

# O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX

O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX

*Brazilian drawing and the expression of a nationalist iconography in the 20TH century*

**Patrícia Bueno Godoy<sup>1</sup>**

## **Resumo:**

A afirmação de uma iconografia nacionalista, na arte brasileira da primeira década do século XX, tem no desenho um dos seus principais meios de divulgação, graças à fácil circulação e consequente penetração nas mais variadas esferas da sociedade. A natureza, o índio e a mitologia brasileira tornaram-se compromisso estético e até as bases para um projeto educacional.

## **Palavras-chave:**

Desenho. Nacionalismo. Brasil.

## **Abstract:**

The expression of a nationalist iconography in the Brazilian art of the first decade of the twentieth century has in the drawings one of its main means of communication, thanks to the easy circulation and consequent penetration in various spheres of society. Nature, the indian and Brazilian mythology became an esthetic commitment and even the foundation for an educational project.

## **Keywords:**

Drawing. Nationalism. Brazil.

O desenho é um meio de comunicação democrático. Letrados e iletrados têm acesso ao desenho, praticam-no de forma espontânea, com ou sem intenções estéticas. A prática do desenho alterou-se, em sua longa história. Técnicas e suportes se modificaram com o tempo, assim como a importância atribuída a ele. O campo de estudo do desenho é amplo

<sup>1</sup> Professora Adjunta de História da Arte e da Imagem na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil. Mestre em História, IFCH-UNICAMP; Doutora em História, IFCH-UNICAMP. E-mail: patriciabg@ig.com.br

e diversificado e sua história não é linear e constante. Fez-se e faz-se desenho com as mais variadas finalidades e intenções.

O desenho está presente em nosso cotidiano, basta pensar nos objetos à nossa volta, na arquitetura, na publicidade, nas partituras musicais, nas linhas rabiscadas durante uma chamada telefônica, ele convive conosco até mesmo quando não o percebemos. Encontramos o desenho, também, em locais de acesso mais restrito, como os museus, arquivos, coleções públicas e privadas, são os desenhos para os quais se atribuiu um valor artístico.

O caráter fragmentário e plural do desenho acaba gerando elementos classificatórios que tentam enfeixar cada manifestação em torno da técnica ou de um discurso. Em um primeiro momento, parece tranquilizador pensar nessa manifestação universal didaticamente organizada, identificada e localizada no espaço e no tempo, o que, de certa forma, nos auxilia no entendimento da trajetória que o desenho adquiriu na história da arte. Entretanto, é preciso cautela, uma vez que as classificações acabam hierarquizando-os e, conseqüentemente, inserindo-os em um pérfido sistema de exclusões. E as exclusões geram perdas irreversíveis, com descartes indevidos, dificultando, assim, o trabalho do pesquisador. Somada a isso, a natureza frágil do desenho também contribui para o desaparecimento dos originais, restando, às vezes, apenas as imagens publicadas em livros e periódicos.

No Brasil, o desenho produzido, na primeira metade do século XX, apresenta possibilidades plurais de estudo. Quase todos os desenhistas do período foram pintores de grande talento; praticaram o desenho para as mais diversas finalidades – os estudos de ateliê, a caricatura, a ilustração, a cenografia, o figurino, as artes decorativas, o desenho aplicado à indústria, o desenho arquitetônico, entre outros. Naqueles anos, ainda não existia no Brasil o profissional do *design*, uma vez que sua formação institucional só ocorreria a partir da década de 1950, desencadeando “a consciência do design como conceito, profissão e ideologia”<sup>2</sup>. Embora não fossem de fato “designers”, é preciso lembrar que esses profissionais eram extremamente competentes na concepção e na realização dos seus projetos.

Um elemento de suma importância para o período é a ideia de construção de uma identidade brasileira por meio da arte. Essa militância seduz quase todos os artistas que desejavam inundar o ambiente cultural brasileiro com a mais “pura” arte brasileira. Os desenhos confidenciam, curiosamente, não apenas as ideias projetuais do artista, mas sua busca

<sup>2</sup> CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

individual pela construção da nacionalidade, o percurso de suas pesquisas sobre a cultura e a natureza brasileiras, assim como as descobertas empreendidas durante o processo investigativo.

Há pouco mais de uma década, esse tem sido o tema que norteia nossa investigação, o desenho de inspiração nacional. A princípio, verificamos uma grande aderência da arte decorativa, que mergulhou fundo na pesquisa dos elementos da flora e da fauna brasileiras, assim como os elementos ornamentais retirados da cultura ameríndia. Paralelamente a esse estudo, foram se revelando outras manifestações artísticas e temas de interesse, como a mitologia brasileira. As temáticas de inspiração nacional podem ser encontradas nos projetos do cenógrafo, do ilustrador, do pintor, do aquarelista, assim como nas discussões promovidas pelo artista educador.

O estudo do desenho brasileiro, nas primeiras duas décadas do século XX, revelou a interessante atuação do artista paraense Theodoro José da Silva Braga. Há uma série de dados que nos levam a considerar que o artista seja um precursor no desenho, por ter trabalhado com os principais temas da iconografia nacionalista do século XX, entre 1905 e 1911. Nesses anos, seu desenho emprega os motivos da flora e da fauna brasileiras, os elementos ornamentais da arte indígena e materializa a imagem dos personagens do folclore nacional. Uma produção que, em momentos, flerta com as orientações artísticas vigentes durante o período de estudos na Europa, entre 1900 e 1905, como o simbolismo e o *art nouveau*. Com o retorno ao Brasil, em 1905, pratica a pintura, realiza estudos heráldicos, executa a caricatura, *ex-libris*, ilustrações para periódicos e requintados projetos em arte decorativa<sup>3</sup>.

A fortuna crítica tem sido o ponto de partida para essa investigação. Algumas exposições de arte geraram catálogos, crônicas e críticas publicadas em periódicos, um conjunto rico de informações que iluminam a pesquisa, quando na falta das obras e de suas reproduções. Por meio dessa literatura, é possível, ainda, localizar os desenhos originais, assim como visualizá-los nas poucas vezes que são reproduzidos.

Além do desenho artístico, apresentado publicamente em mostras individuais e coletivas, temos outro conjunto de obras que são executadas em instituições formais e não formais de ensino. São os desenhos realizados nos ateliês, sobretudo para estudos, cuja circulação pela imprensa é pequena, se comparada com o grande volume produzido nos

<sup>3</sup> Para mais informações sobre Theodoro Braga, consultar: COELHO, E. da S. *O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. Tese (Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

espaços escolares. O que restou dessa produção, hoje, está disperso entre arquivos públicos e privados.

