

EDILSON DA SILVEIRA COELHO

O Nacionalismo em *Theodoro* Braga

POSTURAS E INQUIETAÇÕES
NA CONSTRUÇÃO DE UMA
ARTE BRASILEIRA



VOLUME 1



UFRJ

O NACIONALISMO EM THEODORO BRAGA

Posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira

Edilson da Silveira Coelho

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História da Arte, área de concentração História e Crítica da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

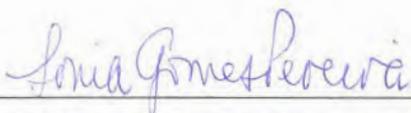
O NACIONALISMO EM THEODORO BRAGA
Posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira

Edilson da Silveira Coelho

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em História da Arte, área de concentração História e Crítica da Arte.

Aprovada por:



Presidente, Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira (UFRJ)



Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (UERJ)



Profa. Dra. Denise da Silva Gonçalves (UFV)



Profa. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ)



Profa. Dra. Marize Malta Teixeira (UFRJ)

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

À memória de meus pais, Manoel e Acely, incentivadores de meus estudos, de minha vida, pela herança que deles recebi de valores humanos e espirituais.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Eterno, razão de minha esperança, de minha vida e de minha fé;

À Universidade Federal do Pará, por ter-me permitido esses anos dedicados a esta pesquisa;

À CAPES, pelo apoio com a bolsa de pesquisa;

Às instituições que me abriram as portas, os acervos, os livros, os documentos:

Na cidade do Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Museu D. João VI, Museu Nacional de Belas Artes, Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil;

Na cidade de São Paulo: Museu Paulista, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Arquivo Público, Fundação Bienal de São Paulo, Centro Cultural São Paulo – Coleção de Arte da Cidade, Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Escola Brasileira de Arte, Instituto Cultural Itaú;

Na cidade de Belém: Museu Histórico do Estado do Pará, Museu de Arte de Belém, Centro Cultural do Estado do Pará, Museu da Universidade Federal do Pará, Museu Paraense Emílio Goeldi, Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Academia Paraense de Letras;

Na cidade de Rio Claro: Casarão da Cultura e Arquivo Público;

À professora Sonia Gomes Pereira, pela orientação segura e apoio sempre presente em todas as minhas iniciativas durante a pesquisa e a escrita da tese;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV e seus professores, pela prorrogação de meu tempo de permanência no Programa;

Aos colegas da Faculdade de Artes Visuais, por permitirem que eu permanecesse no Rio de Janeiro até o final da tese;

À minha esposa Rísia, por ter sido incansável em me encorajar e mostrar os melhores caminhos para chegar ao fim da escrita da tese. Pelo seu amparo, que foi maior do que tudo, e pelo carinho reservado para estar ao meu lado nessa caminhada. Obrigado, minha pretinha;

Aos meus filhos André, Davi e Daniel, por compreenderem minha “ausência” nesses anos. Pelo incentivo, pela amizade, pelos longos papos regados a cafezinho e biscoito e por terem acreditado nas minhas idéias. Pelas viagens que fizemos

juntos, momentos especiais de lazer e renovação da energia física e mental. Valeu, meus garotos, amo muito vocês;

Aos meus irmãos Elizabeth, Eliete, Elielza, Edmilson, Ebenézer, Edenise, Edilberto e Éber, de quem recebi carinho, orações e apoio familiar, tão necessários nessa caminhada. Pelos deliciosos "frangos no tucupi" da Eliete, que não nos deixaram esquecer em nenhum momento a nossa terra paraense; pelos peixes, bombons de cupuaçu e açaí que o Edmilson mandou; pelos almoços e lanches da Beth a cada vez que eu voltava a Belém; pelos telefonemas e conselhos do Ebenézer; pelo carinho e incentivo artístico e estético da Elielza; pela amizade sincera e pura da Edenise; pela vibração do Éber. Que bom ter irmãos como vocês;

À amiga Ruth Burlamaqui de Moraes, pelas conversas sobre história e arte, e pelos preciosos conselhos sobre a pesquisa;

Ao amigo Elias Beloni, pelo apoio nas vezes em que fui a Rio Claro para pesquisar; e pelas fotografias das obras de Carlos Hadler que fez;

Ao Luiz Fernando S. Carvalho, pelo incentivo, e por ter-me fornecido as primeiras imagens produzidas por Theodoro Braga;

Ao João Alberto Silva, por ter permitido o acesso aos "cadernos de viagem" de Theodoro Braga;

Aos atuais proprietários do Retiro Marajoara, por permitirem que eu conhecesse e fotografasse a residência construída e decorada por Theodoro Braga;

Ao Dr. Victorino Chermont de Miranda, por ter-me permitido copiar e incluir neste trabalho a linda iluminura pintada por Theodoro Braga, além de outras obras do artista;

Aos amigos e irmãos Jandi e Sueli Oliveira, Nanci Morais e Célia Rollo, por terem repartido conosco um pedaço de suas casas quando chegamos ao Rio de Janeiro;

A todos os demais que colaboraram com esta pesquisa, minha profunda gratidão.

É necessário, é indispensável fazermos alguma coisa de duradouro e que os que depois de nós vierem vejam o quanto se trabalhou por seu respeito para que eles para os outros assim sejam.

(Theodoro Braga, *Estilização nacional da arte decorativa aplicada*)

Fica decretado que agora vale a verdade. Agora vale a vida e, de mãos dadas, trabalharemos todos pela vida verdadeira.

(Thiago de Melo, *Os Estatutos do Homem*, 1964)

RESUMO

Este trabalho estuda a trajetória artística do paraense Theodoro José da Silva Braga, ou Theodoro Braga (1872-1953), bacharel em Direito que optou pela carreira de artista plástico e professor. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1899, foi premiado com viagem de cinco anos à Europa para estudos de aperfeiçoamento. Em Paris, freqüentou o atelier de Jean-Paul Laurens, especializando-se em pintura histórica. Após os dois anos obrigatórios naquela cidade, viajou por vários países, conhecendo-lhes a cultura e a produção artística. De volta ao Brasil e à sua terra natal nos últimos anos da *Belle Époque*, após exposição em que apresentou seu projeto ornamental de arte decorativa, *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação* com aproveitamento da fauna e flora brasileiras, encontrou no intendente Antônio Lemos seu patrono maior, de quem recebeu convite para pintar *A fundação da cidade de Belém*, obra de reconhecido valor histórico e artístico. Após conhecer a vasta produção de objetos em cerâmica deixados pelos antigos indígenas da ilha do Marajó, no Pará, empenhou-se em criteriosa pesquisa que o ajudaria no embasamento de sua proposta de nacionalização da arte brasileira. Em Belém, suas primeiras experiências no ensino se deram no Liceu Paraense e no Instituto Lauro Sodré. Tendo-se transferido para o Rio de Janeiro para participar do Centenário da Independência, aproveitava todos os espaços favoráveis para disseminar suas idéias nacionalistas, período em que se tornou livre docente da ENBA, ensinou e dirigiu institutos profissionais. Poucos anos depois, transferiu-se novamente, desta feita para a cidade de São Paulo, onde participou da fundação da Academia de Belas Artes de São Paulo, do Instituto Mackenzie e da Escola Brasileira de Arte. Ali viveu e trabalhou até o fim de sua vida. Sua produção artística de caráter nacionalista incluiu um projeto ornamental de arte decorativa, vários quadros de pintura histórica, ilustrações diversas e ensino de arte. Como homem do Direito, discursou e escreveu artigos e livros sobre o ensino da arte, nos quais enfatizava a qualificação profissional para a produção de uma arte marcadamente brasileira e sugeria veementemente que a fonte de inspiração da arte deveria basear-se não em modelos estrangeiros, mas na natureza brasileira e na arte marajoara. Obstinado por seus ideais, construiu e decorou sua residência em São Paulo, o Retiro Marajoara, e investiu no ensino da arte acreditando ser esse o caminho possível para a construção de uma arte genuinamente brasileira.

PALAVRAS-CHAVES: Theodoro Braga, arte decorativa, pintura histórica, nacionalização da arte brasileira, ensino de arte, Retiro Marajoara.

ABSTRACT

This work aims to study the artistic path taken by the Brazilian artist, born in the State of Pará, Theodoro José da Silva Braga, or Theodoro Braga (1872-1953), bachelor of Laws, who chose the artistic and teaching career. Graduated by Brazilian National School of Fine Arts (Escola Nacional de Belas Artes – ENBA) in 1899, he was rewarded with a five-years improvement course in Europe. In Paris, he used to attend Jean-Paul Laurens' atelier, where he got interested by historical painting. After two years in Paris, Braga traveled throughout many countries, always attracted by its cultural characteristics and artistic production. Back to his hometown in Brazil while the last years of Belle Époque (period of French influence in Brazilian colonization, particularly in fine arts and architecture), after a decorative art exposition where he presented his ornamental project based in Brazilian fauna and flora, he met the intendant Antônio Lemos, who became his greatest patron. Lemos invited him to paint *A fundação da cidade de Belém* ("The foundation of city of Belém", capital of Pará), an artistic and historical invaluable piece. When he noticed the ceramic art done by the ancient Indians from Marajó Island, in the north of State of Pará, he decided to engage in an exhaustive research that would help him to support his proposal of nationalization of Brazilian Art. In Belém, his initial teaching experiences were in Liceu Paraense and Lauro Sodré Institute. Transferred to Rio de Janeiro to join the Brazilian Centenary of Independence, Braga worked hard to disseminate his nationalist thoughts. At this time, he taught in the ENBA and other professional institutes. Some years later, he moved to São Paulo, where he took part in the foundation of the Academy of Fine Arts of São Paulo (Academia de Belas Artes de São Paulo), Mackenzie Institute and Brazilian School of Art (Escola Brasileira de Arte). There, he lived and worked until the end of his life. His artistic production includes an ornamental project of decorative art, many historical paintings, various illustrations and Art teaching. He used his Lawyer skills to discourse and write articles and books about Art Education, in which he emphasized how important was the professional development to the conception of an authentic Brazilian Art. According to his proposal, the Brazilian nature and the ancient Marajó natives Arts, not foreign models, should be the source of Brazilian art inspiration. Persistent in his ideologies, he built and decorated his residence in São Paulo, called Retiro Marajoara (or "Marajoara Retreat", a kind of town-house inspired in the Art from Marajó ancient Indians), and believed that Art Education would be the potential pathway for the construction of a genuine Brazilian Art.

KEYWORDS: Decorative Art, Historical Painting, Nationalization of Brazilian Art, Art Education, Retiro Marajoara.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: BRAGA, Theodoro. Nu masculino em pé de frente, óleo s/ tela, s/d. Prêmio de viagem.	45
Figura 2: BRAGA: Theodoro: Maria, a vida é um beijo.	47
Figura 3: BRAGA, Theodoro. Raul Pompéia.	48
Figura 4: BRAGA, Theodoro. Antonio Austregésilo. In: VERA CRUZ Revista d'Arte, ano 1, nº 2, p. 4, Rio de Janeiro, 1898.	48
Figura 5: BRAGA, Theodoro. Nu feminino (academia), carvão s/ papel, 1900.	49
Figura 6: BRAGA, Theodoro. Cabeça de homem, óleo s/ tela, 1901.	49
Figura 7: JEAN-PAUL LAURENS: Auto-retrato.	50
Figura 8: JEAN-PAUL LAURENS: Santa Genoveva em seu leito de morte, óleo s/ lona, entre 1877 e 1880.	50
Figura 9: Academia Julian, rue de Berri, 1889. Paris, Coleção André del Debbio.	51
Figura 10: MARIE BASHKIRTSEFF: No estúdio, óleo s/ tela, Dnipropetrovsk, Museu Estatal de Arte, 1881.	51
Figura 11: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Giuseppe Peperose – Aetatis Suae] 26/08/1903.	53
Figura 12: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [S. Nicolas... Roma] 15/03/1903.	53
Figura 13: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Castanheira (Marriomer)] 1904.	53
Figura 14: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Rothemberg – a tauber] 22/05/1904.	53
Figura 15: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [N. Hirsch] s/d.	54
Figura 16: BRAGA, T. Desenho aquarelado. s/d.	54
Figura 17: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Souvenir de Villas Bôas ...un joueur des dames] 1993. Bloco[2]	54
Figura 18: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Petrelli Lini], s/d. Bloco[3].	54
Figura 19: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Wichetersninkel...], 1904. Bloco[3]	55
Figura 20: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Gegenham Bradh...], s/d. Bloco[3].	55
Figura 21: BRAGA, T. Desenho aquarelado. [Kloster-Krenzberg] 05/07/1904. Bloco[3]	55
Figura 22: EUGÉNE GRASSET (1841-1917).	56
Figura 23: EUGÉNE GRASSET, 1896. Pissenlit.	56
Figura 24: EUGÉNE GRASSET, 1896. Pissenlit.	56
Figura 25: EUGÉNE GRASSET, 1896. Pissenlit. Fonte: http://digitalgallery.nypl.org , dez.2008.	56
Figura 26: EUGÉNE GRASSET, 1896. Chrysanthème. Fonte: http://digitalgallery.nypl.org , dez.2008.	57
Figura 27: EUGÉNE GRASSET, 1896. Chrysanthème. Fonte: http://digitalgallery.nypl.org , dez.2008.	57
Figura 28: EUGÉNE GRASSET, 1896. Chrysanthème. Fonte: http://digitalgallery.nypl.org , dez.2008.	57
Figura 29: THEODORO BRAGA (s.d.). Horto Botânico Belém-Pará.	62

Figura 30: THEODORO BRAGA: Ex-libris Biblioteca do Arquivo Público do Pará, zincogravura, 13 x 8 cm, 1908.....	69
Figura 31: THEODORO BRAGA: Ex-libris Dr. Alfredo de Souza, Belém, 1907, formato grande, s/m.	70
Figura 32: THEODORO BRAGA: Ex-libris Dr. Arthur Lemos, Belém, 1908, formato oblongo, s/m.	70
Figura 33: THEODORO BRAGA: Ex-libris Theodoro Braga, Belém, 1908, s/m.....	71
Figura 34: THEODORO BRAGA: Ex-libris Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, zincogravura, s/m, s/d.....	71
Figura 35: DAVI OSIPOVITSCH WIDHOPFF: Charge Revista O Mosquito, 1895, s/m. ..	73
Figura 36: DAVI OSIPOVITSCH WIDHOPFF: Charge Revista O Mosquito, 1895, s/m. ..	73
Figura 37: ÂNGELO AGOSTINI: Charge Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1887, s/m. ..	75
Figura 38: THEODORO BRAGA: Charge, Belém, 1909, s/m.	77
Figura 39: THEODORO BRAGA: Charge, Belém, 1909, s/m.	77
Figura 40: THEODORO BRAGA: Charge, Belém, 1909, s/m.	77
Figura 41: THEODORO BRAGA: Charge, Belém, 1909, s/m.	77
Figura 42: THEODORO BRAGA: Caricaturista... de si próprio, Belém, s/d, s/m.....	78
Figura 43: THEODORO BRAGA: Caricaturas, s/d, s/m.....	78
Figura 44: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Prefácio, p. I].....	81
Figura 45: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Prefácio, p. IX].....	81
Figura 46: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Prefácio, p. VIII].....	81
Figura 47: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Prefácio, p. XIV].....	81
Figura 48: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.1.	83
Figura 49: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.3.	83
Figura 50: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.7.	84
Figura 51: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.9.	84
Figura 52: THEODORO BRAGA. Pira-y-auára, guache sobre papel, 1923.	87
Figura 53: THEODORO BRAGA. Pira-y-auára, guache sobre papel, 1923.	87
Figura 54: THEODORO BRAGA. Curupyra, guache sobre papel, 1923.....	87
Figura 55: THEODORO BRAGA. Sacy-pererê, guache e nanquim sobre papel, 1923....	87
Figura 56: THEODORO BRAGA. A Fundação da Cidade de Belém, óleo s/ tela, 1908. ...	92
Figura 57: THEODORO BRAGA. Anhanguera, óleo s/ tela, s/d.....	93
Figura 58: THEODORO BRAGA. Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares (tríptico), óleo s/ tela, 1928. Dimensão: 140 X 80 X 140 X 80 cm, 180 X 100 cm.....	94
Figura 59: THEODORO BRAGA. Herói do Rio Formoso, óleo s/ tela, s/d.....	96
Figura 60: Aparição a São Lucas, óleo s/ tela, 1903.	97
Figura 61: THEODORO BRAGA. Retrato de Antônio Lemos. Óleo s/tela, Belém, 14.07.1919.	109
Figura 62: Sala/estúdio de Theodoro Braga no Retiro Marajoara. In: Revista da semana, São Paulo, 31.10.1936. Fonte: Biblioteca Nacional.....	116

