos Resplandece no Santuário Oby”, foi apresentada a “Coroa”, símbolo da escola, em meio à Floresta Amazônica, onde também havia representações de mulheres indígenas montadas em cavalos, em uma alusão às Icamiabas¹¹, uma tribo de mulheres guerreiras descritas nos registros de Carvajal (1992)¹² em sua descida ao longo da foz do rio Amazonas. Conta o registro que estas mulheres faziam

10 Se refere a uma semente utilizada nos cultos afrodiaspóricos em seus fundamentos religiosos, principalmente nos Candomblés e também no Tambor de Mina, característicos da região Norte do Brasil.

11 Etimologicamente Icamiaba significa “sem seio”, comparativo ao termo Amazonas, o qual também significa “sem seios” (de A-Mazós). Os antigos acreditavam que as famosas guerreiras da Cítia decepavam o seio direito para melhor manejarem o arco e a flecha. Já o paraense Alfredo Ladislau dá-nos, numa terminologia nativa, um significado que é exatamente igual ao que a lenda de Heródoto difundiu: “Aqueles que não têm seios”, ou no dizer indígena: Ikam-ny-abas.

12 Em sua obra “*Relacion del nuevo descubrimiento del famoso rio Grande, que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana, desde su nacimiento hasta salir a la mar*”, uma narrativa sobre a viagem empreendida por Orellana em 1541 e 1542 pelo rio Amazonas, frei Gaspar de Carvajal (1992) ajudou a recriar a lenda das mulheres guerreiras, análoga às amazonas da mitologia grega clássica.

guerra de forma feroz e, posteriormente, foram comparadas às Amazonas da mitologia grega, de onde surge o nome dado à região, a qual segundo o enredo representava a origem da lenda do muiiraquitã.

Devemos destacar que a lenda do muiiraquitã é muito difundida na região norte e consiste em um amuleto resgatado do fundo de um lago ou rio normalmente por uma mulher que o presenteia a seu amado para protegê-lo. Este talismã foi bastante explorado no livro “Macunaíma” de Mário de Andrade (2016) e também devemos destacar que possui forte relação com objetos arqueológicos zoomórficos de material rochoso encontrados ao longo da região amazônica.

O segundo setor foi nominado de “Pará Tribal” e iniciava na segunda ala do desfile, batizada de “Índio Tiriyo com Frutos”, onde foi apresentado novamente à convivência dos indígenas com a natureza, entretanto agora mais especificamente se remetendo à coleta de alimentos. Na terceira ala encontrava-se a mesma concepção, porém a alusão era à prática da pesca, feita pelos indígenas da etnia Karajás, recebendo o nome de “Índios Karajás com Peixes”. Na quarta ala denominada “Índio Marajó com Cerâmica Marajoara”, remetia à produção da prática ceramista dos povos indígenas (Figura 2).

Após esse grupo de alas, encontrava-se um segundo carro alegórico, denominado “Marajó: uma Ilha em Forma de Arte” (Figura 3 e 4). Carro que aludia ao formato de “Ilha do Marajó” adornado com diversas réplicas de urnas funerárias da cultura marajoara, assim como também foram retratados búfalos, que segundo o Guia de Desfile, representava o local “onde búfalos selvagens ainda podem ser encontrados”¹³. As mulheres indígenas também foram contempladas no desfile, na ala das Baianas, denominada “Índia com Cerâmica Tapajônica” (Figura 5), onde foi representado o grupo indígena Tapajós e sua arte. A relação entre os indígenas e a fauna amazônica é representada pela sexta ala, denominada “Índio Kaiapó e Fauna”.

Figura 2 - Fantasia da 4ª ala, “Índio Marajó com Cerâmica Marajoara”.

¹³ Destacamos que o búfalo não é um animal nativo da região e que o mesmo foi trazido da Ásia (Filipinas) por volta de 1890.



Fonte: Fotografia de Diego Mendes retirada de <http://www.imperatrizleopoldinense.com.br/galeria/galeria17.html>.

Figura 3 - Frente do segundo Carro alegórico “Marajó: uma ilha em forma de arte”.