As evidências de que o desenho desempenhou papel fundamental na divulgação da iconografia nacionalista do século XX são fundamentadas em alguns vestígios, apresentados ao longo desse texto. A circulação e o alcance real que essas obras propuseram em seu período começam a ser delineadas. No entanto, para que o tema possa se adensar é preciso, antes de tudo, localizar e identificar a produção de outros artistas, permitindo, assim, a realização de novas leituras e interpretações.

### *A natureza do desenho*

Mas, afinal, qual é a natureza do desenho? Quais são os aspectos mais relevantes dessa arte? Se quisermos buscar respostas, podemos iniciar com a aquisição de livros sobre o assunto. Uma quantidade significativa de livros sobre o desenho pode ser encontrada nas prateleiras de nossas livrarias, a maioria trata do desenho como técnica, em volumes específicos para o estudo do desenho arquitetônico, artístico, construção civil, HQ, *design*, entre outros. Observamos que, em menor quantidade, se apresentam os volumes que trazem o estudo do desenho como obra de arte.

Enquanto a técnica do desenho pode ser facilmente acessada, dissecada pelos manuais, outros problemas relativos ao tema não se encontram em posição tão acessível. O desafio está na identificação da importância que o desenho desempenhou para as mais diversas gerações de artistas, no que tange como disciplina e utilidade. Pensar no desenho como disciplina e como se relaciona com a finalidade artística, como componente do processo criativo, tem sido a mola propulsora desta investigação. Tanto para o artista quanto para o público, o desenho tem muito a nos revelar, basta-nos interrogá-lo. Dada a complexidade do tema, tornam-se necessários alguns esclarecimentos sobre o desenho, enquanto disciplina. A seguir, um breve retrospecto apresenta alguns dados interessantes sobre sua prática ao longo dos tempos.

No período medieval, encontramos poucos testemunhos do desenho, em parte pelo alto custo do pergaminho, o suporte utilizado desde a antiguidade e que foi, gradativamente, substituído pelo papel, a partir do século XIII. Os exemplos mais elevados dessa arte podem ser apreciados nas miniaturas, nas sinópias e nos livros de esboços. Já na Idade Média Tardia, a prática do desenho se amplia e, a partir do século XV, surgem novos suportes e novas técnicas, ampliando as possibilidades expressivas do artista<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> *Los Maestros del Dibujo*. Florence: Scala Group, 2010. p. 5.

Com o pintor florentino Giotto di Bondone (c. 1267-1337), encontramos o desenho como concepção ou invenção, como “a premissa necessária de toda a operação artística”, que orienta a realização da obra de arte. Desponta a idealização da obra pelo mestre que, por meio do desenho, passa a delegar a execução da obra parcial ou total aos aprendizes. O pintor e escritor florentino Cennino Cennini (c.1370-c.1440), autor de *Il libro dell'Arte*, teorizou os procedimentos instituídos por Giotto em sua escola, para ele a técnica é operação manual e mental. O *disegno* torna-se o exercício principal na formação artística, é “projeto e primeiro ato do pintor” já que lhe “permite interpretar a fundo a obra dos mestres, portanto, a invenção de novas formas funda-se sobre a experiência da história”<sup>5</sup>. Cennini solicita ao artista a imitação dos preceitos do mestre e ressalta a importância da cópia da natureza. Encaminhava-se, assim, para a instauração da independência teórica da arte, coroada com um dos grandes expoentes da cultura humanística, Leon Battista Alberti.

O arquiteto, escultor, pintor e escritor Leon Battista Alberti (1404-1472) foi um grande teórico da Renascença. Amigo de Brunelleschi, Donatello e Masaccio. Escreveu o tratado *Della Pittura* (1436), com o qual define o desenho como uma das três partes da pintura, juntamente com a cor e a perspectiva. Por enquanto, o desenho desempenha uma função prática, é funcional, como apresentado no *Livro I*, do respectivo tratado. Alberti adverte que o desenho, ou melhor, a matemática, está a serviço do artista: “Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor”<sup>6</sup>.

Com o decorrer do século XV, o desenho torna-se um meio de investigação da natureza. No século XVI, a realidade é indagada e o antigo é estudado por artistas como Leonardo Da Vinci, Michelangelo Buonarroti e Rafael Sanzio, expoentes da arte do Renascimento. O processo criativo nasce com o desenho, intuição e fantasia estão presentes durante sua execução. Para Giorgio Vasari, o desenho é o pai das artes da arquitetura, escultura e pintura. Surge a discussão em torno da primazia do desenho em relação ao colorido e vice-versa. Enfim, em toda a Europa o desenho adquire autonomia, em parte graças ao aprimoramento da técnica da gravura<sup>7</sup>. Nos séculos XVII e XVIII, o desenho segue como estudo dos antigos, desenhos mais livres são praticados, amplia-se a prática da paisagem natural e da paisagem fantasiosa<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Giotto a Leonardo*. V. 2. Tradução: Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 29.

<sup>6</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução: Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. (Coleção Repertórios) p. 75.

<sup>7</sup> *Los Maestros del Dibujo*, op. cit., p. 207.

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 317.

Entre o final do século XVIII e o fim do século XIX, o desenho é utilizado para novas aplicações. A ampliação da produção gráfica, a prática do desenho acadêmico, como meio de aprendizado, e a liberdade expressiva conduzida por artistas como Géricault e Turner, reabrem novas discussões sobre seu exercício<sup>9</sup>. Identificamos, aqui, uma divisão em dois setores distintos: o desenho artístico e o desenho industrial, ou ainda praticado, respectivamente, pelos campos das artes maiores e artes menores. O desenho industrial se firmou com a necessidade de preparação dos operários para o trabalho na indústria. Com a revolução industrial, surge a necessidade de se pensar sobre o ensino de um desenho específico, voltado ao operariado. Cursos específicos são criados e novas instituições formais de ensino surgem para qualificar o trabalhador.