Figura 63: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 6] hippeastrum equestre (Amarílis reticulada).....	117
Figura 64: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 7] hippeastrum equestre (Amarílis reticulada) remate de cumeeira (cerâmica), prato, ...	117
Figura 65: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 35] chactodon striactus (queré-queré enxada); scorpaena brasiliensis (mangagá)	117
Figura 66: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 36] chactodon striactus (queré-queré enxada) azulejos; scorpaena brasiliensis (mangagá) vaso de porcelana	117
Figura 67: THEODORO BRAGA. Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares (tríptico). Óleo s/ tela, 1928. Dimensão: 140x80cm, 100x180cm, 140x80cm. Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo	118
Figura 68: THEODORO BRAGA. Ananguera, óleo s/ tela, s/d. Dimensão: 200x123,5cm (sem moldura). Fonte: Acervo do Museu Paulista	119
Figura 69: Urna da fase marajoara do tipo Arari vermelho. Exciso (restaurado). Altura: 37 cm. Procedência: Camutins, Ilha do Marajó-PA. Coletado por Meggers e Evans, 1949. Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) nº 856.....	123
Figura 70: Urna antropomorfa da fase marajoara do tipo Anajás duplo engobo. Inciso (restaurada). Altura: 36 cm. Procedência: Ilha do Marajó-PA Coletor ignorado (oferta Dr. Paes de Carvalho). MPEG nº 7	123
Figura 71: SCHAAN, Denise Pahl. A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara. Dissertação de mestrado, PUC-RGS, 1996, p. 230.....	123
Figura 72: Tanga de cerâmica, da fase marajoara do tipo Joanes. Pintado. Altura: 11cm. Procedência: Ilha do Marajó-PA. Coletor ignorado. MPEG nº 190.....	124
Figura 73: THEODORO BRAGA: Cabeça de mameluco Baroray, óleo s/ tela, 1911.....	126
Figura 74: THEODORO BRAGA: Cabeça de mameluco Maracaty, óleo s/ tela, 1911. ..	126
Figura 75: MANOEL PASTANA. Bacia (prancha 5). Coleção da Profa. Emília Monteiro, Pará, 1935. Fonte: Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP).....	131
Figura 76: MANOEL PASTANA. Marajó (prancha 9). Museu Nacional, Rio, 1937. Fonte: Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP).....	131
Figura 77: MANOEL PASTANA. Marajó (prancha 31). Museu Nacional, Rio, 1937. Fonte: Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP).....	132
Figura 78: MANOEL PASTANA. Título ilegível (prancha 72). Museu Goeldi, Belém-PA, s/d. Fonte: Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP).....	132
Figura 79: Exposições dos trabalhos de alunos, 1933 (Theodoro Braga é o quinto a partir da direita, atrás de sua esposa, D. Maria Hirsch). Fonte: Acervo fotográfico do Belas Artes-SP.	144
Figura 80: Jubileu de Prata da Escola de Belas Artes de São Paulo – Saída da Missa, Igreja de São Bento, 1950 (Theodoro Braga, bem à frente, de bengala). Fonte: Acervo fotográfico do Belas Artes-SP.....	144
Figura 81: Jubileu de Prata da Escola de Belas Artes de São Paulo – Sala de exposições dos trabalhos de alunos e professores, 1950 (Theodoro Braga à frente, de bengala). Fonte: Acervo fotográfico do Belas Artes-SP.	145
Figura 82: Professores e alunos da Escola Brasileira de Arte – abertura da exposição dos trabalhos de 1930. Fonte: Biblioteca Nacional, Revista “Para Todos”, 1930.	146

Figura 83: Mostra de aproveitamento do ensino na Escola Brasileira de Arte, iniciativa da "Tarde da Criança", sob a direção de Theodoro Braga. Fonte: Biblioteca Nacional, Revista "Para Todos", 1930.	147
Figura 84: CARLOS HADLER. Álbum de motivos ornamentais marajoaras [capa]. In: GODOY, Patrícia Bueno. Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista. Tese de doutorado, p. 180. Disponível em http://libdigi.unicamp.br	150
Figura 85: CARLOS HADLER. Álbum de motivos ornamentais marajoaras [página interna]. In: GODOY, Patrícia Bueno. Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista. Tese de doutorado, p. 193. Disponível em http://libdigi.unicamp.br	150
Figura 86: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p.9 Fonte: Casarão da Cultura de Rio Claro Autor: Elias Beloni.....	151
Figura 87: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p.4 Fonte: Casarão da Cultura de Rio Claro Autor: Elias Beloni.....	151
Figura 88: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p. 17. Fonte: Casarão da Cultura de Rio Claro. Autor: Elias Beloni.....	151
Figura 89: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p.19. Fonte: Casarão da Cultura de Rio Claro. Autor: Elias Beloni.....	151
Figura 90: ELISEU VISCONTI, Vaso em porcelana pintada decorado com orquídeas, 1902 Dimensão: Ø 15cm, h 16cm Fonte: CAIXA Cultural, 2007, p. 54.....	155
Figura 91: ELISEU VISCONTI, Vaso em porcelana pintada decorada com flores de maracujá, 1902 Dimensão: Ø 21cm, h 16cm Fonte: CAIXA Cultural, 2007, p. 55.....	155
Figura 92: THEODORO BRAGA. Vasos em cobre e latão, com decoração marajoara... 157	
Figura 93: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905.	158
Figura 94: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 34] <i>thrasaetus harpyia</i> (gavião real): aldabra, vaso em porcelana, suporte, plenocintro em pedra, ornato tipográfico, frisa em madeira. Fonte: Bibl. Mário de Andrade.....	158
Figura 95: PASTANA - Terrina marajoara. Motivo: Jabuti da mata e desenhos da cerâmica. Pará-Brasil, 928. Fonte: Museu do Estado do Pará	158
Figura 96: PASTANA - Vaso ornamental. Motivo: Jabuti da mata. Pará-Brasil, 192_.	158
Figura 97: PASTANA - Quebra-luz (porcelana e bronze). Motivo: Jabuti da mata. Pará-Brasil, s/d. Fonte: Museu do Estado do Pará	159
Figura 98: PASTANA - Bandeja. Motivo: Caranguejo e cofo. s/d.....	159
Figura 99: PASTANA. Móveis. Motivo: Desenho da cera e pupunha. Pará-Brasil, s/d.	159
Figura 100: PASTANA - Móveis. Motivo: Jabuti da mata. Pará-Brasil, s/d.	159
Figura 101: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 42] vaso de louça, madeira entalhada, friso, indumentária amazônica, azulejos, mosaicos, marchetaria. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.....	160
Figura 102: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 40] arte decorativa brasilica (cerâmica indígena – Ilha do Marajó) pente, mosaico, tapete.	160
Figura 103: Retiro Marajoara - Piso da sala de jantar Fonte: Proprietário atual Fotógrafo: André Coelho.....	160
Figura 104: Retiro Marajoara - Piso da sala de jantar Fonte: Proprietário atual Fotógrafo: André Coelho.....	160
Figura 105: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 41] indumentária amazônica. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade	161

Figura 106: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 18] victoria regia (auape tapona).....	162
Figura 107: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 19] victoria regia (auape tapona) pavimento em mosaico	162
Figura 108: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 0] coffea arabica	162
Figura 109: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 1] coffea arabica (cafeeiro) moldura dourada, rendas (aplicação, leque, lenço)	162
Figura 110: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 21] grevillea preissil joalheria: colar.....	163
Figura 111: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 21] grevillea preissil joalheria: [...]	163
Figura 112: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 17] eucharis amazônica: vaso	163
Figura 113: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 5] hevea brasiliensis (seringueira): grade de ferro forjado	163
Figura 114: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): grade.	163
Figura 115: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): dobradiça. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.164	
Figura 116: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): tabuleta.....	164
Figura 117: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): cavalete.....	164
Figura 118: GRASSET, Eugène, 1841-1917. La plante et ses applications ornamentales, 1896 [Título página.].....	165
Figura 119: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [capa]	165
Figura 120: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	170
Figura 121: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	170
Figura 122: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	170
Figura 123: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	171
Figura 124: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	171
Figura 125: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	171
Figura 126: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	172
Figura 127: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. Fonte: A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista A Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29.172	
Figura 128: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	172
Figura 129: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. Fonte: A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista A Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29.173	
Figura 130: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	173
Figura 131: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	173
Figura 132: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	173
Figura 133: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.....	174

Figura 134: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	174
Figura 135: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	174
Figura 136: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	174
Figura 137: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	175
Figura 138: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	175
Figura 139: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	175
Figura 140: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007.	175
Figura 141: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	176
Figura 142: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	176
Figura 143: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	176
Figura 144: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	176
Figura 145: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	177
Figura 146: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. <i>Corrimão, vista frontal.</i> 177	
Figura 147: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. <i>Detalhe do corrimão, visto superior.</i> Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007.	177
Figura 148: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. <i>Corrimão, vista lateral</i> 177	
Figura 149: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração. Fonte: A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista A Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29. 177	
Figura 150: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	177
Figura 151: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	178
Figura 152: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	178
Figura 153: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	178
Figura 154: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	178
Figura 155: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	179
Figura 156: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	179
Figura 157: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	179
Figura 158: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoarara. Decoração.	179

SUMÁRIO

Introdução	17
1 Theodoro Braga na história da arte brasileira (1895-1953)	24
1.1 Theodoro Braga e seu tempo: A arte brasileira na virada do séc. XIX	24
1.1.1 A Arte Brasileira no Dezenovevinte	24
1.1.2 Theodoro Braga e seu tempo: a crítica sobre sua obra	32
2 A formação do artista e intelectual Theodoro Braga	39
2.1 A formação artística e intelectual: Recife – Rio – Paris	39
2.2 O retorno ao Brasil. Maturidade na produção artística e intelectual	57
2.2.1 Belém da <i>Belle Époque</i> : raízes do projeto de arte nacionalista	57
2.3 A produção artística de Theodoro Braga	64
2.3.1 Os desenhos e as ilustrações: humor e refinamento técnico	65
2.3.2 Os ex-líbris de Theodoro Braga	67
2.3.3 Charges e Caricaturas de Theodoro Braga	72
2.3.4 A planta brasileira: um projeto ornamental brasileiro	78
2.3.5 Hino nacional brasileiro	82
2.3.6 Iluminuras	84
2.3.7 Contos para crianças	86
2.3.8 A pintura de Theodoro Braga: história e tradição narrativa	88
2.3.9 O pintor de linguagem tradicional e paleta sóbria	90
3 O projeto nacionalista de Theodoro Braga para a arte brasileira	99
3.1 Os impulsos nacionalizadores da arte brasileira na virada do séc. XIX	99
3.1.1 O Nacionalismo Brasileiro e a Campanha de Theodoro Braga	103
3.2 São Paulo: a <i>Meca</i> da civilização nacional.....	111
3.3 A Arte Marajoara: caminho para a formação da 'verdadeira' arte brasileira. A atuação do discípulo Manoel Pastana	119
3.3.1 Theodoro Braga e a Arte marajoara: gozo para os sentidos	125
4 A dispersão nacionalista de Theodoro Braga: o ensino de arte	133

4.1 A metodologia do ensino do desenho: profissionalização do aprendiz	133
4.2 As vivências de Theodoro Braga em docência e administração e seus desdobramentos	138
4.2.1 Instituto Masculino Lauro Sodré: a primeira experiência	139
4.2.2 A Academia de Belas Artes de São Paulo: docência e direção.....	142
4.2.3 A Escola Brasileira de Arte: experiências plasmadoras.....	145
4.3 A polêmica com Luderitz: defesa de uma idéia	148
4.4 Carlos Hadler: o discípulo paulista de Theodoro Braga	149
5 A dispersão nacionalista de Theodoro Braga: arte decorativa aplicada.....	152
5.1 O álbum <i>A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação</i> : criação de um repertório autenticamente brasileiro	152
5.2 O Retiro Marajoara: inserções do estilo <i>Art Déco</i> Marajoara em São Paulo	167
Considerações Finais	180
Referências	184
Anexos	190

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a pintura de Theodoro Braga (1872-1953) aconteceu no ano de 1995, após a criação do Museu de Arte de Belém (MABE). Ali, a contemplação da obra *A fundação da cidade de Belém* provocava em mim uma emoção diferente, que me levava repetidas vezes de volta àquele local.

Anos depois, ao escrever uma monografia para o Mestrado em Artes Visuais (EBA/UFRJ) sobre a *Belle Époque* paraense, tive contato com o projeto cultural do intendente Antonio Lemos para Belém, descobrindo, então, que esse político tinha sido o patrono e principal incentivador do trabalho de Theodoro Braga. Mais recentemente, ao escrever o anteprojeto desta tese, optei por estudar sua pintura histórica, uma vez que essa era a que conhecíamos através do MABE.

Ao iniciar a pesquisa deste trabalho, contudo, descobri que, além da pintura histórica, uma grande quantidade de informações sobre arte decorativa e ensino de arte produzida por Theodoro Braga estava por ser explorada. Diante disso, tomei consciência de que, além de mim, muitas pessoas da cidade de Belém e de fora dela desconheciam a extensão e a abrangência da obra do artista, principalmente a que foi produzida fora daquela cidade, e, de posse de dados tão significativos, decidi que o melhor caminho a tomar seria fazer essa obra conhecida do público paraense.

A partir de então, determinei-me a iniciar os laços e as tramas da rede que precisaria ser tecida para manter numa mesma pesquisa o máximo das informações coletadas. Mas, para isso, era necessário encontrar um fio que traspassasse as tramas, alinhavasse e costurasse suas principais idéias. Tal vínculo, só identificado após análise e reflexão da diversificada obra de Theodoro Braga, constituía-se no "nacionalismo", o qual, em Theodoro Braga, tomou feição singular.

As obras em artes plásticas – de desenho, pintura e arte decorativa – e os ensinamentos sobre arte produzidos por Theodoro Braga com vistas à construção de uma arte genuinamente brasileira constituem-se a base material para análise de aspectos significativos do caráter nacionalista presente na arte brasileira da primeira metade do século XX. De seu primeiro trabalho temático nacionalista, o projeto ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação* (1905) até o livro *Artistas pintores no Brasil* (1942), Theodoro Braga ocupa mente e ações na construção dessa arte nacional.

Nesse período, de 1905 a 1942, o Brasil passaria por uma onda nacionalista iniciada com os fatos que antecederam o advento da República, acentuada após a Primeira Guerra Mundial, nos anos 20, e que teve seu ápice nos anos 30, com o

nacionalismo varguista. Theodoro Braga, que até 1921 morava em Belém, planejava ali construir um novo capítulo para a história da arte amazônica e inseri-lo na história da arte brasileira. Mas isso só seria possível se colocasse em prática o ambicioso projeto de construir uma marca visual da nacionalidade brasileira, em que se fizesse presente ao mesmo tempo a flora e a fauna brasileira e traços da atividade artística dos indígenas Marajoaras.

Com essa motivação, Theodoro Braga iniciou a grande campanha de divulgar por todo o país suas idéias. Influenciado por modelos aprendidos na França, onde estudou, ele olhou para si mesmo, para o que lhe era mais característico da natureza que o cercava, e apresentou suas propostas a um país que se industrializava de maneira galopante. Para ele, a flora e a fauna brasileiras precisariam estar presentes na arte e na produção industrial, principalmente na arte decorativa, razão pela qual educar os operários brasileiros que produziam arte e decoração era imprescindível.

Como precisamos considerar a relevância desse contexto cultural, desenvolvemos a pesquisa em três vertentes: a primeira é o estudo sobre o artista e professor Theodoro Braga, trabalho que conjuga aspectos biográficos e catalogação de obras por ele produzidas; a segunda é a identificação de um grupo representativo de obras produzidas por Theodoro Braga que justifiquem e auxiliem o estudo de questões referentes à temática nacionalista; e a terceira é a que analisa a singularidade da obra de Theodoro Braga e de sua contribuição na construção de uma arte genuinamente brasileira.

Iniciamos essa pesquisa em 2004, ainda na cidade de Belém, com a busca por informações sobre a obra de Theodoro Braga, a partir da exposição *A fundação da cidade de Belém* (Museu de Arte de Belém – MABE). Da exposição guardamos o catálogo, escrito por várias mãos, que me forneceu algumas bases para escrever parte da justificativa do anteprojeto de tese para o PPGAV/EBA/UFRJ. De Belém trouxemos, em 2005, apenas cópias de pinturas históricas pertencentes ao MABE, ao Museu da UFPA (MUFPA) e ao Museu Histórico do Pará (MHEP), dentre as quais *Heróis do Rio Formoso* (MUFPA) e *A fundação da cidade de Belém* (MABE).