Fonte: Transmissão oficial do Carnaval 2013, Rede Globo.

Figura 4 - Detalhe das urnas e fantasias do segundo Carro alegórico “Marajó: uma ilha em forma de arte”.



Fonte: Transmissão oficial do Carnaval 2013, Rede Globo.

Figura 5 - Fantasia da 5ª ala, a das baianas, “Índia com Cerâmica Tapajônica”.



Fonte: Fotografia de Diego Mendes retirada de <http://www.imperatrizleopoldinense.com.br/galeria/galeria17.html>

O terceiro carro alegórico, “O ‘Karaíba’ encontra o místico solo sagrado”, representa a chegada do homem branco para a exploração das riquezas da região, onde se tem uma embarcação com os tesouros do Estado. Um xamã está à frente da resistência desses “invasores” de suas terras.

Inicia-se então o terceiro setor do desfile, com o nome “Sopra o vento da ambição!”, o qual simboliza o início do comércio das riquezas da região, relatados nas alas consequentes. Neste setor está inserida a sétima ala, “Garimpando a Vida”, remetendo à corrida em busca do ouro. A oitava ala, “Castanheiro do Pará”, representa uma das mais importantes sementes da região. Já a nona ala, “Mineradores do Pará”, remete à exploração das riquezas minerais da região como os diamantes, ametistas e turmalinas. A décima ala, chamada de “Floresta de Borracha” remetia-se à prática da retirada da seiva da seringueira, onde se encontrava uma floresta branca como a borracha, marcada em vermelho, com os cortes feitos para a extração.

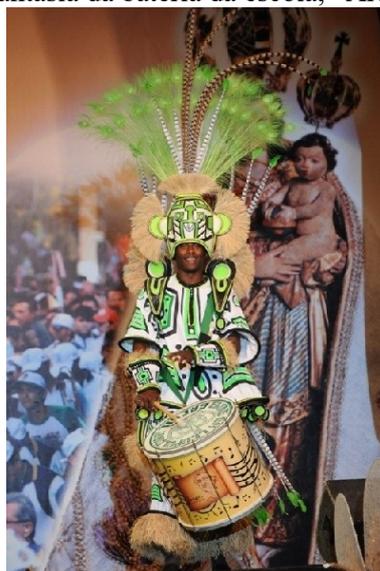
A partir deste contexto, a próxima ala é sobre os homens poderosos, que fizeram fortuna com a extração e comércio da borracha, tal ala teve o nome de “Barões da Borracha”. Sendo assim, a décima segunda ala, designada “O Luxo da *Belle Époque*”, remetia à era de glamour e riquezas, obtidas na Região Norte do país com a comercialização da borracha. Estas alas eram seguidas pelo quarto carro alegórico do desfile, o qual levou o nome do teatro mais famoso do Pará, o “Theatro da Paz”, configurado em um grande ícone do período da borracha.

Depois deste quarto carro, iniciava-se o setor nominado de “Joia Cabocla”, representava a construção do artesanato e comercialização de peças adornadas pelos habitantes do Estado do Pará. Iniciado com a décima terceira ala do desfile, “Brinquedo de Memória e Informação, v. 5, n. 1, p.18-36 jan./jun. 2021

Miriti”, remetendo à prática de confecção a partir deste recurso natural, vegetal, o miritizeiro. A próxima ala, falava de mais uma manufatura da região, a “Cestaria do Pará”.

Em seguida temos finalmente a Bateria da Escola, nominada “Arte Ceramista” (Figura 6), representando os artesãos da cerâmica do Pará, com os grafismos adornados nas fantasias. A Rainha de Bateria, Cris Vianna, veio à frente da bateria, vestida com uma fantasia denominada “Joia Marajoara”.

Figura 6 - Fantasia da bateria da escola, “Arte Ceramista”.