Na Europa do século XIX, alguns artistas e teóricos das artes contribuem para diminuir a hierarquia entre artes maiores e menores. Com o repúdio ao uso indiscriminado dos repertórios ornamentais, divulgados desde o século XVII, abrem o debate moderno sobre o ornamento, cuja condenação da produção ornamental, feita a partir da junção de estilos de épocas diferentes em um mesmo projeto, levou o artista a retornar à natureza. O britânico John Ruskin (1819-1900) fez reflexões sobre o tema, recusou a posição do artista intelectual em favor do artista artesão e promoveu a abertura para o surgimento dos manuais de arte decorativa que incentivam o artista ornamentador a inspirar-se na natureza<sup>10</sup>.

O arquiteto e desenhista Owen Jones (1809-1874) publicou *The grammar of ornament* (1856), o primeiro repertório ilustrado a apresentar a história do ornamento, bem como o primeiro a sugerir a natureza como fonte básica para o desenho industrial<sup>11</sup>. No prefácio, o autor enfatiza que a sua gramática tem um objetivo didático, educar o ornamentador a partir do conhecimento dos exemplos históricos para que seja capaz de conceber uma nova forma ornamental<sup>12</sup>. Décadas mais tarde, o francês Eugène Grasset (1845-1917) publica dois repertórios ornamentais que se tornaram referência para o estudo do *art nouveau*, *La Plante et ses applications ornementales* (1897-1900) e *Méthode de composition ornementale* (1905). Grasset foi uma figura importante para o movimento *Arts and Crafts* francês<sup>13</sup>, sua obra influenciou muitos artistas do período, como aqueles brasileiros que estudaram na capital francesa naqueles anos, Eliseu Visconti (1866-1944) e Theodoro Braga (1872-1953).

<sup>9</sup> *Los Maestros del Dibujo*, op. cit., p. 515.

<sup>10</sup> HESKETT, John. *Industrial Design*. London: Thames and Hudson. p. 85.

<sup>11</sup> JONES, Owen. *The grammar of ornament*. New York: Dover Publications Inc., 1987.

<sup>12</sup> PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000. p. 18.

<sup>13</sup> *The dictionary of Art*. New York: Grove, 1996. Vol. 13. p. 317-318.

A valorização do artesanato em oposição à fabricação de produtos pela indústria, o surgimento do desenho industrial e de novas técnicas de impressão são fatores que impulsionam a prática do desenho brasileiro, nas primeiras décadas do século XX. Embora a natureza do desenho seja tão vasta e próxima de nós, seu estudo ainda é incipiente.

### *Iconografia nacionalista na primeira metade do século XX*

A arte brasileira, realizada durante as cinco primeiras décadas do século XX, se alimenta de um elemento comum, o Brasil. A construção da nacionalidade é operada por meio da incessante veiculação de uma iconografia explorada por uma infinidade de artistas das mais variadas orientações estéticas. É o século XIX que inventa “verdades” e “realidades” históricas, o clima cultural nacionalista contribui para “a formação dessa mitologia histórica brasileira”<sup>14</sup> que rompe o século e se estende até o Estado Novo. Graças ao século XIX, a natureza exuberante e o índio se estabelecem como um repertório fecundo a ser consultado, ao mesmo tempo em que, estudos sobre a cultura popular se adensam e, nas últimas décadas, o folclore nacional adere ao movimento cultural que se interessava em delinear as raízes brasileiras. O desenho realizado no período incorpora essas diretrizes.

Como vimos, é a partir do Renascimento que o desenho adquire autonomia e torna-se fortemente intelectual. A ideia criativa transita sobre o suporte escolhido pelo desenhista, seja no simples esboço preliminar ou no retrato de um notável cidadão. Essa configuração permite dividir a produção dos desenhistas em duas categorias, de acordo com sua finalidade, a do desenho autônomo e a do desenho funcional. O desenho autônomo pode ser o estudo da obra de um grande mestre da arte, um desenho acadêmico, como os estudos do natural; o didático; as ilustrações; o científico; a caricatura, entre outros. Já o desenho funcional pode ser entendido como preliminar à obra acabada. Pode ser um desenho preparatório para uma pintura ou escultura e, até mesmo, o desenho arquitetônico; o desenho das chamadas artes aplicadas e da arte decorativa; os esboços e os estudos, em composições completas ou em detalhes; a cenografia e o figurino.

Investigar o desenho, autônomo ou funcional, e sua relação com a construção de identidades tem sido o foco desta investigação. O período é extenso e tem revelado atuações intrigantes de artistas que propõem a criação de um “estilo” brasileiro. Para tanto, se valeriam do desenho como meio expressivo de investigação e reflexão. De circulação mais

<sup>14</sup> COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. (Série Livre Pensar; 17) p. 21.

rápida, parece ter sido o meio mais adequado para disseminar a proposta por todo o país. Artistas como Theodoro Braga, Eliseu Visconti, Carlos Hadler, Paim Vieira, J. Carlos, entre tantos outros contribuíram com a disseminação de desenhos, ilustrações, decorações e projetos que adotaram a iconografia nacionalista.

A iconografia nacionalista, que se apresenta no meio cultural brasileiro logo nas primeiras décadas do século XX, exhibe três temas básicos, que operam sozinhos ou combinados entre si: a natureza brasileira, com os elementos da flora e da fauna; os motivos ornamentais inspirados na arte ameríndia e a mitologia brasileira. Os elementos da flora têm duas procedências, as plantas nativas e as adaptadas. Nesse último caso, enfatiza a exploração das espécies economicamente interessantes para o país, aclimatadas como o café, a fruta-pão, entre outras. Os motivos ornamentais ameríndios foram amplamente explorados, no entanto, sobressaem-se aqueles provindos das culturas dos antigos habitantes da região norte do Brasil<sup>15</sup>, materializados na indumentária e na cerâmica. O último tema que inspira os artistas é a mitologia brasileira, as lendas e os personagens fantásticos reproduzidos pela fala dos contadores de história que, reunidos nas rodas, encantavam e apavoravam adultos e crianças nas noites de lua cheia. Essa iconografia nacionalista é tema recorrente das artes, sobretudo do desenho, que, por meio do lápis e do pincel, difundiu-se rapidamente.