Uma vez aprovado no doutorado, comecei a pesquisa em museus do Rio de Janeiro, à procura de pinturas de Theodoro Braga com temática histórica, mas encontramos somente uma no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), material com o qual participei da qualificação em 2006, quando mantinha ainda o projeto sobre a pintura histórica de Theodoro Braga. No primeiro de 2007, no entanto, deu-se o inesperado. Ao pesquisar no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), tivemos acesso à obra *Artistas Pintores no Brasil*, de Theodoro Braga, que reúne pequenas biografias de artistas brasileiros e estrangeiros que moraram no Brasil. E foi no estudo detalhado de sua biografia que descobri que a maior parte sua produção artística encontrava-se em São

Paulo. A partir de então, coloquei-me a campo para encontrar as obras do artista ali guardadas e por mim desconhecidas.

Nessa busca aconteceram encontros excepcionais. Naquela capital encontrei o projeto ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação*, seis pinturas a óleo no acervo do Museu Paulista, e, há pouco tempo, a coleção de 26 pinturas a guache com temática do folclore brasileiro da Coleção de Arte da Cidade no Centro Cultural de São Paulo. Na Faculdade Mackenzie, textos e fotos de Theodoro Braga; na Pinacoteca do Estado, uma pintura a óleo muito estimada pelo artista; no Centro Universitário Belas Artes, o acervo institucional, com registro das primeiras décadas de quando Theodoro Braga foi professor e diretor daquela instituição e, por fim, perdido num bairro de São Paulo, o Retiro Marajoara, antiga moradia do pintor, construída nos anos 30 e decorada com iconografia da arte marajoara.

Na cidade de Rio Claro, interior paulista, onde viveu o pintor e professor Carlos Hadler, discípulo do método de ensino proposto por Theodoro Braga, encontrei pinturas, desenhos e parte da história daquele artista. De uma viagem a Belém, trouxe os desenhos e aplicações marajoaras de outro discípulo de Theodoro Braga, Manoel Pastana. Além disso, na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e no Arquivo Público de São Paulo, coletei cerca de cem textos escritos por Theodoro Braga ou que faziam referência à sua produção artística, além de artigos diversos do artista sobre o ensino de arte ou sobre seu envolvimento com o movimento nacionalista.

Como pesquisador, não encontrei portas fechadas para ter acesso a imagens e documentos para a tese. Abriam-se portas, armários, acervos, bibliotecas, tudo que pudessem contribuir com essa tese, sempre firmando com pessoas responsáveis e instituições meu compromisso de reserva de direitos de imagens exclusivamente para este trabalho.

Posso dizer com toda a consciência que somente a partir dessas informações esta tese começou a ganhar corpo. Com o estímulo de minha orientadora, mantive na tese a maior parte das fontes primárias que são citadas ora no corpo, ora nos anexos, reservando para pesquisas futuras ainda bastante material.

A quantidade de informações e a vontade de inserir todo o material no contexto artístico e cultural brasileiros constituíram-se em dificuldades na formulação de argumentos e pontos de vista, bem como a impossibilidade de acesso aos arquivos do “Acervo Theodoro Braga”, localizado no Instituto Histórico de São Paulo (IHGP).

Para estudarmos esse material, consideramos de grande importância os artigos em que o próprio Theodoro Braga fala. Eles foram para nós a chave para compreendermos as idéias expressas em tom heróico, de quem tem a certeza de que

luta por uma grande causa. Seus escritos transbordam de nacionalismo, o que apresenta quase como uma religião, um dogma, um altar que venerava.

É bom que esclareçamos que o sentido de nacionalismo que consideramos apropriado para esta análise compreende as relações entre elementos simbólicos como povo, nação, pátria, Estado, identidade nacional, traço nacional, nacionalismo, enfim, conceitos diretamente presentes na obra de Theodoro Braga e em sua campanha pela nacionalização da arte.

O nacionalismo de Theodoro Braga se faz presente tanto na pintura do *Piraiuara* ou do *Saci Pererê* quanto na sua obra-prima *A fundação da cidade de Belém*. Apesar das diferenças de tamanho, elas ocupam o mesmo nível de importância simbólica em sua abordagem nacionalista, abordagem que, segundo Guibernau, traz um "sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros, ao se identificarem com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, têm a vontade de decidir sobre seu destino político comum", fator decisivo na criação da identidade nacional (GUIBERNAU, 1997, p. 91). A comunidade nacional com que Theodoro Braga sonhava seria, pois, identificada pelo uso de símbolos do cotidiano brasileiro.

O termo "modernismo", que utilizaremos com relação à arte brasileira, refere-se ao emaranhado de idéias que cercaram a arte brasileira do final de Século XIX a meados do XX, diferentemente da pesquisa plástica em artes visuais que acontecia na Europa. Paulo Herkenhoff, ao escrever sobre arte decorativa, por exemplo, aplica o termo "modernismo" à arte decorativa marajoara produzida por Theodoro Braga.

Os termos *Art Nouveau* e *Art Decó* são usados na historiografia da arte decorativa e da arquitetura para referir-se respectivamente aos movimentos vindos da Europa para o Brasil no final do século XIX e nos anos 20 a 30 do século XX. A arte decorativa de Theodoro Braga, por exemplo, parece mais ligada ao *Art Decó*, pela aparência geométrica e pela estilização das formas que o *Art Nouveau*.

E a expressão "arte marajoara" é utilizada neste trabalho com referência à produção dos antigos indígenas habitantes da Ilha do Marajó, no Pará. A arte marajoara é, na verdade, uma síntese da imagem temática que os indígenas usavam para se comunicar, como forma de linguagem. Às vezes zoomorfas, às vezes antropomorfas, referem-se na maioria das vezes a cosmogonia marajoara.

Este trabalho não pretende delinear o desenvolvimento do nacionalismo brasileiro nas artes; antes, por suas imagens e textos, têm como objetivo informar sobre os anseios de um artista que, durante muitas décadas, dedicou-se a proclamar suas idéias não apenas no Brasil, mas também em países como a Argentina, a França e os Estados

Unidos, artista cuja modernidade talvez estivesse em sua maneira de olhar o futuro, o mundo que estava à sua frente.

O período a ser estudado se inicia em 1872, com seu nascimento, e termina em 1953, ano de seu falecimento. Procuramos recolher informações sobre toda a vida do artista, no entanto foi do período de sua estadia em São Paulo, de 1923 a 1953, que mais informações obtivemos, anos de maior produção pessoal, com grande repercussão na imprensa escrita.

Muitas referências bibliográficas sobre nacionalismo foram escritas na historiografia brasileira, mas poucas se referem especificamente às artes da visualidade. Escolhemos, então, algumas que se aproximavam mais da literatura, como *Vira e Mexe Nacionalismo*, de Leila Perrone Moisés, e *Nacionalismos*, uma ampla leitura sobre o nacionalismo como fenômeno mundial, escrito por Montserrat Guibernau; especificamente sobre o nacionalismo brasileiro, destacamos *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*, de Mônica Pimenta Velloso, e *A questão nacional na primeira república*, de Lúcia Lippi Oliveira.

Serviram também de base histórica e teórica para essa tese as fontes primárias – cartas, documentos, periódicos e escritos diversos, dos acervos arquivológicos do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, do Museu Nacional de Belas Artes, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, da Universidade Mackenzie em São Paulo e do Centro Cultural do Pará, e autores brasileiros como Quirino Campofiorito, Carlos Rubens, Paulo Herkenhoff, Ana Mae Barbosa, que apresentam referências à obra e às idéias de Theodoro Braga e discutem aspectos relevantes de sua trajetória artística e intelectual.

O paraense Clóvis Morais Rego, considerado seu principal biógrafo, publicou em 1974 a obra "Theodoro Braga: historiador e artista", em que registra momentos da história e da influência social e artística que Theodoro exerceu na cidade de Belém do Pará nas três primeiras décadas do século XX. E Aldrin Figueiredo, em tese defendida na UNICAMP (2001), analisa a cidade de Belém no período entre 1908 e 1929, dando destaque à participação de Theodoro Braga como um dos principais articulistas entre os intelectuais que procuravam construir a chamada "identidade nacional", na qual a Amazônia passaria a ser, necessariamente, uma espécie de epicentro intelectual do país. Ambos os autores foram essenciais para este trabalho.

Patrícia Bueno Godoy (2005), que estuda *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação*, considera essa obra uma das maiores representações do *design* ornamental brasileiro, pela reprodução dos elementos da flora, organizados de acordo com a técnica dos ilustradores botânicos, e pelos ornamentos criados a partir dos originais da natureza, que se apresentam sob nítida inspiração *Art Nouveau*.

As fontes principais desta pesquisa são as próprias obras de pintura, desenho e ilustração de Theodoro Braga, além das propostas em arte decorativa e dos textos sobre ensino de arte. Cada grupo de fontes aplica-se a um determinado segmento da pesquisa – dos desenhos de ex-líbris às pinturas históricas, dos textos sobre ensino de arte, ou ensino de desenho, aos que versam sobre arte decorativa brasileira ou sobre exposições do Salão Paulista de Belas Artes.

Damos destaque especial à visita ao Retiro Marajoara, obra considerada a síntese de suas idéias nacionalistas e ultimamente tão esquecida.

Uma dúvida não esclarecida por esta tese, mas com grandes possibilidades de confirmação posterior, é a data exata em que Theodoro Braga saiu do Rio de Janeiro e fixou residência definitivamente em São Paulo. Algumas fontes apresentam a data de 1923, outras, 1925, quando ele teria chegado ali para a instalação da Academia de Belas Artes de São Paulo, hoje Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Confiro às fontes primárias o maior mérito desta tese, tanto às obras da visualidade quanto aos textos escritos. Cada uma das imagens utilizadas teve seus créditos atribuídos em legenda ao acervo correspondente, tendo sido a reprodução técnica a melhor possível, a fim de valorizar os detalhes e nuances.

Em *Theodoro Braga na história da arte brasileira (1895-1953)*, o capítulo inicial, fazemos uma revisão do material escrito sobre o contexto que envolveu a arte brasileira na virada do Século XX, sobre o período em que Theodoro Braga se firmou como um pintor e pesquisador de história, e sobre uma parte da crítica dirigida à sua produção artística.

No segundo capítulo, *A formação do artista e intelectual Theodoro Braga*, traçamos o caminho percorrido por Theodoro Braga desde sua formação intelectual, iniciada no Recife, até sua formação artística, que passa pelo Rio de Janeiro e vai até Paris e a outros países da Europa. Num segundo momento, mostramos seu retorno ao Brasil, sua passagem pelo Rio de Janeiro e sua chegada a Belém, cidade natal, onde, com o apoio de Antonio Lemos, deu início ao projeto nacionalista. E na última parte tratamos da produção artística de Theodoro Braga em pintura, desenho e ilustração.

O terceiro capítulo, *O projeto nacionalista de Theodoro Braga para a arte brasileira*, discute a visão nacionalista de Theodoro Braga ao buscar implantar no Brasil a semente de uma arte que considerava verdadeiramente original e representativa para a nação, a arte marajoara. O destaque à cidade de São Paulo, Meca da civilização nacional, deve-se a seu crescimento pós Semana de 22 e à facilidade com que acolheu as idéias nacionalistas, de onde a aproximação com a obra de Theodoro Braga. Seu

discípulo Manoel Pastana também se faz presente nesse segmento por sua obra em arte marajoara.

Em *Theodoro Braga e o ensino de arte*, o quarto capítulo, ele é apresentado como o professor. A ênfase é dada aos recursos metodológicos utilizados por Theodoro Braga para difundir suas idéias nacionalistas, às suas relações profissionais e ao seu embate contra o uso de fórmulas prontas na educação visual de crianças. Analisamos também suas vivências docentes e administrativas junto aos institutos profissionais onde trabalhou, e sua influência sobre a obra de Carlos Hadler, discípulo seu na aplicação da metodologia de ensino da arte.

O quinto capítulo, *A Arte Decorativa Aplicada na obra de Theodoro Braga: estilização à brasileira*, fecha a tese, apresentando as propostas em arte decorativa feitas por Theodoro Braga ao longo de sua vida artística, e fazemos uma breve análise do projeto ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação* para, afinal, apresentar o Retiro Marajoara.

Nos *Anexos* encontra-se parte do material obtido na pesquisa desta tese. São textos e inúmeras imagens representativas de Theodoro Braga, muitas das quais ainda a serem exploradas, e uma *Cronologia* da vida e da obra do artista, acervo que se encontra ainda hoje preservado por instituições e colecionadores.

Theodoro Braga nunca se deixou levar pelos traços abstratos da arte moderna. Seu estilo clássico é marca distintiva em sua vida artística, ainda que boa parte de sua obra em pintura seja voltada para o místico, o abstrato – quadros a que não tivemos acesso nem informações sobre o destino atual, diferentemente do que imaginávamos inicialmente. Sua proposta de criar uma arte brasileira a partir da arte marajoara foi um projeto audacioso, como o era o homem Theodoro Braga. Se não foi entendido naquele tempo, levanto minha voz neste trabalho para mostrá-lo.

1 Theodoro Braga na história da arte brasileira (1895-1953)

1.1 Theodoro Braga e seu tempo: A arte brasileira na virada do séc. XIX

1.1.1 A Arte Brasileira no Dezenovevinte¹

O contexto que envolveu a arte brasileira na virada do séc. XIX ficou marcado por um legado oitocentista escrito a partir da chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, e, mais tarde, da Missão Francesa, em 1816. Mas também por um caminhar difícil ao se ultrapassar o século e olhar para o futuro que despontava em um cenário totalmente incerto nas suas aspirações. As influências ideológicas e filosóficas e os ventos da Arte Moderna, vindos do continente europeu, abalaram este território, costurado pacientemente desde o início do séc. XIX por aqueles que já vinham construindo aqui uma arte sólida e de conteúdo. Sua essência, já bastante investigada pela historiografia, constitui-se, ainda hoje, em um território a ser explorado como espaço capital para entendermos as obras de seus maiores representantes – os próprios artistas.

Theodoro Braga foi um desses artistas que, como muitos outros, viveram intensamente essa virada de século. Sua obra destaca-se na arte brasileira por quatro eventos distintos: primeiro, por produzir a obra prima *A fundação da cidade de Belém*,² que marcou sua trajetória por introduzi-lo no cenário artístico nacional como um pintor de história. Segundo, por escrever e defender tese sobre o ensino de arte fundamentado em motivação visual que empregava o que havia de mais simbólico na flora e na fauna brasileira. Terceiro, por pesquisar e aplicar em arte decorativa motivos visuais de inspiração da cultura amazônico-marajoara. E, em quarto, por defender e divulgar uma arte nacional arquitetada essencialmente sobre as raízes da cultura brasileira, principalmente sobre a marajoara.

Neste capítulo, analisamos o contexto da arte brasileira no Dezenovevinte, a inclusão do pintor Theodoro Braga e parte da crítica escrita sobre sua obra.

¹ Termo utilizado pelos produtores da exposição *Dezenovevinte: uma virada no século*, organizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1986 para divulgar seu acervo. Nela foram apresentadas obras de artistas do séc. XIX, destacando a atuação de cada um até o início do séc. XX. Adotamos o mesmo termo neste trabalho, considerando o Dezenovevinte como o período entre 1870 e 1930.

² Utilizamos neste trabalho a denominação genérica resumida da tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão-Pará*, de Theodoro Braga (óleo s/ tela, 1908. Dimensão: 500 X 250 cm. Fonte: Museu de Arte de Belém).

Na investigação de fatos que poderão contribuir para a análise desses estudos, nossa pesquisa foi do levantamento bibliográfico à verificação de catálogos, bem como à investigação de notícias na imprensa, enfim, investigação de campo que contribuiu para delinear um quadro referencial teórico que fundamentasse indagações e debates.

Ao introduzir esses debates, faremos uma revisão em textos de autores brasileiros que, de maneira geral, compartilham do mesmo objetivo: compreender as principais questões pelas quais passou a arte brasileira do período e como nela se inseriu a obra de Theodoro Braga.

É possível verificarmos esses temas em estudos de autores brasileiros que pensaram sobre o Dezenovevinte. Mesmo distantes no tempo, eles demonstram esclarecimento sobre os caminhos que os artistas seguiram nas abordagens do objeto artístico e como isso se dava em relação à defesa e à articulação de uma nova arte para o Brasil.