Fonte: Fotografia de Diego Mendes retirada de <http://www.imperatrizleopoldinense.com.br/galeria/galeria17.html>

A próxima ala foi batizada de “Joia de Índio” por se referir aos indígenas como a joia mais preciosa do Estado. Seguida por uma ala chamada de “Pescador Paraense”, onde se representam os pescadores e peixes típicos da região. Na ala consecutiva, encontrava-se a figura das “Vendedoras de Tacacá”, comida típica do Estado feita à base do tucupi, o sumo da mandioca. Assim como os vendedores do Comércio, que foram representados na ala conseguinte, “Vendedores do Mercado Popular”. Encerrando este setor, no quinto carro alegórico, tinha uma representação do “Mercado do Ver-o-Peso”, ponto turístico e cultural da capital do Estado.

O quinto setor, “Vem dançar com o Pará!”, performatizou as danças, as músicas e as festividades próprias do Estado do Pará, se iniciava a partir da vigésima ala, nomeada de “Homenagem ao cantor e compositor Pinduca”, fazendo também uma homenagem ao Carimbó, sendo este um ritmo musical típico do Estado. Seguindo esse contexto de dança, música e festividades, a ala seguinte apresentou a tradicional brincadeira folclórica paraense

do boi, onde as pessoas usam máscaras coloridas e dançam festejando. Essa ala foi denominada de “O boi tá na rua”.

A próxima ala, “O Sairé” representa uma manifestação popular do Pará. As lendas populares também foram lembradas com a famosa festa que ocorre anualmente na cidade de Santarém, que celebra os botos Cor-de-rosa e Tucuxi¹⁴. A ala recebeu o nome de “Tem Festa de Boto”. O carimbó foi representado na vigésima quarta ala, de nome “Dançando o Carimbó”, com casais usando os trajes típicos desta dança. Outra festividade trazida à memória foi a Marujada, na ala chamada de “Marujada Paraense”, uma festa em louvor a São Benedito, na cidade de Bragança, com as suas características saias vermelhas.

O sexto carro, de nome “Pará Tecno Show”, é uma representação dos Techno-brega e Techno-melody, estilos musicais paraenses que surgiram na década de [19]90 e vêm ganhando nova forma e força nos dias atuais, principalmente pela atuação da cantora Gaby Amarantos, que foi o destaque do carro¹⁵.

O sexto e último setor ostentou a temática das manifestações religiosas do Estado do Pará, recebendo o nome de “Sob as bênçãos da Mãe Senhora!”, tendo conseqüentemente as últimas alas sobre essa temática, como: a “Fé no Espírito Santo”, onde se abre a abordagem sobre as tradições religiosas católicas.

A vigésima sétima ala, com o nome de “Devotos” vem trazendo os religiosos seguidores de Nossa Senhora de Nazaré, a santa padroeira do Estado. A ala em seguida, “Igrejas do Pará”, remete à arquitetura das igrejas locais em suas fantasias. Seguida pela ala das crianças, nominada “Anjos da Procissão”, trouxe para o desfile a representação da preservação da fé e da tradição romeira. Já a trigésima e última ala, “Romeiros da Fé”, representou as graças pedidas e alcançadas. O último carro alegórico era “Um altar para a Virgem de Nazaré”, finalizando a representação sobre a maior manifestação religiosa católica do país, o Círio de Nazaré.

Encerrando a descrição do desfile, devemos destacar que o G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense ficou em quarto lugar no carnaval de 2013, atrás da campeã Vila Isabel, da vice-campeã Beija Flor e do terceiro lugar, Unidos da Tijuca, inclusive tendo retornado para o desfile das escolas campeãs.

14 O festival consiste na disputa entre dois grupos, assim como os bois Garantido e Caprichoso em Parintins (AM). No caso um grupo representando o boto Cor-de-rosa e, o outro, o boto Tucuxi (cinza), o qual utiliza em suas fantasias tons de azul.

15 O nome do carro é uma homenagem ao nome da primeira banda da cantora Gaby Amarantos.

3 “Marajoaras” no Carnaval

A Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense iniciou seu desfile construindo uma forte ligação com o passado indígena, por meio do “Santuário Oby”, um primeiro elo de similitude, o qual invoca quase que espiritualmente do enredo o passado arqueológico em questão neste trabalho. Um santuário no qual os seus sacerdotes, os antepassados indígenas, traziam como o seu ícone máximo, o muiraquitã, construído no desfile pelos espíritos dos ancestrais indígenas.