Em 1911, a iconografia nacionalista já aparece descrita por Theodoro José da Silva Braga (1872-1953) como elemento norteador de sua pesquisa estética e educacional. Em 1905, ao retornar do período de estudos na Europa concluiu seu repertório ornamental inspirado nos motivos nacionais, pratica a pintura de cavalete, promove debates sobre o ensino do desenho de caráter nacional nas escolas primárias e nos institutos profissionais. Procura dar forma aos personagens mitológicos brasileiros, acreditando nos benefícios que esses contos poderiam exercer na educação infantil. Propaga a adoção dos motivos ornamentais ameríndios na arte decorativa, especialmente os da cultura marajoara. A iconografia nacionalista é descrita pelo próprio artista nos apontamentos que faz em seu livro *Artistas Pintores no Brasil* (1942), ao especificar os quatro componentes da sua “Obra de Nacionalização da Arte Brasileira”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Em maior quantidade, encontramos referências à cerâmica arqueológica encontrada em Marajó, Santarém e Cunani.

<sup>16</sup> BRAGA, T. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942. Theodoro Braga assim organiza sua Obra de Nacionalização da Arte Brasileira (inédita): 1ª *Série* – Arte Decorativa – Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Indígenas Brasileiros (Adquirida pela Municipalidade de São Paulo) – 1905-1914. 2ª *Série* – Lição de Cousas – Mapas murais para Escolas: *A Borracha* (Hevea Brasiliensis), sua colheita, preparo, beneficiamento, indústria e produtos – Pará, 1910. *A Castanha* (Bertholetia Excelsa), idem, idem.

Theodoro Braga atuou como professor em instituições formais e não formais de ensino, publicou livros e vários artigos em periódicos. Da obra publicada, vale destacar o já citado *Artistas pintores no Brasil*, com valiosos apontamentos sobre os artistas brasileiros, e dois volumes sobre o desenho geométrico em *Problemas usuais de desenho linear Geométrico* (1930) e *Desenho linear geométrico* (1951). Nas últimas décadas, ampliou-se o número de estudos sobre sua vida e obra, conduzidos por pesquisadores que buscam suprir as inúmeras lacunas de sua atuação como artista e educador. O interesse pela produção artística e literária de Theodoro Braga tem gerado interessante repercussão, ajudando a divulgar e a identificar não apenas sua obra, mas, também, a de outros artistas até então bem pouco conhecidos.

### *Entre ipês, onças, curumins e sacis*

A flora, a fauna, o índio e a mitologia nacional constituem material vasto e estimulante para as artes em geral, uma iconografia recorrente na obra de desenhistas, pintores e escultores brasileiros da primeira metade do século XX. Certamente, o desenho constitui a maneira mais rápida para essa divulgação. Foi explorado pela arte decorativa, no início sob a luz do *art nouveau* e, mais adiante, pelo *art déco*. Como ilustração, foi incorporado na publicação de livros e periódicos, junto aos contos dos escritores interessados em uma literatura que se aproximava intimamente do imaginário popular; aliou-se à publicidade e tornou-se tema a ser explorado nos bancos escolares, durante as aulas de desenho.

A natureza é o primeiro tema a ser tratado pelos desenhistas brasileiros, no despontar do século XX. Alguns exemplos da aplicação da flora brasileira como elemento ornamental já haviam sido empregados no período colonial e imperial, portanto, é um tema recorrente desde então. Mas, é na virada do século, que sua utilização se intensifica. Em 1901 e 1902, Eliseu Visconti (1866-1944) apresenta no Rio de Janeiro duas exposições<sup>17</sup>, contendo

---

<sup>1</sup> *O Café* (Coffea Arabica), idem, idem.

<sup>2</sup> *O Cacaú* (Theobroma cacao), idem, idem.

<sup>3</sup> *Série* – Contos para Crianças – Ilustrados: *O Curupira, A Yara, O Sacy-Pererê, O Yrapurú, O Paraiaúara, A Pororoca*, etc. – Pará, 1911.

<sup>4</sup> *Série* – A Cerâmica Decorada dos Indígenas – Álbum de sugestões inspiradas nos motivos ornamentais, desenhados na cerâmica dos brasilíncolas que habitavam a foz do grande rio das Amazonas, em Marajó e Cunaní – 1907-1942.

<sup>17</sup> Eliseu Visconti: Arte e Design. Curadoria: Rafael Cardoso; textos Rafael Cardoso e Tobias Stourdzé Visconti. Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados, 2008. p. 90. Em 1901, Eliseu Visconti apresenta a primeira exposição individual na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, com 60 quadros e 28 trabalhos de arte decorativa e arte aplicada à indústria. Em 1902, participa da Exposição Geral de Belas Artes, recebe a

objetos de arte decorativa e, para algumas obras, realiza a estilização da flor do maracujá, da samambaia e da flor do cajueiro<sup>18</sup>.

Em 1905, Theodoro Braga concebe um repertório ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*<sup>19</sup>, obra mais densa, quase totalmente dedicada à exuberante flora brasileira. Possivelmente, essa primeira parte do repertório, juntamente com o manuscrito que o acompanha, foi finalizada em 1905, já a inserção da fauna e da arte indígena devem ter sido concluídas posteriormente, em 1914. Realizado em três etapas, sobretudo em aquarela, cada planta é desenhada com a máxima observação em uma única página, em um desenho que nos remete àqueles feitos pelos artistas naturalistas [fig. 1]. Após esse estudo, Theodoro Braga parte para a estilização do motivo escolhido – etapa suprimida pelo artista – para, em um terceiro momento, em uma ou mais páginas aplicar o motivo estilizado em composições ornamentais [fig. 2]<sup>20</sup>. Alguns animais integram o campo de investigação do artista e as três etapas também são empregadas. Ao final do repertório ornamental, encontram-se os projetos inspirados na arte indígena. No entanto, o procedimento é diverso. Theodoro Braga não realiza o desenho de observação do artefato arqueológico, não há um estudo do conjunto de elementos ornamentais que pudesse indicar, por exemplo, aspectos como o relevo e a textura da superfície, se a cerâmica é incisa ou policromada. O desenho já apresenta o detalhe ornamental, individualizado, traçado com instrumentos de precisão, a geometria “corrige” as imperfeições do original [fig. 3]. Nesse procedimento, podemos considerar que o artista apresenta o elemento ornamental já “estilizado” para, em seguida, adaptá-lo ao projeto ornamental.

---

medalha de prata pelo conjunto da obra apresentada na Seção de Artes Aplicadas. No ano seguinte, leva para a individual em São Paulo a maioria das obras expostas em 1901. Nesse ano, cria vasos decorados com elementos da flora brasileira.