Alexei Bueno (2004), por exemplo, procura defender o brasileiro, a paixão nativa e a exaltação à pátria. Nas suas explicações, ele sugere que nenhum século da história brasileira, em todos os aspectos, foi mais decisivo para a nossa formação nacional que o séc. XIX. Bueno analisa esse século como aquele em que o Brasil se fez nação, afirmando que houve uma "*subversão total no país durante o século XIX*" (2004, p. 21), fato que provocou mudanças políticas, sociais, econômicas, subjetivas, psicológicas e estéticas. Tais transformações apontavam para extremos que vão da transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808, à Proclamação da República, em 1889; do Grito de Independência, em 1822, à extinção da escravatura, em 1888; do modelo econômico escravagista e colonial do início do século ao despertar da industrialização com mão de obra imigrante da última década.

Sobre a arte, Alexei enfatiza no capítulo *A glorificação da pátria brasileira o sentimento nativista*³ que envolveu o país depois da instalação da Corte Portuguesa e, sobretudo, a partir da criação do Reino Unido e da Independência. Naquele momento, diz ele, da total aversão ao elemento português, era preciso forjar um passado histórico capaz de conter uma figura mítica que caracterizasse o país. A idéia recaiu sobre a imagem do índio brasileiro, que se tornaria, a partir de então, o principal tema na produção das artes no Brasil.

³ Compreende-se por "*sentimento nativista no Brasil*" o conjunto de manifestações de apego ao torrão natal, de consciência de valor próprio, de desejo de emancipação, de repulsa ao domínio metropolitano experimentado pelos brasileiros da colônia. O aumento da riqueza dos colonos, a rivalidade crescente entre brasileiros e reinóis, a pressão do fisco metropolitano, as vitórias obtidas sobre holandeses, franceses e ingleses na defesa do território, a conquista e o povoamento do sertão concorreram para a formação desse sentimento.

O reflexo desse indianismo ultrapassou a literatura, acontecendo também nas artes plásticas. Os pintores passaram a pintar poemas da nacionalidade descrita por poetas. Oscar Pereira da Silva, Vitor Meireles, Pedro Américo e Rodolfo Amoedo foram os principais artistas que destacaram a figura do indígena nas suas obras. A obra *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, que concretizava o momento do nascimento do país, retratava o índio como herói nacional. Bueno também destaca, ainda que de maneira discreta, a presença do negro e do bandeirante no cenário da arte brasileira do final do séc. XIX.

Bueno ressalta a pintura histórica como outra forma de acentuar o nacionalismo presente na arte brasileira do XIX. Empregando a temática de guerras e conflitos como os da Cisplatina e o do Paraguai, pintores como Vitor Meireles e Pedro Américo buscavam valorizar o nacionalismo, retratando fatos históricos importantes desses combates, sempre exaltando a pátria e, assim, contribuindo para a formação de uma identidade nacional. Para ele, a obra da história do Brasil que mais vai marcar esse sentimento é *O Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo, visão idealizada do Imperador rompendo os seus últimos laços com Portugal no meio de sua guarda.

Em História da pintura brasileira do séc. XIX, Quirino Campofiorito (1983) constrói uma ponte que une os momentos derradeiros da pintura colonial (1800) ao surgimento dos primeiros movimentos da pintura moderna brasileira (1918). Obra essencial para estudiosos e pesquisadores da história da arte brasileira, destaca-se pela forma didática de sua apresentação e por seu farto conteúdo histórico.

O autor considera que o séc. XIX teve o desafio de ter sido a época decisiva para a formação da nossa cultura nacional. Ressalta que fatos como a transferência da família real portuguesa, a independência política, com o estabelecimento do estado nacional, a progressiva emancipação econômica, com a passagem do sistema escravagista para o assalariado, tudo o que culminou na instalação do regime republicano, foram elementos capitais na organização da nossa nacionalidade.

Campofiorito afirma também que, culturalmente, esse período se caracterizou por um clima ostensivamente contrário a qualquer vestígio do velho protecionismo dirigista da Corte. Para ele, no que tange às artes plásticas e muito particularmente à pintura, o que se assistiu foram modificações sensíveis no ensino, com reformas que objetivaram reanimar a antiga Academia, naquele momento já denominada de Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Essas reformas promoveram imediatos reflexos nos outros centros em desenvolvimento, estimulando não só o ensino erudito em escolas congêneres, mas também atualizando os Liceus de Artes e Ofícios na formação profissional dos artífices e encaminhando-os, quando em condições favoráveis, ao aperfeiçoamento em escolas de 'grau superior' localizadas em São Paulo, Salvador e Belém.

Para Campofiorito, essa liberdade no ensino de arte em escolas de mesmo gênero fazia parte das condições de liberalidade e progresso incentivadas pelo novo governo para alcançar centros que ficavam mais distantes da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Os cursos livres eram autorizados e estimulados a funcionarem com métodos que podiam ser adotados por pessoas habilitadas que desejassem instruir os artífices com conhecimentos análogos aos que a ENBA proporcionava (CAMPOFIORITO, 1983, p. 19). A nova metodologia propunha abolir a doutrinação sistemática da disciplina estética, ou seja, prevenir o academismo que identificara o ensino das artes no Império, para promover a inspiração livre do talento.

Roberto Pontual (1987, p. 3) assinala que o aspecto fundamental para se compreender como o Brasil tem o seu instante de passagem à maturidade no início do séc. XX conjuga-se em fatores como a reviravolta econômica, social e política da nação, provocada pelo advento da República, pelo surto industrial, pela onda migratória e pela transformação estrutural das cidades, vias e estradas.⁴ Ele considera que esses novos tempos permitiram um entusiasmo nacional, uma onda ufanista que, bem ou mal, produziram nas duas primeiras décadas do séc. XX um Brasil novo no seu esqueleto e no seu vestuário, um renascimento, em que a mudança mais expressiva, com evidentes reflexos nos planos cultural e artístico, foi a ascensão da cidade de São Paulo à dianteira da produção industrial e cultural do país, suplantando mesmo a capital federal, o Rio de Janeiro.

Pontual (1987, p. 4) acrescenta, ainda, que foi nesse ambiente que se deu no país o renascimento nas artes. Ele explica que, proclamada a República em 1889, o ambiente artístico brasileiro, representado especialmente pelas atividades no Rio de Janeiro, sede do governo, se revelava predisposto a inovações, ainda que cautelosas. Essas deveriam deixar para trás a disciplina, o convencionalismo e a marca antinacional de origem, aspectos impostos a várias gerações por meio da Academia Imperial de Belas Artes. No seu entender, ali, desde a instalação definitiva em 1826, vinham-se formando séries de artistas na obediência às normas sempre muito rígidas de um neoclassicismo temporão, defasado já no seu intempestivo transplante para o Brasil com a Missão Artística Francesa de 1816. Assim, o autor compreende que era inevitável que o sopro de

⁴ Em 1900, com quatrocentos anos justos depois de descoberto e nomeado, o Brasil contava com uma população de pouco superior a 17 milhões de habitantes, cerca de 1/8 do nosso contingente atual. Nela já se despontava um número considerável de imigrantes: mais de um milhão, somando-se aos portugueses, espanhóis, italianos e alemães desembarcados fazia pouco. Já naquele ano, trafegava, no Rio, o primeiro bonde e, em São Paulo, meia dúzia de automóveis fazia sensação e confusão. Seis anos teriam ainda de passar para que um automóvel cumprisse – em 26 dias – a ligação entre as duas cidades. [...] os túneis alcançavam os areais absolutamente desertos de Copacabana. Areal completo também era também o que cercava a Avenida Paulista, quando inaugurada em 1891. Poucos anos depois, no entanto, ela estava salpicada de alguns dos palacetes que fariam a glória da São Paulo afluente. [...]

renovação de que se armava o espírito republicano incidisse também sobre a área já pouco arejada da arte.

Pontual justifica sua posição afirmando que o Brasil da época, que avançava na industrialização com uma visão objetiva e prática, despontando como a possibilidade de novos modos de ver e agir, precisava contrapor-se à artesanania, prática ainda presente na ação cultural da época. Isso caracterizava uma intensa luta entre o que era o moderno e o que era o tradicional. Esses modos de ver e agir, no entender de Pontual, não só encurtavam as distâncias de comunicação da cidade-centro às cidades-províncias, como atenuava o nosso fosso em relação aos centros internacionais hegemônicos.

Informa o autor (PONTUAL, 1987, p. 5) que a Academia Imperial de Belas Artes, como sede da perpetuação do antigo, logo enfrentaria a reforma de 1890 que resultou na ENBA. E uma luta interna na Escola expôs um confronto aberto entre dois grupos. De um lado, os 'modernos', que tinham em suas fileiras os irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida – grupo eclético, que pretendia pôr em prática uma modernização pedagógica, ainda que precária, como se tentasse salvar do abandono total a metodologia fixada por mais de um século. Do outro lado, os 'positivistas', desejosos não de novos conceitos, mas de uma entidade rigorosamente instrumentalizada para sedimentar de vez o academismo de fonte neoclássica. Em pouco tempo, contudo, os primeiros acabaram impondo aos opositores o seu modelo institucional de ensino das artes.

Pontual cita ainda três artistas que, pela integração operosa de duas épocas e atitudes, melhor exemplificam esse início de transição do velho para o novo, do gasto para o experimentável: Belmiro de Almeida, Artur Timóteo da Costa e Eliseu Visconti, que é quem vai refletir mais completamente a transição, sendo o primeiro artista a receber o Prêmio de Viagem ao Exterior, instituído em 1892 pela recém-criada ENBA.

Pontual conclui sua exposição indicando vários caminhos para a arte brasileira, chamados por ele de renovação na arte, os quais vão culminar na Semana da Arte Moderna, em 1922. Dentre esses caminhos, um aponta para a cidade de São Paulo e as mudanças provocadas pelo crescimento do setor econômico e industrial, fato que atingiu também a cultura. Outro, para a obra produzida pela artista Anita Malfatti, a quem considera a desencadeadora das transformações mais radicais que iriam eclodir na arte brasileira algum tempo à frente.

Sonia Gomes Pereira (2008), ao fazer uma revisão crítica sobre a arte brasileira do séc. XIX, destaca três maneiras que considera distintas para estudar o séc. XIX: 1. tomá-lo como um período cultural autônomo e não apenas como uma época que antecede e prepara a modernidade; 2. estudá-lo como constituído de três blocos distintos que obedecem a uma organização cronológica – início, meados, e últimas décadas do

séc. XIX e primeiras do séc. XX; e 3. analisá-lo por meio da discussão sobre estilos e análise formal das obras produzidas nesse período.

Paulo Herkenhoff inscreve o séc. XIX entre duas modernidades. Afirma o autor que a Missão Artística Francesa de 1816 é sua primeira ponta moderna e que foi a causadora de transformações radicais ao "*introduzir no país a noção de artista em lugar de artesão, ao organizar a formação do artista, ao assumir novas funções para a arte e ao constituir um novo sistema de arte, distinto do regime colonial*" (2004, p.10). Para o autor, a missão dirigida por Lebreton veio para quebrar alguns paradigmas e evidenciar rupturas no ambiente da arte brasileira. A introdução do neoclassicismo na arquitetura, por exemplo, deu-se no Brasil quando o modelo barroco-rococó já indicava sinais de efetivo esgotamento. Assim também aconteceu com a vinda de um acervo de pintura européia, que constitui, há quase duzentos anos, a base sobre a qual se assenta o Museu Nacional de Belas Artes; e, ainda, o desenvolvimento de gênero de pintura ao ar livre – o *plein air*, que possibilitou uma nova trajetória da luz na arte brasileira.

Herkenhoff explica que, embora saído da escravidão, o Brasil já demonstrava sinais de ser moderno bem antes do Modernismo, e que perceber as contradições desse modernismo ocorrido no final XIX mas hoje oficial, não implica desautorizá-lo, mas sim questionar seu sistema de hierarquias que ainda nos aprisiona em relação à nossa história. Esse "*moderno antes do modernismo*" (HERKENHOFF, 2004, p.11), nas palavras do autor, foi um processo experimental, mesmo porque raramente um movimento desse porte se introduziu por meio de estratégias de choque, como o que aconteceu com o Futurismo e o Dadaísmo, movimentos de vanguarda que inspiraram o Modernismo europeu. O afastamento entre Visconti e a primeira exposição impressionista em Paris, em 1874, e entre Malfatti e a mostra de Munch, em Berlim, em 1892, sugerem exatamente isso.

Herkenhoff acrescenta que, no caso brasileiro, o "*modernismo*" se caracterizou como o lugar onde se depositaram a confusão e o desconhecimento sobre as tramas do tecido da modernidade: nunca de soube direito o que era Futurismo, Cubismo, Expressionismo ou Dadaísmo, como se houvesse um temor da arte abstrata, daí afirmar-se que o Brasil era um país condenado ao moderno. No entendimento desse autor, as condições e os modos da modernidade começaram a emergir no Rio de Janeiro já no fim do séc. XIX, com alguns pintores, e também em processos de cunho urbanístico e social. Nas primeiras décadas do séc. XX, ainda segundo o autor, a mais radical obra moderna produzida no Brasil foi a Esplanada do Castelo, a reforma urbanística do Rio de Janeiro inspirada na Paris de Haussman, que dava continuidade à abertura da Avenida Central (hoje, Rio Branco), realizada em 1905. Prosseguia, assim, a construção da grande cidade moderna brasileira, a capital, para consolidar as transformações modernas do séc. XX.

Ciça França Lourenço (1986, p. 4), ao descrever a vida artística na cidade de São Paulo no final do séc. XIX e início do XX, explica que São Paulo vivia em função do Rio de Janeiro, pois era aqui que estavam o Salão, a Escola, as encomendas e a possibilidade de o artista se manter economicamente. Em São Paulo, as condições para a produção de arte eram completamente adversas e desestimulantes e só se estabelecia quem tivesse outras fontes de renda.

A seguir, Lourenço discorre sobre as modestas transformações ocorridas no final do século passado: a ampliação do raio de ação do Liceu de Artes e Ofícios; a chegada de artistas como José Ferraz de Almeida Junior e Oscar Pereira da Silva para residir e dar aulas na capital paulistana; a organização de exposições em São Paulo, o que implica no surgimento da crítica especializada em arte, como as de Felinto de Almeida em *O Estado de São Paulo*, e Carlo Parlagreco, no *Correio Paulistano*. Ao lado disso, acrescenta, as ligações entre artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro se intensificam, e muitos que aqui cursaram a Academia e participavam do Salão anual passaram a levar suas obras para São Paulo, dentre os quais, Antonio Parreiras, Giambatista Castagneto, João Batista da Costa, Benedito Calixto, Pedro Alexandrino, Aurélio Figueiredo, Décio Villares e Roberto Mendes.

Outro dado levantado por Lourenço (1986, p. 5) aponta a cidade de São Paulo como o novo endereço para a produção apresentada nos salões oficiais da capital da República, obras que se dirigiam às vitrines paulistanas e decoravam um comércio em franca expansão. Estabelecimentos como a Casa Garraux, Casa Henchel, Casa Alemã, Casa Volzak e Casa Levy, diz a autora, absorviam as obras, possivelmente interessadas em associar sua imagem às iniciativas culturais, demonstrando, assim, respeitabilidade nos negócios. A vantagem desses salões na cidade, segundo Lourenço, estava em que naquele momento a arte dos pintores brasileiros liderados por José Ferraz de Almeida Junior impunha-se à dos pintores estrangeiros.

Numa atitude pedagógica, lembra ainda Lourenço (1986, p. 5), os dirigentes do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo abriram as portas da escola para que ali os artistas pudessem instalar seus próprios ateliês, ampliando suas experiências com os que estavam iniciando a vida artística. Os artistas-docentes, ao mesmo tempo em que estimulavam seus alunos a produzirem cópias de originais gregos, romanos e franceses, criavam infra-estrutura para produzir e expor suas próprias obras. Tal situação acabou por favorecer a criação do primeiro museu da capital paulistana, iniciativa do próprio Liceu, espaço mais tarde transformado na Pinacoteca do Estado de São Paulo e, nos anos 30, entregue à Escola de Belas Artes de São Paulo. O acervo da Pinacoteca, ainda segundo Lourenço, possui uma parcela significativa da produção visual brasileira da virada do século, principalmente sobre a temática da paisagem com obras de Georg

Grimm, Antonio Parreiras, Giambatista Castagneto, Navarro da Costa, Pedro Weingartner e João Batista da Costa.

Lourenço (1986, p. 7) conclui sua exposição afirmando que naquele momento se abriam as portas de um novo século, onde o fazer pessoal, diferenciado, gestual, matérico e construtivo iria se constituir em alavanca propulsora das estéticas vanguardistas. O discurso sobre a arte, a busca de utopias e o desejo de expressão já podiam despontar graças às transformações operadas pelos artistas nascidos entre a metade e os últimos anos do séc. XIX.