Esta representação de um muiraquitã na comissão de frente, possui intensa relevância ao traçar as relações entre passado e presente, pois estes, como já mencionado, se constituem em artefatos arqueológicos zoomórficos de rocha ou cerâmica, encontrados em diversos sítios arqueológicos do Pará, principalmente ligados à cultura Tapajônica. A maioria destes artefatos constitui-se em formas de anfíbios, esculpidos em rochas esverdeadas, como a amazonita e a jadeíta, mas também são encontradas representações de outros animais, tais como peixes, jacarés e tartarugas.

Estes artefatos são interpretados pelos arqueólogos como amuletos ou símbolos de *status* social. Contudo eles são entendidos pela população na contemporaneidade como agentes de identificação, amuletos de sorte ou até como adornos, sobre os quais se contam diversos mitos, um dos mais difundidos é o mito de que as Icamiabas presenteavam o muiraquitã a seus amados após um evento anual e cerimonial do coito. Conta-se que este objeto mágico era feito de uma argila encontrada no fundo do lago *Yacuaruá* (o espelho da lua), situado na região do município de Nhamundá (PA) e próximo ao rio homônimo (LOUREIRO, 2000a). Visto nas representações do primeiro carro alegórico, com as Icamiabas montadas em cavalos aludindo ao mito das amazonas, tal representação é retratada no poema “Romance das Icamiabas” de João Jesus de Paes Loureiro (2000b). Ainda cabe destacar que o muiraquitã ficou conhecido em todo o Brasil pelo livro “Macunaíma” de Mário de Andrade (2016), assim como o filme baseado na obra.

Conori, rainha entre elas,
 como um sorriso reinava.
 Ninguém sabia o segredo
 que suas coxas contavam
 aos flancos de potros bravos.
 O certo é que assim montados
 por feixes de carne e anseio,
 tão logo se transformavam
 – de potros que eram e bravos –
 Em quatro patas de vento,

quatro rosas de memória. (LOUREIRO, 2000, p. 43).

Depois desta imersão inicial, o enredo nos leva a um passeio a diversas etnias da região, da qual destacamos a quarta ala, a do “Índio Marajó com cerâmica”, onde a cultura marajoara foi diretamente representada, com seu ícone de maior visualidade, as suas cerâmicas. Cerâmicas marajoaras são encontradas em uma grande diversidade de formas, sendo características a sua coloração vermelha, branca e preta, que junto com as suas excisões e incisões formam diversas padronagens visuais e se assemelham, em muitas vezes, às pinturas corporais de diversas etnias indígenas. Estes padrões constituem-se principalmente em formas geométricas e espirais definidas atualmente como a base de uma estética marajoara. Dentre estas cerâmicas as mais extraordinárias são as urnas funerárias em formato antropomórfico, onde eram realizados enterramentos secundários (Figura 7).

Figura 7 -Urna Marajoara com designações antropomórficas. Peça do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi.



Fonte: Fotografia de Pedro Oliva, retirada de Gomes (2012).

As fantasias da quarta ala constituíam-se em trajes onde se destacavam elementos em palha e plumagem, em coloração com tons quentes de alaranjado. Desta fantasia se destacam dois adornos, um peitoral e outro pélvico como o formato de faces antropomórficas presentes principalmente nas cerâmicas arqueológicas de origem Tapajônica (Figura 8), ao invés da Marajoara, descrita acima. Não obstante, aludindo às cerâmicas arqueológicas encontramos o elemento de cabeça, muito similar aos de estatuetas marajoaras (Figura 9) e um acessório em formato de cetro.

Figura 8 - Exemplo de cerâmica Tapajônica, vaso de gargalo com formato antropomórfico e apêndices zoomórficos.



Fonte: Coleção do MAE-USP, retirado de Gomes (2002).