- <sup>18</sup> Eliseu Visconti e a arte decorativa. Org. Irma Arestizábal. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Ltda; PUC-FUNARTE, 1982.
- <sup>19</sup> BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*. Belém, Pará, 1905. Manuscrito inédito. Pertencente ao acervo da Coleção de Arte da Cidade de São Paulo, depositado atualmente na Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, capital.
- <sup>20</sup> GODOY, P. B. Arte decorativa brasileira: A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação de Theodoro Braga. *Revista de História da Arte e Arqueologia / Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*. n. 5 (2005) – Campinas: UNICAMP/IFCH/CHAA, p. 99-108, 2005. O repertório ornamental é constituído por 18 páginas, cada qual com a ilustração de um elemento da flora brasileira observada do natural a conter as ramas e, por vezes, as flores e os frutos. Desses dezoito motivos, criou-se 74 composições ornamentais; para os 3 motivos da fauna, o artista compôs 11 ornamentações; o repertório é concluído com o estudo e as ornamentações inspiradas na arte marajoara. Faz parte do repertório o manuscrito assinado por Manuel Campello, com 19 páginas.



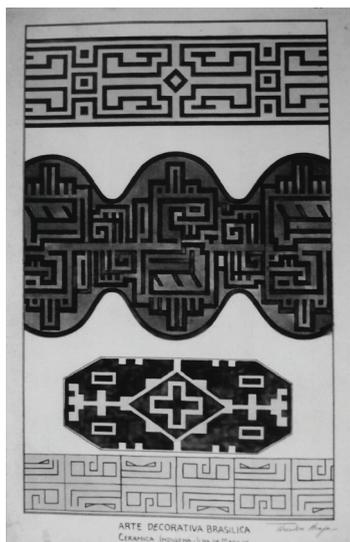
**Figura 1:** Theodoro Braga. *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*, 1905. Coffea arabica, Cafeeiro, Prancha 0. Guache/aquarela, 51 x 34 cm

**Fonte:** GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.



**Figura 2:** Theodoro Braga. *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*, 1905. Coffea arabica, Cafeeiro, Prancha 1. Aplicações para moldura dourada e rendas Guache/aquarela, 51 x 34 cm

**Fonte:** GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.



**Figura 3:** Theodoro Braga. *A planta brasileira (copiada do natural) e aplicada à ornamentação*, 1905. Arte decorativa brasílica, Cerâmica indígena, Ilha de Marajó, Prancha 39. Guache/aquarela, 51 x 34 cm

**Fonte:** GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.

Mais tarde, os motivos ameríndios tornam-se muito apreciados por artistas decoradores e arquitetos, que trabalharam entre as décadas de 1920 e 1940, uma produção hoje associada ao *art déco*. A historiografia tem utilizado alguns termos para classificar essa ocorrência, referindo-a como estilo marajoara, marajoara-déco e neomarajoara. Em nossos estudos, optamos pela última denominação.

Entendemos por arte neomarajoara toda manifestação brasileira nas artes visuais que tomou como elemento de inspiração os motivos ornamentais da arte ameríndia, na primeira metade do século XX<sup>21</sup>. Incluem-se aqueles motivos inspirados na arte pré-cabralina, na arte indígena de todas as regiões do Brasil, realizada após 1500 e, em menor ocorrência, provindos de outros países americanos. Não podemos excluir desse contexto aqueles elementos ornamentais “fabricados”, ou seja, concebidos a partir de uma livre associação àquilo que se entendia por ornamentação indígena. Essa circunstância é constatada nas aulas de desenho dirigidas por Carlos Hadler, na década de 1930, no curso de

<sup>21</sup> Ocorrências da arte neomarajoara podem ser sentidas após 1950, no entanto, ainda não foram incluídas em nossos estudos.

Pintura da Escola Profissional Masculina, em Rio Claro, no interior do estado de São Paulo.

A iconografia nacionalista e a formação de identidades nacionais relacionam-se diretamente com o Romantismo e à estruturação da arqueologia como disciplina, no transcurso do século XIX. Com a virada do século, cada vez mais se intensifica a produção de textos sobre a arqueologia brasileira, publicados em livros, periódicos especializados e outros meios de circulação mais acessíveis, como jornais e revistas. A divulgação se faz por meio do texto e de ilustrações dos artefatos, muitos pertencentes às principais coleções arqueológicas do país. São, de fato, as ilustrações o principal meio de estudo dos artistas que buscavam o conhecimento da arqueologia brasileira, as quais se apresentavam de duas formas, pela imagem fotográfica e por meio do desenho. Aqui se evidencia outro tipo de desenho, não menos interessante, o desenho de artefatos arqueológicos utilizados em publicações, como aqueles realizados por Alba Maranhão<sup>22</sup> e Fernando Martins<sup>23</sup>.

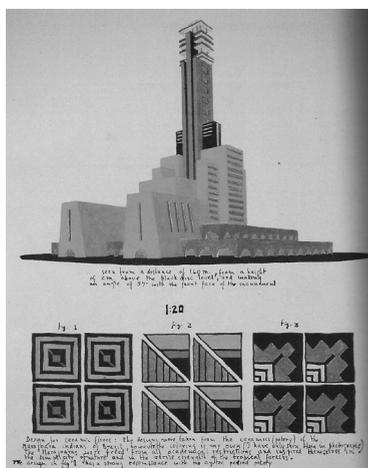
De acordo com o panorama esboçado, verifica-se que muitos projetos neomarajoaras originaram-se da observação de reproduções e não do estudo direto do fragmento arqueológico. Dessa maneira, o artista que recorresse a essas reproduções não teria acesso à textura das peças e muito menos à cor, pela predominância da reprodução de imagens em preto e branco. Esse fato pode ser verificado nos apontamentos feitos por Flávio Resende de Carvalho (1899-1973) junto a uma das pranchas do anteprojeto para o concurso do Farol de Colombo (1928), monumento a ser construído na República Dominicana. O arquiteto esclarece que os três desenhos para os pisos de cerâmica foram realizados a partir dos motivos ornamentais marajoaras, no entanto, as cores aplicadas foram escolhidas por ele próprio já que a consulta não se deu a partir dos artefatos originais, mas, sim, de fotografias<sup>24</sup>. Portanto, é possível que

<sup>22</sup> ESTEVÃO, C. A cerâmica de Santarém. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, n. 3. p. 7-33, 1939. Eventualmente, alguns desenhos são assinados e, dessa maneira, os autores dessas ilustrações podem ser identificados. Como Alba Maranhão que realizou, em 1938, desenhos que foram incluídos no texto de Carlos Estevão (1880-1946).