Traçado o caminho pelo qual deve passar toda e qualquer análise sobre a arte brasileira do Dezenovevinte, podemos marcar a vinda da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, como ponto de partida. Nesse percurso, o primeiro grande porto seria a instalação da Missão Francesa, em 1816, ponto em que a arte brasileira se ancorou para realizar seu projeto de independência; a seguir, a Proclamação da República, em 1899, porto que antecede a chegada do Modernismo e do séc. XX.

A Independência política em 1822 e as batalhas travadas em todo o Primeiro Reinado confirmaram a luta dos brasileiros pela criação e consolidação da nação. Nas artes, a efetivação do ensino na Academia Imperial e a implantação de estilos artísticos trazidos pelos artistas e professores franceses ligados ao romantismo e ao neoclassicismo já apontavam para aquilo que viria a acontecer na segunda metade do século. De forma contundente, os artistas brasileiros se envolviam na formulação de princípios que verdadeiramente expressassem a independência brasileira na arte.

Foi na segunda metade do séc. XIX, durante o II Reinado, que as artes receberam seu maior incentivo. D. Pedro II, o imperador, admirador das letras, das artes e das ciências, na intenção de fortalecer a monarquia e unificar a nação, pretendia criar uma cultura nacional, uma identidade para o país. Para tal, pintores, historiadores, escritores, poetas, músicos e cientistas seriam imprescindíveis, cabendo aos pintores a criação de uma iconografia oficial – retratar a família real e principalmente D. Pedro II, e criar cenas importantes da história do país.

Já no final do séc. XIX, a arte brasileira foi impactada pelo imaginário republicano de consolidar e afirmar o Brasil como nação independente. Os acontecimentos do fim-de-século provocaram o surgimento de um novo conceito: o moderno, que, amparado pelo novo tempo e pelas novas técnicas de arte, era ainda movido a lembranças de um passado próximo e um futuro incerto, por ser construído. Nas discussões sobre arte, o passado evocava a presença ainda constante da Corte Portuguesa no Brasil e da Missão Francesa; o presente, sua incumbência de dar início a uma nova realidade da arte no Brasil.

O barroco, considerado pelos mais entusiastas modernistas como genuína arte brasileira, misturava-se ao passado setecentista e ao oitocentos da Corte Portuguesa e da Missão Francesa, mudanças provocadas também pelos acontecimentos do Dezenovevinte no Brasil. Cada um desses acontecimentos, carregado de valores decisivos para o estabelecimento da nova arte que a República pretendia, somente eclodiu anos depois, na Semana da Arte Moderna, marcando decisivamente a arte brasileira com a atmosfera de modernidade.

1.1.2 Theodoro Braga e seu tempo: a crítica sobre sua obra

Os estudos sobre a arte brasileira do Dezenovevinte são importantes para essa pesquisa na medida em que nela posicionamos Theodoro Braga. Nesse sentido, esse artista se transforma no personagem principal do roteiro por um especial motivo: deixou uma obra voltada para apenas uma temática: valorização e nacionalização da arte brasileira. Podemos afirmar que toda a sua produção de desenhos, ilustrações, pinturas, textos sobre ensino de arte, textos sobre arte decorativa brasileira, sua produção individual em decoração e ornamentação são herança que nos permite identificá-lo como artista que trabalhou incansavelmente pela nacionalização da arte brasileira. Uma parte dessas obras foi produzida na cidade de Belém do Pará, onde viveu entre os anos de 1906 e 1921, outra no Rio de Janeiro, entre 1921 e 1922, e outra em São Paulo, provavelmente entre os anos de 1923 e 1953.

Sua produção em desenho e pintura, considerada bastante relevante pela maioria de seus estudiosos, coloca-o entre os principais mestres da pintura brasileira, e sua produção em arte decorativa o deixa no patamar mais alto da hierarquia dos artistas brasileiros. A criação de um repertório ornamental para as artes decorativas brasileiras no ano de 1905 dá-lhe o destaque de ser o único artista nacional a fazer tal produção nos primeiros anos de século XX. Composto de 43 aquarelas com temática na flora e fauna brasileiras e na arte marajoara dos indígenas amazônicos⁵, esse repertório ecoa tão positivamente na sociedade, que Theodoro Braga passa a ser visto como o principal articulador brasileiro de arte decorativa, posição que influencia pintores como o paulista Carlos Hadler e o paraense Manoel Pastana.

No que concerne particularmente ao ideário nacionalista abraçado por Theodoro Braga, alguns importantes acontecimentos que o envolveram e à sua obra, no início do século XX, precisam ser destacados, dentre os quais a polêmica com o professor austríaco João Luderitz, contratado pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio

⁵ Observar a descrição detalhada na p.429.

para reformular o ensino profissional técnico no país. A repercussão desse fato foi tanta que se desencadeou um sério debate em torno do ensino de arte em São Paulo. Theodoro Braga concentrava-se na idéia de que a exuberante e farta natureza brasileira deveria ser aproveitada, explorada pelos estudantes naquilo que de mais importante poderia oferecer – a visualidade. Enquanto isso, Luderitz propunha a cópia de velhos modelos importados da Europa, os famosos catálogos.

Outra questão, essa de ordem estética, refere-se mais à natureza academicista de sua obra. De maneira geral, sua pintura possui uma temática centrada na história brasileira, seguindo um modelo adotado pelos artistas nacionais no último quartel do Século XIX. No entanto, sua produção em arte decorativa não segue o mesmo padrão – produzida com base em raízes da visualidade amazônica, com ênfase na significação e menos na figuração, é considerada por alguns críticos como proto-modernista.

Theodoro Braga, no entanto, apesar da importância e do reconhecimento que possui nesse contexto, não consta nos estudos que compõem a história do modernismo brasileiro – o enfoque de sua obra limita-se, quase sempre, à sua produção de pintura histórica, da qual são exemplos *A fundação da cidade de Belém*, *Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares*, *Anhanguera*, *Primeiro feito da República no continente Americano*, *Heróis do Rio Formoso*. Os destaques feitos à sua obra por críticos e historiadores são quase sempre na direção das conseqüências que sua biografia sofreria a partir da execução e exposição da obra *A fundação da cidade de Belém*, em dezembro de 1908. Considerada por todos fulcral, dada sua importância histórica, estética, cultural e política, a deferência a essa obra posiciona-o como artista em ascensão no cenário político e cultural da cidade de Belém, da Amazônia e do Brasil.

Segundo Aldrin Moura Figueiredo (2001, p. 19), foi a partir dessa tela que o artista começou a compor uma nova leitura sobre a história da Amazônia – ele acabara de inventar o modernismo na Amazônia – movimento intelectual nascido da luta contra antigos valores cultivados na arte, na literatura e na história da Amazônia.

Clóvis Morais Rego, professor e historiador, ao escrever o livro *Theodoro Braga: historiador e artista* (1974), foi, provavelmente, o primeiro estudioso a dedicar uma obra escrita especificamente sobre o artista. Apresentando-o como intelectual, sábio pensador e articulador do conhecimento, Morais Rego considera Theodoro Braga como um artista que soube transitar pela arte e pela cultura de maneira inteligente, e explica que foi a qualidade intelectual da obra de Theodoro Braga que lhe permitiu uma posição de relevo no cenário da arte brasileira. Ainda referindo-se a Braga, Morais Rego destaca as palavras de Maria Anunciada Chaves, que ao pintor se refere como aquele que deu “*um cunho nacionalista à sua arte pictórica*” (REGO, 1974, p. 6).

Luiz Romano da Motta Araújo, ao ocupar a cadeira de Theodoro Braga no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, (REGO, 1972, p. 229) apresentou Theodoro Braga como um homem de conhecimento, estudioso e circunspecto, de inatacável conduta, figura de destaque não só como artista, mas também como grande humanista.

Campofiorito, apesar de considerar a obra de Theodoro Braga intelectualizada demais, reconhece que ela oferece uma aproximação nativa, termo que certamente refere-se à produção original de Theodoro Braga no terreno das artes decorativas, principalmente em sua larga e variada produção em arte decorativa de característica marajoara, na qual o artista preocupa-se em estilizar a fauna e a flora amazônica. Sobre a intelectualidade da obra de Theodoro Braga, o autor considera ainda que, tecnicamente acadêmicas, as pinturas de Theodoro Braga traduzem uma inspiração diferenciada, particular, e revela sua preferência pela obra *Fascinação de Iara*, a qual avalia como de "admirável composição e de sugestiva sedução cromática, com tema colhido e traduzido com rara capacidade imaginativa" (1983, p. 69).

Ao analisar o período entre 1908 e 1929 da cidade de Belém, chamada à época de 'francesinha do norte', Figueiredo (2001) destaca as transformações pelas quais a cidade passou em sua vida cultural e política, com a emergência de grupos intelectuais – escritores, poetas, músicos, pintores, que divulgavam uma nova interpretação da realidade brasileira. Esses artistas emergentes procuravam definir outra visão da chamada identidade nacional, na qual a Amazônia passava necessariamente a ser uma espécie de epicentro intelectual do país. Entre esses artistas, Theodoro Braga, a quem o autor dá um destaque, por considerá-lo o mais importante intelectual surgido no Pará no início do século XX. A partir da leitura iconográfica e iconológica da tela *A fundação da cidade de Belém*, de Theodoro Braga, num importante estudo histórico-sociológico, Figueiredo investiga conteúdos simbólicos e sociais sobre a arte no Pará e na Amazônia.

Em *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*, Carlos Rubens (1941, p. 245) apresenta um estudo da arte decorativa brasileira, em que ressalta ser Theodoro Braga o responsável pela importância que a arte decorativa ganhou no cenário nacional. Considerando-o como um predestinado descobridor da arte decorativa brasileira, ele afirma que o artista colocou de lado o esnobismo ao estilizar a flora e a fauna, numa sadia compreensão nacionalista. Para Rubens, Theodoro Braga não é um simples colorista de telas, mas um pesquisador, homem de cultura, que desde cedo se distinguiu como artista vigoroso e sincero, batalhador pela difusão do ensino do desenho na indústria, a fim de que esta adquirisse característica brasileira.

Rubens ressalta ainda ter sido Theodoro Braga quem traçou o rumo necessário do ensino profissional no Brasil, fixando-lhe as bases e o destino, mostrando o valor da aprendizagem do desenho aplicável, a maneira de ensiná-lo com aproveitamento, e

possibilitando ao aluno a liberdade de criar, de compor e de executar. Além disso, é o formador do estilo brasileiro, composto de desenhos ornamentais dos índios do vale do Amazonas e da estilização da flora e da fauna amazônica. Diz ainda que, a partir desses elementos, Theodoro Braga conseguiu despertar maior atenção para a arte primária dos índios do Marajó, concluindo com a afirmação de que deve-se em grande parte a Theodoro Braga a fase que se seguiu de acentuado desenvolvimento a arte decorativa.

Em artigo publicado no *Boletim da Escola Nacional de Belas Artes* logo após a morte de Theodoro Braga, em 1953, Campofiorito insere o nome desse artista entre os pintores acadêmicos que se integraram de maneira acentuada no movimento artístico brasileiro e que mais se destacaram nos cinquenta anos anteriores. Destaca a importância da produção de Theodoro Braga na área das artes decorativas, trabalho que, segundo o autor, diferentemente da sua obra pictórica, se distancia da disciplina própria de sentimentos acadêmicos. Na pintura, o sentido acadêmico, do qual jamais se afastou, leva-o aos cuidados documentários que muitas vezes sobrepõem-se às invenções plásticas. Nas artes decorativas, contudo, para Campofiorito, a produção deixada por Theodoro Braga não foi ainda divulgada em sua verdadeira extensão, pois, apesar da oposição crítica recebida, o artista obedecia aos princípios formais da arte marajoara, tendo realizado larga atividade de estilização da fauna e da flora amazônica.

Em julho de 1945, um artigo publicado no *Boletim de Belas Artes* (THEODORO, 1945, pp. 49-50) relata que, nos anos em que esteve na Europa cumprindo o período do prêmio de viagem como pensionista da ENBA (1900-1905), além dos trabalhos obrigatórios que produziu como pensionista em Paris, Theodoro Braga visitou os principais museus da Europa, ampliando, assim, sua percepção estética e conhecimento artístico. O autor destaca que considera um dos aspectos mais simpáticos da atuação do artista o fato de que sua profunda veneração pela terra brasileira não se enfraqueceu mesmo diante do contato tão próximo com a arte européia. Na verdade, a viagem do artista lhe trouxe tanto entusiasmo pelos assuntos brasileiros que passou a dedicar-se desde então ao estudo da arte decorativa nacional e dos seus elementos nativos. Para o autor, tanto é fato o interesse de Theodoro Braga pelo melhor contato com as fontes indígenas que o mesmo transferiu-se para Belém em 1905, para aprofundar as pesquisas sobre esses assuntos.

O autor do artigo destaca que a razão de Theodoro Braga ser o homenageado pelo *Boletim* não se baseia somente no fato de o artista ter-se tornado destacada figura no cenário artístico contemporâneo, mas também pelo valor de sua obra de pintor e pela sua dedicação incansável à causa do ensino de arte no Brasil. Quanto à extensão da obra, o autor compara-a à dimensão do amor que o artista demonstrava nutrir pela pátria e a seu grande desejo de promover "por todos os meios a elevação do nível

cultural de nossa gente" (THEODORO, 1945, p. 50). Finalmente, destaca o autor que, na casa que construiu em São Paulo – o Retiro Marajoara, o artista demonstra ao mesmo tempo simplicidade e orgulho da bagagem trazida da terra amada.

Para Roberto Pontual (1969), Theodoro Braga utilizou-se não apenas dos temas decorativos como procurou reviver a técnica e as tintas originais obtidas com jenipapo, urucum e tabatinga, material empregado pelos extintos índios do rio Cunani, no Amapá e no Pará, cujos trabalhos experimentais de restauração da técnica dos decoradores aborígenes encontram-se no museu Goeldi, em Belém.

Enzo Silveira (1975), em *Os mais destacados pintores brasileiros de quadros históricos*, ao relacionar pintores brasileiros que classifica como extraordinários – Vitor Meirelles, Pedro Américo, José Ferraz de Almeida Junior, Benedito Calixto de Jesus e Oscar Pereira da Silva –, acrescenta que não pode deixar de também reconhecer o mérito de nomes como Theodoro Braga, Antonio Parreiras, Jorge Wash Rodrigues, Rafael de Falco, Henrique Bernardelli, Pedro Bruno e Manoel Vitor. E especificamente sobre Theodoro Braga, informa que, além de paisagista de enorme capacidade, era um retratista excelente, ressaltando que na sede do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo encontram-se vários retratos de seus ex-presidentes cuja autoria é desse pintor.

A propósito da arte decorativa brasileira, principalmente sobre o mobiliário, Paulo Herkenhoff (1993) explica que se experimentaria, no final do século XIX, o processo de incorporação de elementos nacionalistas como a flora tropical na decoração. Menciona o papel de Eliseu Visconti na formulação do moderno *design* brasileiro, com seus projetos de tecido e de papel de parede ou com seus vasos e xícaras, em que aplicou ordens de decoração inspiradas na flora tropical, como o maracujá. Para ele, no entanto, é a produção de Theodoro Braga que vai conferir densidade ao universo modernista das artes decorativas brasileiras. O tratamento meticulosamente realista que o artista dá a sua obra, aliado a um caráter mais simbolista, apontam para uma obra de característica pré-modernista que, contudo, mantém caráter mais nacionalista, por ter sido pautada em herança nativa. Segundo Herkenhoff, Quirino Campofiorito e Manoel Pastana consideram Theodoro Braga o grande iniciador do movimento a favor dos padrões marajoaras.

No mesmo texto, Herkenhoff defende que, durante o modernismo são especialmente os artistas Theodoro Braga e Manoel Pastana, oriundos da própria região amazônica, que desenvolverão a idéia de artes decorativas nativistas. A tradição do *boom* da borracha em Belém consolida uma valoração das artes decorativas com aspectos tão diversos quanto os vasos de *Gallé* e a arquitetura de ferro. Para tais artes, e o gosto que se desenvolveu em Belém em sua *belle époque* de grandeza e decadência econômica, isso seria base sólida para uma considerável vertente do modernismo numa perspectiva nacional.