Figura 9 - Estatueta marajoara antropomorfa, feminina, com formato falomórfico.



Fonte: Retirado de São Paulo (1986).

Diferentemente da cerâmica Marajoara, a cerâmica Tapajônica, encontrada nos arredores da região de Santarém e Alter do Chão, Baixo Amazonas se caracteriza por uma grande riqueza de detalhes modelados, chegando a compor peças que podemos considerar muito mais “barrocas” do que as marajoaras, mais estilizadas e coloridas.

Já no segundo carro alegórico encontramos a forte presença do grafismo das cerâmicas, ornamentando a base do carro, nos búfalos (Figura 3), que nada têm a ver com a cultura arqueológica marajoara, uma vez que estes animais não são endêmicos da região, assim como nas fantasias dos integrantes do carro alegórico (Figura 4), estas últimas em tom de terracota, com urnas como elementos da cabeça. Apesar de considerarmos estas urnas como representações de urnas funerárias marajoaras, esteticamente as mesmas estão mais próximas das urnas produzidas na contemporaneidade pelos ceramistas de Icoaraci, que apesar de terem assimilado padrões das culturas arqueológicas, produzem peças com um

estilo próprio, o qual denominamos de icoraciense ou estilo de Icoaraci (Figura 10). Destacando que a cerâmica no topo do carro faz alusão à produção cerâmica tapajônica.

Figura 10 - Exemplo de cerâmicas produzidas em Icoaraci, Belém, PA.



Fonte: Fotografia de Diogo Melo, 2013.

Logo depois deste carro, a ala das baianas faz alusão à cultura tapajônica, encontramos nas fantasias elementos a serem destacados, como a presença de duas urnas, uma na cabeça e outra na saia (Figura 5), as quais se assemelham com as urnas funerárias marajoaras (Figura 7).

Também foi fortemente marcada a influência da cultura arqueológica Marajoara nas fantasias da bateria, que mesmo na coloração da escola, verde e branco, trazia representações de urnas arqueológicas na cabeça (Figura 6). Estas possuem características ornamentais peculiares, sendo associadas à cultura marajoara principalmente pelo formato da urna. Cabe destacar que o intuito da ala era homenagear os ceramistas locais, consequentemente a comunidade de Icoaraci, por ser o polo oleiro mais importante da região.

A presentificação de uma estética “marajoara” ou de culturas arqueológicas se fizeram presentes por todo o desfile, principalmente em relação ao grafismo geometrizado ou em espirais. Também não podemos negar que essa relação se faz presente em todas as representações de povos indígenas, sejam eles do passado ou do presente, mesmo elas sendo muito romantizadas. Neste sentido destacamos a décima sexta ala, apresenta o indígena como a mais importante joia do Estado. Fato controverso, se pensarmos nas condições atuais de muitos grupos indígenas e suas diversas lutas na região, que perduram até os dias atuais.

4 Considerações Finais

Mesmo respeitando a liberdade artística, o jogo do representar se estabelece por relações, similitudes em um sentido de apresentar de uma forma nova, as quais precisam se ancorar em suporte de realidades. Neste caso, em específico, pautada na cultura material recuperada pelos arqueólogos, assim como suas interpretações “científicas” e as suas relações com a sociedade brasileira e mais especificamente a paraense/belenense, aporta e ancora sua identificação nestes objetos, considerados como uma das essências da região norte do país.

Contudo essa realidade é demasiadamente complexa, pois o Estado do Pará, além de ser um território vastíssimo, possui diversos achados arqueológicos dos quais destacamos as culturas arqueológicas Marajoara e Tapajônica, dentre muitas outras. Apesar de presentes esteticamente no desfile da Imperatriz Leopoldinense, foi perceptível a confusão existente entre essas duas culturas. Confusão também percebida na sociedade belenense, conforme apresentado por Melo et al. (2013), inclusive no distrito de Icoaraci, principal produtor da região de cerâmicas com influências das estéticas arqueológicas.