<sup>23</sup> GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004. Fernando Martins realizou ilustrações para Angyone Costa, a partir da observação direta dos artefatos, assim como de imagens reproduzidas em publicações do Museu Nacional e do Museu Emílio Goeldi. O repertório *Marajoara -88 motivos ornamentais* é constituído por 5 páginas datilografadas e 29 pranchas desenhadas a nanquim onde se distribuem os oitenta e oito motivos ornamentais.

<sup>24</sup> GONZÁLEZ, R. El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana. *ARQ* (Santiago) [online], n. 67, p. 80-87, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-69962007000300014&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962007000300014&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 15 maio 2013.

Flávio de Carvalho tenha se baseado em imagens de publicações sobre a arqueologia brasileira como tantos outros fizeram [fig. 4]<sup>25</sup>.



**Figura 4:** Flávio de Carvalho. Anteprojeto para o Farol de Colombo, 1928. Publicado pelos organizadores da competição em um álbum, 1931.

**Fonte:** LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho: Modernism and the avant-garde in São Paulo, 1927-1939. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts - Brazil Theme Issue*, vol. 21, p. 196-217, 1995

A década de 1930 demonstra um crescente interesse científico pela arqueologia brasileira. É o que revela a imensa quantidade de publicações sobre o assunto nesse período. Significativas são as duas edições de *Introdução à arqueologia brasileira: etnografia e história*, publicadas em 1934 e 1938, de autoria de Angyone Costa, à época professor de Arqueologia brasileira no Museu Histórico Nacional.

Em Rio Claro, o conhecimento obtido por Carlos Hadler sobre a produção ornamental dos índios brasileiros provinha de fontes diretas e indiretas. Parte de sua pesquisa, para a confecção do repertório ornamental *Marajoara: 88 motivos ornamentais*, deu-se pelo contato direto com materiais cerâmicos e líticos de uma coleção particular mantida na cidade, já a outra parte parece ter sido inspirada em edições sobre a arqueologia brasileira. É significativa a presença de alguns elementos ornamentais similares àqueles ilustrados por Fernando Martins para o livro de

<sup>25</sup> LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho: Modernism and the avant-garde in São Paulo, 1927-1939. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts - Brazil Theme Issue*, vol. 21, p. 196-217, 1995. Os três desenhos do anteprojeto de Flávio de Carvalho para o Farol de Colombo foram publicados, juntamente com as demais obras selecionadas para a segunda fase da competição, em 1931.

Angyone Costa. Outros repertórios ornamentais, dignos de estudos, são aqueles realizados por August Herborth (1878-1968). Na década de 1920, o artista realiza dezenove álbuns batizados de *Guarany*, contendo projetos diversos para a arquitetura e a decoração<sup>26</sup>. A popularidade do neomarajoara foi significativa na década de 1930, tornando-se, em 1938, nas mãos de Carlos Hadler, ornamentação do salão para o carnaval do Grupo Ginástico, batizado de *Carnaval Marajoara* [fig. 5]<sup>27</sup>.



**Figura 5:** Carlos Hadler. Ornamentação para o *Carnaval Marajoara*, 1938. Dependências do Grupo Ginástico, Rio Claro - SP

**Fonte:** GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.

No campo da arte decorativa, Antônio Paim Vieira (1895-1988) realiza, em São Paulo, no ano de 1928, uma exposição onde apresentou 216 pratos<sup>28</sup> ornamentados com lendas brasileiras e elementos indígenas. Por vezes, as peças uniam as duas soluções em uma tentativa de adequar o tema figurativo ao contexto neomarajoara. Certa abstração e geometrização são aplicadas aos personagens, na intenção de se criar um caráter próprio, conjugando o figurativo ao abstrato, em uma busca por um estilo, necessariamente, brasileiro. Nesse sentido, sua pretensão pode

<sup>26</sup> ROITER, M. A. A influência marajoara no art déco brasileiro. In: *Revista UFG*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Ano XII, nº 8, p. 19-27, Jul. 2010.

<sup>27</sup> GODOY, op. cit., p. 113-119.

<sup>28</sup> TARASANTCHI, R. S. *Paim, um artista nacionalista*. São Paulo: Ver. Inst. Est. Bras., 29, p. 101-110, 1988. Disponível em: [http://143.107.31.231/Acervo\\_Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-09.pdf](http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV029/Media/REV29-09.pdf). Acesso em 18 mar. 2012.

ser sentida no traçado para o tema *A moça e o gavião* [fig. 6]<sup>29</sup>. A exposição individual suscitou críticas positivas, que aplaudiram as pesquisas realizadas por Paim pela tentativa de resolver o problema artístico brasileiro por meio da representação da paisagem e das estilizações dos elementos nacionais em “cenários de matas cheios de onças, tucanos, antas e tatus entrelaçados de samambaias”<sup>30</sup>. No entanto, houve aqueles que duvidaram do seu caminho, acreditando ainda não ser uma solução definitiva para a arte brasileira, como Mário de Andrade, que percebeu no desenho uma maior aproximação “de soluções incaicas” e do “antigo México”, distanciando-se dos “modelos marajoaras” essencialmente brasileiros<sup>31</sup>.



**Figura 6:** Paim Vieira. Ornamentação para prato, s.d.

**Tema:** *A Moça e o Gavião*

**Fonte:** Notas de Arte. *Diário da Noite*. São Paulo, 23 abr. 1928, p. 11.

Os padrões ornamentais de culturas indígenas e os motivos da flora e fauna brasileiras aparecem nas obras do artista carioca J. Carlos (1884-1950). Na década de 1920, o ilustrador da revista *Ilustração Brasileira* realiza vinhetas, letras capitulares, molduras que se utilizam dos motivos marajoaras, tucanos, guaimbês, taiobas, samambaias e palmeiras, transformando cada página do periódico em uma agradável

<sup>29</sup> Notas de Arte. *Diário da Noite*. São Paulo, 23 abr. 1928, p. 11.

<sup>30</sup> CAVALCANTI, Plínio. Entre samambaias, tucanos e malmequeres. *Ilustração Brasileira*, nº 93, 1928.