Pietro Maria Bardi ([1976 ou 1978], p. 81), em *Theodoro Braga, um art-decô brasileiro*, identifica Theodoro Braga como criador de um estilo autenticamente nacional: o marajoara. Aliás, segundo Bardi, o único estilo verdadeiramente nacional. Fundamentado numa decoração geométrica, o estilo *art-decô* marajoara tornou-se muito bem aceito em Paris nos tempos posteriores à Primeira Guerra Mundial. Bardi descreve o trajeto de Theodoro Braga ao se deslocar para a ilha do Marajó a fim de estudar a arte das tribos incas ao longo do rio Amazonas. Conta que Braga desenhou todos os motivos que encontrou no acervo do Museu Goeldi, em Belém, e no acervo de improvisados colecionadores, isto é, de pessoas que, escavando, encontraram aquelas cerâmicas. Bardi qualifica Theodoro Braga como arqueólogo e historiador, inteligente pesquisador e arguto ouvidor, e relata também que o assunto mais interessante para o artista era a nacionalização da arte brasileira, tema que pregava e defendia no desejo de ver o Brasil independente do exterior. O nacionalista Braga, explica Bardi, apesar da indiferença encontrada, insistiu nesse tema até o fim da vida, tanto que, na dedicatória de seu livro *Artista Pintores no Brasil*, escreveu: "A todos os ARTISTAS PINTORES que têm trabalhado pela ARTE BRASILEIRA, apesar de TUDO e contra TUDO, a razão deste livro" (BRAGA, 1942a, p. 15).

Vicente Salles (1993, p. 5) apresenta o artista como também historiador, destacando sua dedicação aos estudos da vida amazônica. Para Salles, a revolução estética na obra de Theodoro Braga foi motivada mais pela pesquisa da temática nativa do que pela produção pictural. Theodoro Braga, afirma Salles, foi o primeiro brasileiro a estudar a arte decorativa indígena, particularmente a marajoara, a qual vai divulgar e sugerir posteriormente como 'estilo brasileiro'.

Salles continua seu discurso assegurando que a proposta de Theodoro Braga de estilização dos motivos indígenas ganhou alguma repercussão no país depois de 1922, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. E que, a partir de então, motivos marajoaras foram encontrados em móveis da época, em algumas fachadas de edifícios e em balcões de ferro. Ainda para Salles, essa coincidência de datas não integra Theodoro Braga ao movimento de arte moderna desencadeado em 1922, embora o grupo de São Paulo tenha se mostrado bastante sensível à influência indígena, ao indianismo irreverente, carregado de xenofobias e de tendências antropofágicas.

A apresentação do catálogo do XVIII Salão Paulista de Belas Artes traz o reconhecimento à vida e à obra de Theodoro Braga,⁶ fato que nos convida a apresentá-lo na sua íntegra:

⁶ Nascido em Belém do Pará a 08 de junho de 1872, Theodoro José da Silva Braga faleceu em São Paulo, a 31 de agosto de 1953.

Oitenta e um anos viveu ele, e pode-se dizer que tirando os tempos indecisos da infância, todos estes anos foram dedicados à arte. O bacharelato [...] serve-lhe apenas para a base, a pedra mestra em que pelo decorrer da vida vai assentar a sua fabulosa cultura de humanista, o espírito aberto aos mais variados departamentos do saber, curioso e inquieto lendo sobre tudo, investigando tudo, procurando estar a par de tudo, numa ânsia insopitável de saber. E o extraordinário em Theodoro Braga, é que quanto mais o seu espírito se universalizava, mais o seu temperamento de artista se abasileirava. No caso, pode-se dizer que a sua cultura de humanista, o seu saber, o seu amplo conhecimento do mundo e das culturas de outras terras e gentes, serviu para que nele se acentuasse cada vez mais o amor do Brasil. Quando, tendo conquistado em 1899 o prêmio de viagem à Europa, volta ao Brasil, depois de uma estada de cinco anos nos maiores centros europeus e expõe seus quadros no Rio, em Recife e em sua terra natal, as suas maiores qualidades de artista já se evidenciam, seguras, nítidas. E quando, pouco depois, pinta a A fundação da cidade de Belém, o seu espírito de acendrado amor às coisas de sua terra se revela por inteiro. Para essa obra, Theodoro Braga tem a preocupação de desenhar a moldura, toda ela feita sob inspiração da flora regional, e no estilo da época. Essa preocupação de brasileirismo vai daí por diante se constituir num *leitmotiv*. A nacionalização de nossa arte se transforma nele em uma quase obsessão. Busca elementos na flora e na fauna brasileiras e ainda nas composições de nossos índios, para a campanha que passa a desenvolver em prol da arte decorativa aplicada. E publica livros, divulga ensaios, realiza conferências sobre o seu tema dileto, tais como as que pronunciou sobre a 'Arte cerâmica dos incas da Ilha do Marajó', ou 'Pela nacionalização da arte decorativa'. Paralelamente a essa verdadeira campanha, Theodoro Braga pinta seus quadros dentro desse mesmo espírito brasileiro, e nesse sentido as suas paisagens são bem o reflexo do seu espírito, o retrato de seus sentimentos. Na cátedra – professor que foi do Curso de Arquitetura da Mackenzie, do Liceu Franco-Brasileiro e da Escola Nacional de Belas Artes – Theodoro Braga se ocupa do mesmo tema que o interessa como escritor, como conferencista, como pintor – nacionalização da arte brasileira. Por tudo isso, Theodoro Braga conquistou, na história do desenvolvimento de nossa arte, um lugar de relevo. GALERIA PRESTES MAIA, 1953, p. 32.

2 A formação do artista e intelectual Theodoro Braga

2.1 A formação artística e intelectual: Recife – Rio – Paris

Dia 13 de maio de 1906. Salão nobre do Teatro da Paz. Sugestiva data essa escolhida para a inauguração da primeira exposição artística de Theodoro Braga na cidade de Belém. Dos 45 trabalhos em desenho, pintura e arte aplicada (BRAGA, 1934, p. 153), uma obra em especial tornou-se a “menina dos olhos” na luta pela nacionalização da arte brasileira: *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação*⁷, datada de 1905.

Considerada pelos críticos como o mais importante repertório ornamental de arte decorativa aplicada produzido no Brasil no início do século XX, essa obra é um conjunto de 43 pranchas pintadas em aquarela que sugerem como a fauna, a flora e a arte marajoara podem ser aplicadas na arte decorativa brasileira. Acompanhando os desenhos, um texto explicativo assinado por Manoel Campello.

A cidade de Belém, enfim, conhecia parte do que vinha sendo produzindo por seu ilustre e desconhecido filho. Na efervescência da *Belle Époque*, Theodoro Braga retornara para se juntar a outros artistas – músicos, poetas, escritores e pintores, que ali chegavam para expor seus trabalhos e ajudar na construção da imagem de uma cidade moderna e promissora que, provida assim de recursos estruturais e culturais, nada devesse às mais importantes da Europa.

Na década anterior, uma plêiade de artistas estrangeiros – Domenico De Angelis e seu professor e companheiro de ateliê, Giovanni Capranesi, D. O. Widhopff, Mme. e Mr. Maurice Blaise, dentre outros, já haviam mostrado à população paraense seus talentos na pintura. De Angelis e Capranesi, pintores italianos, deixaram sua marca nos painéis dos altares laterais (Madalena, São Jerônimo e São Sebastião), no teto da nave e no painel do coro da Catedral Metropolitana de Belém; nos tetos do *foyer* (em madeira, destruído pela infiltração da chuva) e no da sala de apresentações do Teatro da Paz, e, ainda, na reconhecida obra *Últimos Dias de Carlos Gomes*, inaugurada no antigo Paço Municipal em 11 de julho de 1888, pintura que até hoje se encontra na Prefeitura Municipal de Belém.

Artistas brasileiros também viriam a Belém para expor suas obras e, ali chegando, além das exposições, ganhariam espaço e recursos para pintar cenas da cidade e retratar

⁷ Utilizamos neste trabalho a denominação genérica *A planta brasileira* resumida do projeto ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) – aplicada à ornamentação*. Observar a descrição detalhada na p.429.

peças ilustres, tudo em prol da construção de uma identidade visual amazônica. Foi assim que, além dos paraenses Julieta França e Carlos Azevedo, por ali passaram o fluminense Antonio Parreiras, o paraibano Francisco Aurélio de Figueiredo, o paulista Benedito Calixto. E desse mesmo modo, em janeiro de 1908, o fluminense Antonio Parreiras, talentoso pintor, apresentou ao público seu representativo quadro *Conquista do Amazonas*, encomendado por Augusto Montenegro, governador do estado à época (BRAGA, 1934, p. 151).

Theodoro Braga passara muitos anos longe de sua cidade natal. Nascido em Belém do Pará no ano de 1872, passou a infância e a adolescência em família, onde estudou e teve os primeiros contatos com a cultura regional. Na juventude, viajou para a cidade do Recife, provavelmente com seus pais, o desembargador Constantino José da Silva Braga e Ana de Freitas da Silva Braga para cursar a Faculdade de Direito naquela capital.

A escolha daquela faculdade certamente foi pensada em família, pois João Cruz Costa (1956, p.79), escrevendo sobre a Faculdade de Direito do Recife, explica que, por volta de 1870, espalhou-se pelo Brasil “a polifonia das novas correntes filosóficas européias” que impregnariam a vida intelectual e ficaria na história do pensamento brasileiro. O positivismo, o naturalismo, o evolucionismo, enfim, todas as modalidades do pensamento europeu do Século XIX passaram então a ser expressos no que chamaríamos de “pensamento nacional”, determinando um notável progresso de espírito crítico. A disseminação dessas idéias formaria, então, uma geração de tendência eminentemente crítica, desejosa de pesquisar a cultura nacional e dar-lhe orientação diversa.

Costa (p.131) esclarece que uma dessas idéias, o germanismo, vai ser difundido entre os intelectuais que ensinavam na Faculdade de Direito de Recife, revelando ao país as novas tendências da filosofia alemã em oposição à francesa, adotada pela Corte no Rio de Janeiro, posição que acabou por atrair para aquela faculdade intensa agitação intelectual, tornando-a o centro das novas idéias no Brasil. À frente dessa agitação, Tobias Barreto, intelectual que tinha entre as principais “manias” reivindicar a prioridade e a importância do Recife na história do pensamento brasileiro pós-romântico.

Como informamos anteriormente, a decisão de estudar na Faculdade de Direito do Recife deve ter sido bem planejada, pois para ali, segundo Sílvio Romero (*apud* COSTA, 1965, p.137), corriam não apenas filhos de senhores do engenho ou de fazendeiros de café, mas boa parte dos herdeiros da burguesia de comerciantes e de burocratas que formavam a nova elite da intelectualidade brasileira. Eram os novos burgueses que se faziam prontos a engajar-se nas lutas pelo movimento republicano e a implantar o Positivismo no Brasil nas décadas finais do Século XIX.

Foi durante esse período de intensa agitação política e intelectual que Theodoro Braga ingressou na Escola de Direito do Recife. Naquela casa construiu parte de sua cultura intelectual, com densa formação filosófica e humanista, uma vez que ali pôde vivenciar os ideais republicanos e o espírito democrático da *ordem* e do *progresso* disseminados pelo Positivismo. Ali Theodoro Braga deu os primeiros passos na construção de seu pensamento nacionalista, instigado que foi pelos ensinamentos de Tobias Barreto, considerado o mestre dos destinos daquela escola e o grande “anunciador da nova vida que vinha surgindo” (COSTA, 1965, p.304).

E foi também no Recife, por volta de 1892, que Theodoro Braga iniciou sua formação artística. Com 20 anos, cursando o penúltimo período da Faculdade de Direito daquela capital (BRAGA, 1925, p. 2), matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios onde começou a estudar à noite, iniciando, assim, o que chamaremos de construção de sua personalidade artística.

Cabe destacar aqui que esse contato com a oficina foi certamente decisivo na vida de Theodoro Braga, pois lhe abriu os olhos não só ao desenho, às artes plásticas, mas também à educação, área a que se dedicaria a partir de 1916, inicialmente no ensino de adolescentes em formação profissional no Instituto Lauro Sodré, em Belém, e depois em várias escolas profissionais, em fábricas – para trabalhadores do setor têxtil (Braga, 1922, p. 124) – e nas academias de belas artes do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Mas Theodoro Braga não se conformaria com aqueles estudos iniciais de desenho no Liceu. Eles serviram para despertar-lhe o potencial artístico, mas desejava ir além. Logo passou a procurar outro mestre que lhe ampliasse os conhecimentos sobre arte, principalmente sobre a pintura, até que encontrou ali mesmo o professor Jerônimo José Telles Júnior,⁸ mestre do paisagismo pernambucano, que lhe proporcionaria o estofa com o qual forjará toda a sua obra. A importância desse mestre na formação artística de Theodoro Braga será de tal forma incisiva que o paisagismo e a leitura clássica da natureza marcarão presença em várias obras, como em *A fundação da Cidade de Belém* e em *A planta brasileira*, repertório ornamental de arte decorativa aplicada.

Apontado pelo crítico de arte pernambucano José Campello (1924, p. 103-107) como um artista genuinamente local, Telles Júnior passou quase toda a sua existência lecionando desenho e pintando quadros. Foi discípulo dos pintores Eduardo de Martino e

⁸ Jerônimo José Telles Júnior (1851 - 1914) iniciou-se na pintura com Eduardo de Martino, em Porto Alegre. Em 1870, no Rio de Janeiro, ingressou como aprendiz no Arsenal da Marinha, ao mesmo tempo em que frequentava o Liceu de Artes e Ofícios. De volta a Recife, a partir de 1880, dedicou-se ao magistério na Sociedade dos Artistas, Mecânicos e Liberais e no Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, do qual foi diretor. Sua obra foi reconhecida a partir década de 1890, após sua participação em salões oficiais do Rio, onde recebeu medalha de ouro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>, acessado em 24 de setembro de 2008.

Aurélio de Figueiredo, e provavelmente recebeu alguma influência da escola holandesa, uma vez que suas primeiras obras lembram bastante as de Ruysdael. Anos depois, Telles Júnior marcaria sua carreira artística com uma obra paisagística de grande distinção (CAMPELLO, 1924, p. 104), como destaca Campofiorito:

aplica-se a quadros de pequenas dimensões, executados, porém, com excelente intuição pictórica. Suas tintas são sempre usadas densamente e os detalhes conseguidos dentro da própria pasta e sem perder uma espontaneidade muito pessoal para o gênero. Rigorosamente naturalista, não fantasiava os efeitos, contendo-os, entretanto, em uma estrita visão da realidade. (CAMPOFIORITO, 1983, p. 61).

Campello explica que a 'pintura de paisagem' vai ser a força motivadora da obra de Telles Júnior. Mostra ainda que, ao isolar-se no Recife, Telles Júnior tornou-se alheio às modernas correntes que renovavam a pintura mundial, sobretudo a impressionista, o que não o impediu de, mesmo pintando somente paisagens, expressá-las com um sentimento peculiar: "*sua alma enamorada sentiu, profundamente, a natureza pernambucana*" (CAMPELLO, 1924, p. 106). E ainda acrescenta:

Interpretou-lhe, com tocante sinceridade, as paisagens características - cortes sangrentos de serra, cercados de engenhos patriarcais, onde a gente tem a impressão que vão aparecer, de súbito, os rebanhos bíblicos; estradas de infundáveis perspectivas; planícies solitárias. As mangueiras maternas e os coqueiros heróicos dão o motivo nuclear às suas paisagens. Tratava essas árvores tutelares com os zelos de um enamorado, cuja paixão nunca entardecia. Mas o sentimento é calmo, silencioso e melancólico, de uma dilacerante melancolia. (CAMPELLO, 1924, p. 106).

Ao concluir que a obra de Telles Júnior vale como expressão local, com uma natureza interpretada sem o convencionalismo dos cânones estéticos, mas luminosa de sinceridade, espontaneidade e beleza, Campello nos sugere que Theodoro Braga tenha recebido do artista o que poderíamos chamar de uma 'alma do coração brasileiro'.

O crítico esboça certa preocupação com a pintura artística em Pernambuco no tempo de Theodoro Braga. Chega mesmo a afirmar que Pernambuco não tinha tradição nas Belas Artes e que não havia sequer o arremedo de um núcleo de pintores, escultores e arquitetos, como na Bahia, no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais (CAMPELLO, 1924, p. 104). Porém, à frente ele admite que, após 1879, depois de uma fase primitiva em que as manifestações das artes plásticas se resumem às obras de artistas estrangeiros vindos com Maurício de Nassau e à construção e ornamentação de igrejas, um grupo de pintores dentre 'os maiores de Pernambuco' passou a merecer relevância. Entre eles, Theodoro Braga:

É, pois, de 1879 para cá que começam de aparecer, com os retratos de Daniel Berard, as primeiras criações sérias da arte pictórica em Pernambuco. Pode-se, aliás, subdividir esse período em duas épocas distintas: a de Berard, Telles Júnior, Eduardo Gadauly, pernambucanos e Lassailly, francês [...] Chisprin do

Amaral, aquarelista e caricaturista; Tucuman, Frederico Ramos, pensionista do Estado em Paris; Mauricéa, discípulo de Telles e Vera-Cruz, paisagista e figurista que obteve numa exposição francesa menção honrosa com um retrato de Victor Hugo; e a que abrange a obra da geração atual, Theodoro Braga, decorador brilhante, mas completamente afastado de Pernambuco; Fédua Monteiro, Mário Nunes, paisagistas de boas qualidades, fatura larga e colorido vibrante... (CAMPELLO, 1924, p. 104).