No caso específico dos artesãos do distrito de Icoaraci essas confusões ou apropriações são mais complexas. Por exemplo, também são fortes as características de outras culturas arqueológicas, como a Maracá, Cunani e Aruã. Como dito anteriormente, a liberdade artística permite diversas possibilidades, inclusive o ato de criação a partir da hibridização do já existente. Contudo, em termos didáticos e acadêmicos, se faz necessário compreender e se ter claramente as origens destes elementos estéticos, sendo este o nosso objetivo, demonstrar como se processam as relações entre Ciência, Arte, Memória e identidades.

Desta forma, percebe-se com este trabalho que as representações encontradas no desfile da Imperatriz Leopoldinense, reproduziram e se ancoraram mais nas cerâmicas produzidas em Icoaraci do que nos artefatos arqueológicos, principalmente pelo hibridismo estético presente nas alegorias e fantasias. Possivelmente o motivo de tais confusões/hibridismos entre os diferentes estilos estéticos do passado ocorridos por conta deste fato. Ainda lembramos, que apesar da produção ceramista de Icoaraci já ser nomeada como um estilo próprio, ela ainda é fortemente chamada de “cerâmica marajoara”. Inclusive sendo vendida em muitas lojas para turistas como cerâmicas arqueológicas ou réplicas das cerâmicas arqueológicas marajoaras¹⁶.

16 Neste caso, não estamos nos referindo aos artesãos de Icoaraci que produzem réplicas das cerâmicas marajoaras.

Por fim, este trabalho mostra diversas relações entre o passado arqueológico e o presente, construindo percepções estéticas vinculadas à identificações sociais e criadoras de laços coesivos, como os presentes nas comunidades imaginadas apresentadas para o Benedict Anderson (2008). Justamente, neste contexto os vestígios arqueológicos, intermediados pelos museus e as culturas contemporâneas se alicerçam na comunhão da construção de uma condição cultural híbrida, que aproxima realidade na contemporaneidade e fazem com que uma estética pretérita seja resignificada, mas reproduzida na contemporaneidade, para assim sermos capazes de visualizar os Marajoaras no carnaval de 2013 da Imperatriz Leopoldinense.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das letras, 2016.

BARRETO, Mauro Vianna. História da pesquisa arqueológica no Museu Paraense Emílio Goeldi. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Antropologia**, v. 8, n. 2, p. 203-294. 1992.

CARVAJAL, Gaspar de. **Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo Capitão Francisco de Orellana**. São Paulo: Scritta Editorial, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição do imaginário da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DAGLISH, Lalada. **Mestre Cardoso**: a arte da cerâmica amazônica. Belém: SEMEC, 1996.
GOMES, Denise Maria Cavalcante. **Cerâmica Arqueológica da Amazônia**: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP. São Paulo: Edusp, 2002.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas**, v. 17, n. 1, p. 133-159, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins, Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica**: os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **As Encantarias**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000b.

Memória e Informação, v. 5, n. 1, p.18-36 jan./jun. 2021

- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2000a. v. 4
- MELO, Diogo Jorge de. Arqueologia Arte e Educação: experiências sensitivas da cerâmica de Icoaraci. **Tucunduba**, n. 3, p. 68-71, 2012.
- MELO, Diogo Jorge de; MONÇÃO, Vinicius de Moraes; AZULAI, Luciana Cristina de Oliveira; SANTOS, Monica Gouveia. Antropofagia e Museofagia: desvelando relações interculturais. *In*: SCHEINER, Teresa Cristina Moleta *et al.* (org.). **Termos e Conceitos da Museologia**: museus inclusivos, interculturalidade e patrimônio integral. Petrópolis: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012b, p. 165-173.
- MELO, Diogo Jorge de; MONÇÃO, Vinicius de Moraes; SANTOS, Monica Gouveia; AZULAI, Luciana Cristina de Oliveira. Descendentes dos Marajoaras: empoderamento e identidade na cidade de Belém. **Cadernos de Educação**, 43, p.191-210, 2012.
- SÃO PAULO. **Museu Paraense Emílio Goeldi**. São Paulo: Banco Safra, 1986.
- POSTIC, Marcel. **O imaginário na relação pedagógica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.