<sup>31</sup> ANDRADE, Mário. Arte – Cerâmica Brasileira III. *Diário Nacional*. São Paulo, 21 abr. 1928.

surpresa. Naqueles anos, o periódico também divulgava contos da mitologia brasileira em prosa e verso.

A partir da década de 1870, um movimento intelectual brasileiro busca definir e estudar a sua cultura popular. O folclore torna-se tema de mais de uma dezena de autores atuantes na segunda metade do século XIX, debates são promovidos em defesa da instituição do folclore como novo símbolo da nacionalidade. O interesse pela cultura popular os leva a criar “uma ideia de *popular*, sobretudo apoiada naquela do romantismo alemão que traz uma acepção de ‘espontaneidade ingênua’ e anonimato, característicos de uma coletividade homogênea que se poderia considerar a *alma nacional*”. Em meio a discussões acaloradas, orientadas pelo patriotismo vigente, esses autores associam o folclore à nacionalidade como uma manifestação que remonta à gênese da nação<sup>32</sup>.

Naqueles anos, as lendas e os contos populares brasileiros são divulgados por meio da publicação de livros e artigos. Sobressaem os mitos nacionais de proveniência indígena, no entanto, não podemos deixar de relatar a presença daqueles que se moldaram sob a cultura europeia do Brasil Colonial. No prefácio do livro *Geografia dos mitos brasileiros*, Luís da Câmara Cascudo subdivide os mitos em primitivos, secundários e locais<sup>33</sup>. Independente das classificações, a arte interpretou os relatos colhidos pelos pesquisadores, em uma tentativa de caracterizar esses seres monstruosos que instigavam sentimentos ambíguos, tais como o medo e a fascinação. Em muitos momentos, essas primeiras representações se distanciam daquelas que nos acostumamos a admirar nas imagens imortalizadas pela literatura infantil de Monteiro Lobato e pelas adaptações que a televisão realizou da sua obra. Nesses exemplos mais tardios, cristalizou-se uma representação abrandada de alguns mitos, os monstros nada se parecem com os seres demoníacos. E são nas representações mais densas, fixadas pelo desenho e pela pintura, que encontramos maior variedade e expressividade.

Em 1911, Theodoro Braga produz *Contos para Crianças*. Trata-se de uma obra inédita, parte de um conjunto de quatro itens a compor a *Obra de Nacionalização da Arte Brasileira*. Tal módulo, descrito por Theodoro

<sup>32</sup> RIBEIRO, C. B. Folclore e Nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX. *Tempo* [online]. vol. 10, n. 20, pp. 143-158, 2006. Acesso: 10 abr. 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042006000100008&lang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042006000100008&lang=pt)>

<sup>33</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002. p. 13. O Prefácio foi redigido em dezembro de 1940. O autor considera como mitos-gerais indígenas: Jurupari, Curupira, Anhangá, Mboitatá, Tupã, Ipuipiaras, etc.; mitos europeus diversificados pelo elemento colonial brasileiro: Lobisomem, Mula-sem-cabeça, Mães-d'água, etc.

Braga em *Artistas pintores no Brasil*, nos leva a imaginar tratar-se de uma obra literária acompanhada por ilustrações realizadas em guache, a ser impresso e destinado à educação das crianças. Fato é que esse material ainda não foi localizado e, portanto, suficientemente investigado. Um grupo de desenhos correlato faz parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo, Coleção de Arte da Cidade. São vinte e quatro desenhos a guache, datados em 1923, que personificam os mesmos mitos e, por isso, podem ser analisados quanto à fatura e ao estilo, possivelmente similares aos desenhos de 1911<sup>34</sup>.

Quanto ao estilo, os mitos ilustrados por Theodoro Braga não apresentam uma coesão. As figuras humanas tendem a ser mais naturalistas, sobretudo na representação do indígena e do sertanejo. O desenho ganha sensível expressividade quando mergulha na representação fantástica dos personagens, especialmente nas do Saci-pererê. As distorções e a narrativa ganham em movimento e tensão, lembrando, por vezes, a pintura e a ilustração praticada por artistas pré-rafaelitas e simbolistas, como Arthur Rackham (1867-1939), Carlos Schwabe (1877-1927), Gaston Bussiere (1862-1929) e mesmo Franz von Stuck (1863-1928).

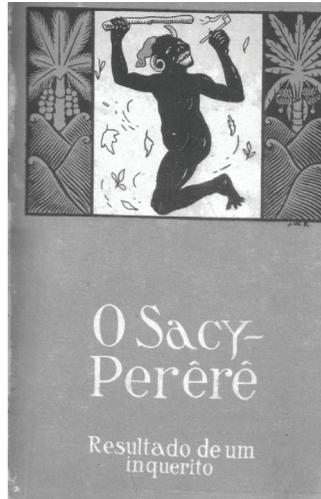
Em janeiro de 1917, Monteiro Lobato abre um inquérito do Saci-pererê com texto publicado no jornal do *Estado de S. Paulo*. Sob o título “Mitologia brasileira”, Lobato chama os leitores a enviarem para a redação do jornal suas concepções e histórias sobre o Saci. O texto ainda instiga o artista brasileiro a fazer sua contribuição com representações originais do personagem mitológico. Em abril do mesmo ano, o jornal abre um concurso para selecionar as melhores representações sobre o Saci. Vários artistas participam da mostra artística, apresentando desenhos, pinturas, esculturas e relevos. No início de 1918, é impresso na gráfica do *Estado de S. Paulo*, o livro *Saci-pererê: resultado de um inquérito*, contendo os relatos coletados na investigação e as imagens das melhores obras apresentadas na exposição de 1917<sup>35</sup>.

A obra vencedora do concurso foi a tela *O Saci e a cavalhada*, do pintor e escultor Ricardo Cipicchia (1885-1969). A capa do *Inquérito* ficou a cargo do pintor José Wash Rodrigues (1891-1957), integrante da comissão julgadora da mostra ao lado de Lobato e Amadeu Amaral. Anita

<sup>34</sup> GODOY, Patrícia Bueno. Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira. Anais da ANPAP. "Vida e ficção: arte e fricção" Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. 1 CD-ROM: 4 ¾ pol. ISSN 2175-8220 : (CD-ROM) ISSN 2175-8212 : (versão eletrônica) p. 1479-1491.

<sup>35</sup> LOBATO, Monteiro. *O Saci-pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008.