Como vemos, Campello atribui a Theodoro Braga posição de destaque, ao considerá-lo "*decorador brilhante*" da geração dos anos 20, e lamenta que o artista se encontre afastado de Pernambuco. Mas é interessante notar que, como integrante da primeira fase, a lista do autor apresenta o pintor retratista Daniel Bérard como "*a maior organização de artista que produziu Pernambuco*" (CAMPELLO, 1924, p. 105). E, como veremos mais adiante, Bérard veio a ser professor de Theodoro Braga na ENBA, no Rio de Janeiro (CAMPELLO, 1924, p. 105).

Logo após graduar-se como bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, em 12 de dezembro de 1893, Theodoro Braga mudou-se para o Rio de Janeiro. Aqui, iniciaria seus estudos na ENBA e refinaria seu talento para o desenho e a pintura.

Quando começou a estudar na ENBA, em 1895, Theodoro Braga tinha atrás de si a história de quase oitenta anos da chegada ao Brasil de um grupo de artistas e professores que formavam a Missão Artística Francesa. Convidados por D. João VI e chefiados por Joaquim Lebreton, a Missão tinha o propósito de fundar no Brasil uma academia de artes e ofícios e ensinar arte aos brasileiros.

Normatizado o ensino superior, o primeiro projeto para a Academia, de Joaquim Lebreton, instituía que seu papel seria oferecer um ensino atualizado, que oferecesse uma nova maneira de se pensar a arte local. Foi então que D. João VI deu o passo definitivo para a sistematização do ensino de arte, ao criar, em 12 de agosto de 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas Artes – AIBA (BRAGA, 1942b)

É bom destacar, no entanto, que a estrutura de ensino da AIBA era firmada por estatutos periodicamente modificados ao longo do século XIX, a partir da natural necessidade de reavaliação e modernização, como bem destaca Cybele Fernandes (1996), em *A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e a sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte*:

Nesse sentido pode-se acompanhar a sua história a partir de uma primeira fase (1826 a 1831); uma segunda fase (1831 a 1855), referente ao estatuto modificado ainda por sugestões de Debret; uma terceira fase (1855 a 1890) quando foi introduzida a Reforma Pedreira; uma quarta fase (1890 em diante). (FERNANDES, 1996, p. 148).

De acordo com Fernandes, portanto, o período em que Theodoro Braga aqui esteve como aluno (1895 a 1899) já se inclui na quarta fase da Academia. Por esse tempo, proclamada a República em 1889, o ambiente artístico brasileiro, principalmente no Rio de Janeiro, sede do governo, se abria para inovações. Em 1890, a disciplina e o convencionalismo neoclassicista da AIBA davam lugar à ENBA.

Nessa ocasião, com estatutos e professores substituídos, duas facções ficaram à mostra: a dos modernos e a dos positivistas. A primeira pretendia colocar em prática uma vaga modernização pedagógica, enquanto a dos positivistas desejava sedimentar de vez o academismo de fonte neoclássica. Como o espírito era de renovação e mudanças, fizeram-se vencedores os modernos, ainda que, como afirma Pontual, na prática, nada tenha se modificado (PONTUAL, 1987, p. 4).

Durante o período de estudos na ENBA, Theodoro Braga teve como professores mestres da pintura brasileira, como Belmiro de Almeida,⁹ Daniel Bérard¹⁰ e Zeferino da Costa¹¹, artistas que, como Telles Júnior, quando ainda no Recife, concorreram para a formação da identidade artística e estética de Theodoro Braga, cada um em sua especialidade: Belmiro Almeida, em cadeiras de desenho e modelo vivo; Zeferino da Costa, no desenho e paisagem; e Daniel Bérard, em desenho e no gênero retrato (GALVÃO, 1954, p. 37).

Durante o curso na ENBA, Theodoro Braga distinguiu-se como aluno brilhante, obtendo conceito máximo na Academia: aprovado com distinção (MUSEU D. JOÃO VI, [189-a], p. 4).

E foi assim que, em 1899, Theodoro José da Silva Braga candidatou-se ao Prêmio de Viagem à Europa, que obteve após um exame de cuja comissão julgadora faziam parte Daniel Bérard, Augusto Girardet e Zeferino da Costa. Foram duas provas, sendo a primeira, uma pintura realizada em 30 sessões e reproduzida abaixo:

⁹ Belmiro de Almeida: discípulo de Agostinho José da Mota, Zeferino da Costa e Souza Lobo, estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. No final dos anos 80 do séc. XIX, viajou para a Europa, onde participou de salões e realizou exposições individuais. De volta ao Brasil, entre 1893 a 1896, ocupou a cadeira de Desenho Figurativo na ENBA, época em que Theodoro Braga estudou.

¹⁰ Daniel Bérard: François-Marie Daniel Bérard, pintor, professor e desenhista, estudou na Academia Imperial de Belas Artes onde obteve bolsa de estudo para estudar na Europa. Na França, frequentou o ateliê do pintor Pill e cursou a Escola de Belas Artes de Paris, tendo aulas com Henri Lehmann e Gustave Jacques. De volta ao Brasil, integrou um grupo de artistas pernambucanos e instalou ateliê permanente no Liceu de Artes e Ofícios de Recife. Ocupou a cadeira de desenho figurativo na ENBA.

¹¹ Zeferino da Costa: Ingressou na AIBA em 1857, onde se destacou como aluno de Victor Meirelles. Participou de exposições da Academia, obtendo medalhas por anos seguidos, bem como o prêmio de viagem à Europa em 1868. Em Roma, onde estudou, foi premiado várias vezes e só voltou ao Brasil em 1877. Na AIBA, e posteriormente na ENBA, lecionou Pintura Histórica, Desenho, Pintura de Paisagem e Desenho de Modelo Vivo.



Figura 1: BRAGA, Theodoro. Nu masculino em pé de frente, óleo s/ tela, s/d.
Prêmio de viagem.

Dimensão: 107,0 X 70,2 cm

Fonte: Museu Dom João VI

Fotógrafo: Luisan Pinheiro da Costa

No resultado do concurso, divulgado já em 1900, a comissão julgadora indicou a cidade de Paris "para aprendizado nos dois primeiros anos, podendo, depois, se for o seu desejo, e com autorização da Diretoria desta Escola, se transferir para outra cidade de igual importância artística para terminar o prazo de seus estudos." (MUSEU D. JOÃO VI, [189-b]).

Vale destacar que, no período compreendido entre 1895 e 1899, ainda como estudante no Rio de Janeiro, Theodoro Braga teve contato com diversos artistas que circulavam em ateliês, em torno na Rua do Ouvidor, reduto de poetas e músicos da época, e nos inúmeros teatros da cidade. Um clima de inovação permeava aqueles artistas, motivados pelas mudanças conceituais e filosóficas vindas da Europa no *fim-de-século* e pelas vanguardas artísticas trazidas pelos estudantes de arte que freqüentavam as escolas européias, sobretudo na França, em torno das quais se criava o debate dentro dos ateliês da ENBA, local reconhecidamente neoclássico.

Havia uma ânsia de atualização que tomava conta de alguns de nossos maiores artistas, como explica Sonia Gomes Pereira:

Se até o período anterior as artes plásticas brasileiras tinham-se mantido dentro dos limites do neoclassicismo e do romantismo, agora, entre as

décadas de 1880 a 1920, houve realmente entre os artistas brasileiros uma ânsia de atualização: sobretudo a pintura absorveu concomitantemente todos os demais movimentos, que a Europa e em especial a França haviam formulado ao longo do Século XIX – o realismo, o impressionismo e o simbolismo – e no início do XX as primeiras vanguardas históricas – sobretudo o fovismo e o expressionismo. Salvo algumas poucas exceções, a produção artística desta geração é muito heterogênea, tanto formal quanto tematicamente. Os artistas – como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Henrique Bernardelli, entre outros –, não se filiam estritamente a um ou outro movimento; ao contrário, utilizam diversos estilos, movimentando-se com desenvoltura num largo campo de possibilidade de linguagem. (PEREIRA, 2008, p. 70).

Castagneto, Antonio Parreiras e outros artistas receberam forte influência dos estudos sobre a pintura ao ar livre trazida pelo pintor George Grimm, professor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1882 a 1884. Como se expressa Pereira, era um campo de possibilidades que apontava para mudanças na pintura: a luz não seria mais idealizada, como no Romantismo, mas uma luz mais direta como no Impressionismo francês. Paulo Herkenhoff (2004, p. 11), se junta a Pereira ao afirmar que não se tratava de dissolver as texturas do século XIX, mas de possibilitar uma nova trajetória da luz na arte, ruptura introduzida pela pintura ao ar livre – o *plein air*. Para ele, essa manifestação já indicava a presença forte do modernismo adentrando a arte brasileira, uma vez que, ainda no século XIX, diversos movimentos despontavam no Brasil discutindo várias questões modernas, como o Impressionismo, o Pós-impressionismo e o Simbolismo. Destaca ainda o autor que o Brasil, há pouco liberto da escravidão, já era moderno bem antes do Modernismo, que somente apareceria duas décadas depois.

Theodoro Braga participou de um desses movimentos modernistas, ainda que por apenas dois anos. Em 1898, passou a ser ilustrador de uma revista simbolista editada no Rio de Janeiro. Dirigida pelo poeta e escritor Oliveira Gomes, a revista de arte Vera Cruz recebia colaboração de poetas, escritores, desenhistas e músicos. Além de Theodoro Braga, Julião Machado, Libâneo Amaral e Isaltino Barbosa encontravam-se entre os ilustradores. Colaboravam ainda poetas como Antonio Austregésilo, Arthur Lobo, Cruz e Souza, Dario Veloso, Domingos Ribeiro Filho, Dunshee de Abranches, Gonzaga Duque, Raul Pompéia e Silveira Neto, além do músico Alberto Nepomuceno, de quem a revista publicou partituras musicais.



Figura 2: BRAGA: Theodoro: *Maria, a vida é um beijo*.
In: VERA CRUZ Revista d'Arte, ano 1, nº 2, p. 24, Rio de Janeiro, 1898.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Fotógrafo: Daniel Coelho

Com a ilustração *Maria, a Vida é um Beijo*, Theodoro Braga marcou decisivamente sua participação na revista Vera Cruz, passando a receber atenção especial de Oliveira Gomes, que escreveu um artigo elogioso intitulado *Theodoro Braga*¹², no qual o destaca como um ainda estudante de arte, que aos vinte e seis anos de idade já se distingue por sua aptidão:

O trabalho que publicamos nitidamente mostra a orientação artística de Theodoro Braga, ao mesmo tempo que afirma a delicadeza da sua concepção e a robustez do seu talento. O artista resume naquelas duas figuras, singularmente expressivas, e na frase que serve de título ao quadro todo um luminoso poema d'amor e doçura, bem mais sugestivo, talvez, que se fora traçado em verso pela pena impecável de um poeta perfeito. (GOMES, [1898]).

Para Gomes, a obra *Maria, a Vida é um Beijo* atinge o mundo interior, o mundo do pensamento, em que beijo é metáfora, Maria é metáfora, a vida é metáfora.

¹² Ver texto completo no Anexo 2.

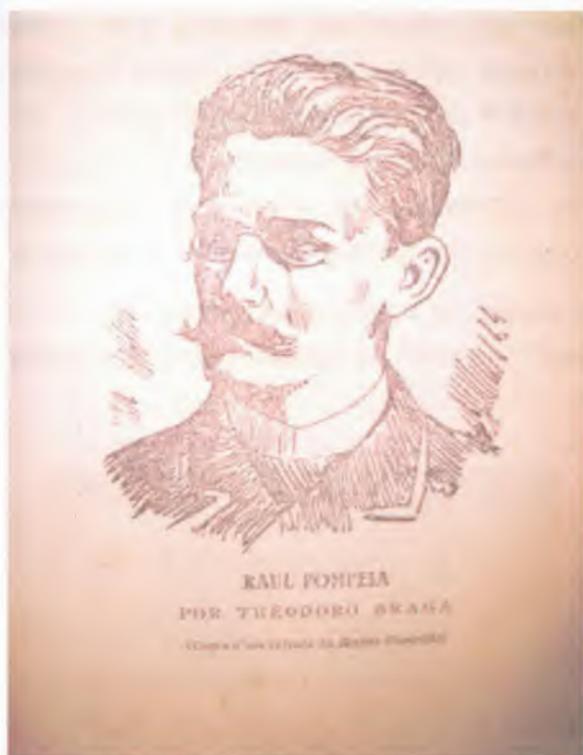


Figura 3: BRAGA, Theodoro. *Raul Pompéia*. In: VERA CRUZ Revista d'Arte, ano 1, nº 1, p. 1, Rio de Janeiro, 1898.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional
Fotógrafo: Daniel Coelho

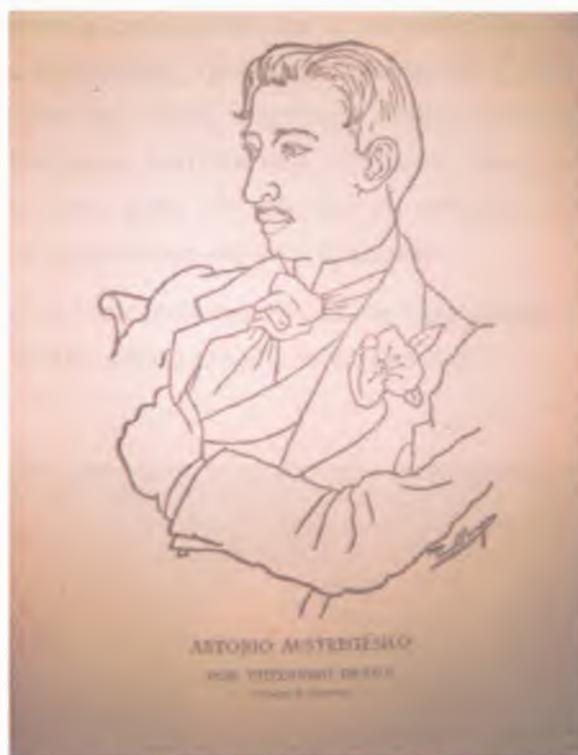


Figura 4: BRAGA, Theodoro. *Antonio Austregésilo*. In: VERA CRUZ Revista d'Arte, ano 1, nº 2, p. 4, Rio de Janeiro, 1898.

Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional
Fotógrafo: Daniel Coelho

É bom ressaltar que não há referência histórica de Theodoro Braga acerca de um texto crítico publicado em periódico a partir de seus desenhos. Além da ilustração acima, que lhe rendeu notoriedade, Theodoro Braga publicou em outras edições da revista caricaturas de Raul Pompéia, de Antonio Austregésilo e de Nestor Víctor, experiência certamente decisiva em seu percurso como ilustrador e caricaturista, uma vez que, anos depois, a partir de 1909, será um dos principais ilustradores das revistas *Paraense* e *Caraboo*, ambas editadas na cidade de Belém.

Na expectativa da virada para o século XX, Theodoro Braga chega à cidade de Paris como pensionista da ENBA, ganhador que fora do Prêmio de Viagem. Serão cinco anos na Europa para estudar as 'belas artes'. No compromisso oficial de pensionista, permaneceria ali por dois anos, durante os quais enviaria ao Rio de Janeiro produções exigidas dos pensionistas da Academia.

Dentre as exigências, estabelecidas desde 1892, Theodoro Braga precisaria enviar à ENBA: no primeiro ano, oito estudos pintados ou desenhados; no segundo, oito estudos pintados; no terceiro, uma cópia de quadro designado pelo conselho escolar e o esboço para a execução de um quadro de três ou mais figuras, acompanhando o respectivo orçamento para as despesas com o material para o mesmo quadro; e nos dois últimos

anos, uma execução do quadro que seria comprado pela ENBA, se o conselho escolar julgasse 'digno' de ser adquirido. Acerca dessas exigências, Quirino Campofiorito (1983, pp. 27-33), também ganhador do Prêmio de Viagem em 1929, questiona esses trabalhos exigidos por considerar que elas constituíam antes uma barreira que um instrumento da renovação de nossas artes plásticas, uma vez que, para cumpri-las, os pensionistas acabavam deixando de entrar em contato com as vanguardas da arte européia.