Malfatti também participa da exposição com uma pintura intitulada *Saci*<sup>36</sup>. As aquarelas de Norfini e de Humberto Della Latta enfatizam o caráter endiabrado do mito, da mesma forma que o faz Wash Rodrigues para a capa da primeira edição do *Inquérito* [fig. 7]<sup>37</sup>.



**Figura 7:** José Wash Rodrigues. Capa para o livro de Monteiro Lobato, *Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, 1918.

**Fonte:** LOBATO, Monteiro. *O Saci-pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Globo, 2008.

Nas décadas seguintes, a mitologia brasileira continua a despertar a imaginação de muitos artistas, alguns se destacam por praticarem a ilustração. Voltolino, que participara da exposição do Saci em 1918, firma-se como um colaborador de Lobato, ilustra a capa para o livro *A menina do narizinho arrebitado* (1920)<sup>38</sup>. Realiza outros trabalhos e torna-se responsável pela introdução do mito do Saci na publicidade brasileira<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Anita Malfatti expôs 'Saci' para Lobato. *Jornal A Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24 fev. 1999. Ilustrada, p. 3.

<sup>37</sup> Notar a inclusão de elementos da flora brasileira estilizados na composição de J. Wash Rodrigues para a capa de *O Saci-pererê: resultado de um inquérito* (1918).

<sup>38</sup> MINDLIN, José E. Illustrated Books and Periodicals in Brazil, 1875-1945. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts: Brazil Theme Issue*. Vol. 21, p. 61-85, 1995. Voltolino (Lemmo Lemmi, 1884-1926) nasceu em São Paulo, era filho de imigrantes italianos. A capa para o livro infantil de Monteiro Lobato, *A menina do narizinho arrebitado* (1920) foi um dos seus maiores trabalhos como ilustrador.

<sup>39</sup> LOBATO, op. cit., p. 17. Para cobrir os gastos com a impressão do *Inquérito*, Voltolino executa anúncios com o Saci-pererê, como aquele para a Casa Stolze, loja de artigos fotográficos.

Mais tarde, em 1929, é a vez de Tarsila do Amaral personificar o mito em seu *Desenho antropofágico de Saci-Pererê*, obra pertencente à Pinacoteca Municipal de São Paulo.

Naqueles anos, na cidade de Rio Claro, no interior do estado de São Paulo, Saci, Iara, Tupã, Curupira e outros contos de assombração saltitam e correm pelas salas do ateliê particular de Carlos Hadler. A incessante divulgação dos propósitos educacionais de Theodoro Braga por uma arte engajada é sentida pelo professor do curso de Pintura da Escola Profissional Masculina, nos anos de 1920 e 1930. Depois de absorver o método do ensino do desenho amplamente divulgado por Theodoro Braga<sup>40</sup>, em 1932, Carlos Hadler e seus alunos abrem uma mostra, na cidade de São Paulo, intitulada “Exposição Hadleriana: estilo nacionalista”. Ali são apresentados desenhos com os temas *Saci-pererê*, *A Sereia do Brasil* e *Fúria de tupã* [fig. 8], entre outros, além de exporem projetos de arte decorativa de inspiração nacional<sup>41</sup>.



**Figura 8:** Carlos Hadler. *Fúria de Tupã*, 1930. Guache, 29,5 x 20,5 cm

**Fonte:** GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.

<sup>40</sup> GODOY, Patrícia Bueno. A contribuição de Theodoro Braga para o ensino do desenho nos institutos profissionais. O tema foi apresentado no 32º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Direções e Sentidos da História da Arte. CBHA, UnB, 2012. Resumo. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/resumos/harm/patricia\\_bueno.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/resumos/harm/patricia_bueno.pdf)> Acesso em 30-04-2013.

<sup>41</sup> GODOY, op. cit., 2004.

Nas décadas de 1930 e 1940, o mito nacional é recorrente nas mostras do Salão Paulista de Belas Artes. Visitam o tema Georgina de Albuquerque (1885-1962), Ricardo Cipicchia, Roque de Mingo (1890-1972), Helio Seelinger (1878-1965), Benedicto Rosa e Lima, Paulo Mazzucchelli (1889-?), Ruy Martins Ferreira, entre outros<sup>42</sup>. Ao folhear os catálogos publicados pelo Salão, percebe-se, também, a forte permanência do indianismo como tema da pintura e escultura.

Nesses apontamentos sobre a iconografia nacionalista do século XX, buscou-se relatar a importância que o desenho desempenhou nesse discurso. Theodoro Braga destaca-se, nesse contexto, por ter não apenas incorporado essa iconografia em sua pesquisa estética, mas por tê-la divulgado incessantemente. Transformou-a em método para o ensino do desenho, cuja repercussão pode ser aferida em algumas instituições de ensino do país. Aplicou-a, enquanto professor de desenho nas instituições onde lecionou, disseminou-a por meio de artigos e conferências.

Para avançar nesse estudo, é fundamental a localização e a identificação dos desenhos realizados no período. Por meio do desenho, é possível compreender os processos de investigação dos artistas e as etapas de trabalho, elementos que extrapolam o âmbito dos estudos que priorizam as análises teóricas e históricas. Certamente, muito há o que ser construído nesse sentido, no entanto, acreditamos ser de grande contribuição que investigações futuras possam se deter mais na interrogação da própria obra de arte, para que esta deixe de ser incluída nos estudos como mera ilustração.

Vinculado ou não à orientação nacionalista, o desenho brasileiro é uma das manifestações artísticas excepcionais do período. Muitas vezes, a qualidade estética dos desenhos já é razão suficiente para sua existência e seu estudo. Investigar seus aspectos teóricos e práticos é essencial, por esse motivo, não podem ser desprezadas as questões relativas ao ensino artístico, que ajudaram na divulgação de um desenho engajado. O desenho, seja ele autônomo ou funcional, contribuiu para a renovação do discurso nacionalista na primeira metade do século XX. Perguntamos sobre quantos outros artistas do período não se sentiram atraídos pela iconografia nacionalista e quanto dessa produção ainda não foi devidamente analisado. Dessa maneira, as novas pesquisas ajudarão a adensar a discussão na busca de uma compreensão mais alargada das imagens e da prática do desenho moderno no Brasil.

<sup>42</sup> Informações coletadas nos catálogos do Salão Paulista de Belas Artes, publicados em 1934, 1935, 1937, 1942, 1943, 1944 e 1948.