No Acervo Arquivístico do Museu D. João VI, encontramos as obras que seguem, provavelmente enviadas de Paris por Theodoro Braga, como exigência do Prêmio¹³.



Figura 5: BRAGA, Theodoro. *Nu feminino (academia)*, carvão s/ papel, 1900.

Dimensão: 62,5 x 48,7 cm

Fonte: Museu Dom João VI

Fotógrafo: Luisan Pinheiro da Costa



Figura 6: BRAGA, Theodoro. *Cabeça de homem*, óleo s/ tela, 1901.

Dimensão: 45,7x38,4 cm, com baguete:
47,3x40,0 cm

Fonte: Museu Dom João VI

Fotógrafo: Luisan Pinheiro da Costa

Chegado a Paris, Theodoro Braga foi estudar na Academia Julian, com mestres de quem recebeu aulas de desenho, conforme a metodologia de ensino da escola: inicialmente a partir de gravuras e moldagens de gesso e posteriormente a partir do modelo-vivo. Seus mestres Jean-Paul Laurens – pintor e escultor, artista emblemático da arte acadêmica francesa, Benjamin Jean Joseph Constant – mestre na pintura decorativa e retratística, e Henry-Paul Royer – pintor de gênero, retratista e paisagista, duas vezes

¹³ Ver outras pinturas e desenhos de Theodoro Braga nos Anexos 40 e 42.1.

por semana visitavam as classes, promovendo as suas famosas seções de correção (VALLE, 2006).

Dentre esses mestres, foi Laurens quem mais influenciou Theodoro Braga na formulação de ideais pictóricos e na constituição de um estilo próprio. Artista talentoso, erudito, de composição forte aliada a convicções políticas republicanas, Laurens aplicava nas suas obras de temas históricos e religiosos uma forte carga dramática e realista, utilizando o vazio pictórico como recurso para ganhar expressividade. Sob sua orientação foi que Theodoro Braga visitou vários centros artísticos europeus a fim de se aprimorar no estudo das dimensões e descrição de temas históricos, orientação que certamente foi decisiva anos mais tarde ao brasileiro, na elaboração de pinturas históricas.



Figura 7: JEAN-PAUL LAURENS: *Auto-retrato*, óleo s/ tela, 1876.

Dimensão: 45 x 37 cm

Fonte: Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

Disponível em: <http://www.artrenewal.org>, acessado dia 14/05/2008.



Figura 8: JEAN-PAUL LAURENS: *Santa Genoveva em seu leito de morte*, óleo s/ lona, entre 1877 e 1880.

Dimensão: 65 x 50 cm

Fonte: Musée d'Orsay, Paris, França.

Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr>, acessado dia 14/05/2008.

Segundo Arthur Valle, o ensino na Academia Julian, não se restringia ao estrito treinamento acadêmico, mas procurava promover igualmente a improvisação e a liberdade artística de seus alunos, sendo essa uma marca do treinamento da habilidade de trabalhar em registros estilísticos diferenciados das artes visuais, as quais deveriam romper com os limites de uma resposta meramente "realística" aos modelos, como bem demonstra a prática da caricatura, atividade usual entre os alunos e alunas da instituição (VALLE, 2006).

Um dado interessante na filosofia da Julian era a participação das mulheres no aprendizado de pintar nus a partir de modelos-vivos, como diz Valle, fato bastante significativo não só como prova de uma liberalidade pouco usual à época, mas principalmente por democratizar o acesso a uma prática indispensável para quem quisesse se tornar celebrado nos meios oficiais de então, nos quais as pinturas históricas e de gênero, invariavelmente centradas na figura humana, eram ainda as mais valorizadas.



Figura 9: *Academia Julian*, rue de Berri, 1889. Paris, Coleção André del Debbio.
Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>, acessado 16/05/2008.



Figura 10: MARIE BASHKIRTSEFF: *No estúdio*, óleo s/ tela, Dnipropetrovsk, Museu Estatal de Arte, 1881.
Dimensão: 154 x 186 cm.
Disponível em: <http://fr.wikipedia.org>, acessado dia 16/05/2008.

Na análise de Valle, portanto, a Academia Julian representava para os pintores brasileiros um palco privilegiado de intermediação entre tradição e inovação, combinação estética que conferia aos nossos artistas um vigor todo especial na pintura brasileira da 1ª República.

Theodoro Braga ficou por dois anos e meio em Paris, passando, em seguida, a viver dezoito meses em Roma. O restante do tempo utilizou em viagens, quando conheceu a Suíça – escolhida por orientação médica, devido a uma grave enfermidade nos olhos (SALLES, 1993, p. 5), a Inglaterra, a Bélgica, a Holanda, a Áustria e a Hungria. Esteve também na Alemanha, onde encontrou a companheira de sua vida, Maria Hirsch. Os cinco meses restantes do pensionato, viveu na capital francesa.

Nessa viagem cultural pela Europa, Theodoro Braga, visitou escolas, museus, cidades históricas, e descobriu o prazer de registrar num caderno de viagens suas percepções mais inusitadas das cidades do velho mundo. Utilizando materiais como grafite, aquarela, crayon, lápis de cor, papel e cola, ele anotava suas impressões em cadernos de capa dura, folhas internas de *canson*, tamanho 11x15 cm aproximadamente.

O antiquário João Alberto Silva, residente na cidade de Belém do Pará, é proprietário de dois desses cadernos de viagem que pertenceram a Theodoro Braga. Neles, Theodoro Braga registra 'caminhos e roteiros', lembrando o que fala Rubens Matuck em seu livro *Cadernos de viagem*: "*Cadernos são caminhos registrados sobre a pele do papel. Caminhos são roteiros. Roteiros são destinos [...] São antecipações, sementes que contam histórias futuras*" (GROSSI, 2006). Ou quando ainda cita Lara Sabatier: "*O desenho não precisa ser tecnicamente bonito, ele tem de ser poético*".

O grande barato é que os cadernos são sempre uma interpretação, um olhar pessoal sobre uma situação ou um momento. Por isso, espelham a sensibilidade do autor, o estado de espírito naquele exato instante. O que é um caderno de viagem senão um diário íntimo, a parte visível da sensação interna... [...] Basta registrar essas impressões com textos, desenhos, colagens, fotos... É só ter tempo para olhar de verdade o que está ao seu redor e se observar naquele lugar e momento únicos. (GROSSI, 2006).

Eduardo Salavisa, em *Le Corbusier, diário de viagem e arquitetura* (2006), utilizando a experiência de Le Corbusier em *Voyage d'Orient*, expõe como se desenvolve na prática um desenho de caderno de viagem:

Trata-se de um desenho esquemático, com uma grande economia de meios e simplicidade formal, feito num tempo muito breve, com grande apoio da palavra escrita a fim de evitar ambigüidades nos conceitos que se pretendem definir, e ainda o uso de alguns sinais tais como setas, linhas a pontilhado ou outro tipo de convenções que representem percursos, itinerários ou qualquer outra coisa que se pretenda indicar.

Os materiais usados eram os mais simples e práticos. A grafite, a caneta, os lápis de cor de cores diversas e por vezes, a aquarela. Além deste material mínimo transportava habitualmente um par de binóculos para poder observar detalhes remotos e uma máquina fotográfica que usou, ao longo da sua vida, com instrumento precioso que lhe permitia fazer rapidamente uma síntese do que estava a analisar. (SALAVISA, 2006).

A Europa era um campo fértil, com paisagem diferente da paisagem tropical brasileira, e isso certamente estimulou Theodoro Braga a registrar sentidos novos, contornos, pessoas, amores, interpretações de um olhar perspicaz e tenso por novas paragens, novos roteiros, novas imagens, que estimulassem para o futuro a sensação de que a arte começava a aparecer ali, naquele momento.

Observando os Cadernos¹⁴, podemos recriar parte do roteiro feito por Theodoro Braga na visita a Paris, Roma, Rotemburgo, Gugheirein, Baviera, ou acompanhá-lo no desenvolvimento de temas como a esposa Maria (M&H), animais (urubus, cachorros, gatos...), paisagens, figuras humanas ou mesmo temas bíblicos.

¹⁴ Ver outros desenhos dos Cadernos de Viagem de Theodoro Braga no Anexo 42.2.



Figura 11: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*.
[Giuseppe Peperose – Aetatis Suae] 26/08/1903.
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho



Figura 12: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [S.
Nicolas... Roma] 15/03/1903.
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho



Figura 13: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*.
[Castanheira (Marriomer)] 1904.
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho



Figura 14: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*.
[Rothemberg – a tauber] 22/05/1904.
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho



Figura 15: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [N. Hirsch] s/d.

Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA

Fotógrafo: André Coelho



Figura 16: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. s/d.

Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA

Fotógrafo: André Coelho



Figura 17: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [Souvenir de Villas Bôas ...un joueur des dames] 1993. Bloco[2]

Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA

Fotógrafo: André Coelho



Figura 18: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [Petrelli Lini], s/d. Bloco[3]

Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA

Fotógrafo: André Coelho



Figura 19: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [Wicheterswinkel...], 1904. Bloco[3]
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho



Figura 20: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [Gegenham Bradh...], s/d. Bloco[3]
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho



Figura 21: BRAGA, T. *Desenho aquarelado*. [Kloster-Krenzberg] 05/07/1904. Bloco[3]
Fonte: João Alberto Silva, Belém-PA
Fotógrafo: André Coelho

Na sua estadia em Paris, em busca de experimentar as novas linguagens que se ofereciam, Theodoro Braga, além de ter freqüentado a Academia Julian, manteve contato com a arte decorativa francesa, e certamente com Eugène Grasset (1845-1917), artista de grande fama, considerado uma das mais destacadas expressões do *Art Nouveau* na França.

Considerado um dos pioneiros do *Art Nouveau*, Grasset, com sua obra, contribuiu para a diminuição da distância entre as chamadas 'artes maiores' e 'artes menores'. Ao publicar trabalhos expressivos como *La plante et ses aplicações ornamentales* (1896) e *Méthode de composition ornementale* (1905), promoveu o entendimento do *Art Nouveau*, e até mesmo do *Art déco*. Em *Méthode de composition ornementale*, Grasset apresenta composições ornamentais que se desvinculam de seu suporte, concepção revolucionária para a época. Os motivos ornamentais de Grasset eram apresentados em composições abstratas e planas, de forma que possibilitava utilizá-los em qualquer superfície, ou seja, em qualquer suporte. E foi a partir do contato com a obra de Grasset que Theodoro Braga passou a incorporar o ornamento em sua obra decorativa.

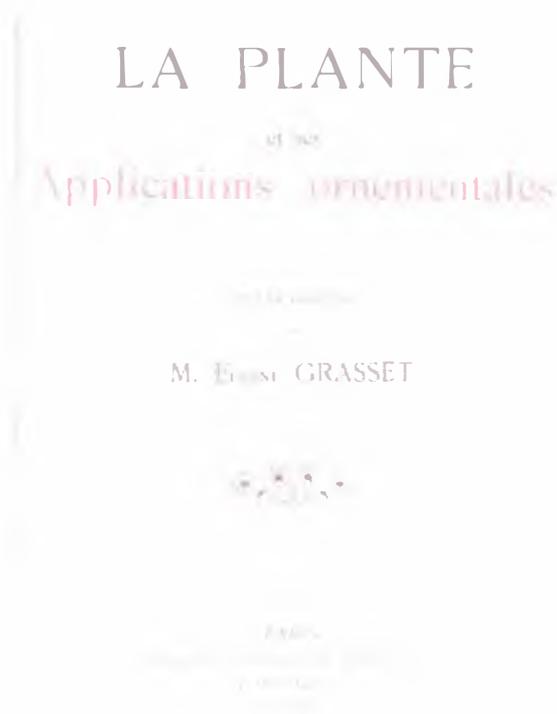


Figura 22: EUGÈNE GRASSET (1841-1917).
La plante et ses applications ornementales, 1896
[Título página.] **Fonte:** <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 23: EUGÈNE GRASSET, 1896. Pissenlit
Fonte: <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 24: EUGÈNE GRASSET, 1896. Pissenlit
Fonte: <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 25: EUGÈNE GRASSET, 1896. Pissenlit.
Fonte: <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 26: EUGÈNE GRASSET, 1896. Chrysanthème. **Fonte:** <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 27: EUGÈNE GRASSET, 1896. Chrysanthème. **Fonte:** <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 28: EUGÈNE GRASSET, 1896. Chrysanthème. **Fonte:** <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008

Um dado bastante relevante é a semelhança entre a obra *La plante et ses applications ornamentales* (1896), de Eugène Grasset e *A planta brasileira* (1905), considerada, como fizemos referência anteriormente, como o mais importante repertório ornamental de arte decorativa aplicada produzido no Brasil no início do século XX. Embora não tenhamos registro de que Theodoro Braga tenha sido aluno de Eugène Grasset, como o foi Eliseu Visconti, é como se tivesse sido, pois a afinidade entre as duas obras é como a de um mestre que ensina seu discípulo, aspecto de que nos ocuparemos no cap. 5 deste trabalho, quando apresentaremos as possíveis semelhanças e suas dispersões.

2.2 O retorno ao Brasil. Maturidade na produção artística e intelectual

2.2.1 Belém da *Belle Époque*: raízes do projeto de arte nacionalista

Em 1905, após cumprir o período em que esteve como pensionista da ENBA, Theodoro Braga fez o caminho de volta, realizando exposições de seus trabalhos, inicialmente no Rio de Janeiro, depois em Recife e, por último, em Belém, onde sua obra vinha sendo aguardada com grande expectativa pela sociedade.

No início do século XX, Belém vivia a euforia da *Belle Époque* paraense, conduzida pelo então intendente Antônio Lemos, que mais tarde viria a ser o mecenas (SARGES, 1998) da obra de Theodoro Braga. A exposição em sua cidade natal foi um sucesso e rendeu-lhe um convite, da parte de Lemos, para pintar uma obra que retratasse a

fundação da cidade. O artista então voltou à Europa para passar dois anos, onde pesquisaria nos documentos dos Arquivos Ultramarinos os dados referentes à encomenda que recebera. Obstinado, em dois anos, Theodoro Braga produziu a obra *A Fundação da Cidade de Belém*, tela de grandes proporções, inaugurada em dezembro de 1908, durante grande festa no foyer do Teatro da Paz, evento que contou com a presença das pessoas mais influentes da cidade. A inauguração de sua obra prima foi acompanhada de uma publicação de 96 páginas (BRAGA, 1908), que trazia explicações sobre a estética da pintura e o histórico de sua elaboração, além de correções de dados até então tidos como verdadeiros acerca da formação e da colonização da cidade.

O acontecimento da inauguração de sua obra-prima foi o passaporte necessário para a aceitação incontestada de seu talento no meio da comunidade artística paraense. Podemos mesmo dizer que, a partir desse fato, começa a ser escrita a história de Theodoro Braga como grande artista. A cidade de Belém, santuário barroco escrito pelas mãos habilidosas de jesuítas e confirmada pelo talento de Giuseppe Landi¹⁵ nos seus palácios e igrejas, agora se abria para receber um filho que ainda não conhecia.

A *Belle Époque* seria uma realidade positiva na sua trajetória artística. Ele chegava à cidade no fastígio do movimento provocado pelo comércio da goma elástica. Por toda parte se buscava mais espaço na vida cultural e artística, tudo sob a observação e comando do intendente Antônio Lemos. Belém, como uma cidade cêntrica, juntava em torno de si não apenas a paisagem do estuário amazônico, mas também as atividades produtivas das demais cidades e vilas do interior e a intensa vida cultural provocada pelas mudanças advindas pela *Belle Époque*. Ora, Theodoro Braga, que havia morado no Rio de Janeiro e em Paris, entre 1895 a 1905, época das grandes mudanças físicas e culturais promovidas por Pereira Passos e Hausmann, podia vislumbrar o que isso significava e como essa cidade, ao experimentar uma vida cultural tão diferente daquela de até então, se preparava para o futuro. Incentivado por Lemos e percebendo condições favoráveis, Theodoro Braga sentiu que o momento lhe era propício ao desenvolvimento pessoal e optou por ali plantar raízes.

Benedito Nunes, ao traçar um perfil cronológico do que foi a *Belle Époque* amazônica, assim se expressa:

Em 1848 já se acumulavam, com sensíveis mudanças do espaço citadino, os sinais de que próxima estava a Idade de Ouro da região, o explosivo surto de novas relações de produção, preparadas pela exploração, desde as primeiras décadas, do leite da seringueira, da *Hevea brasiliensis*, matéria-prima da fabricação da borracha, riqueza econômica de alto preço no mercado

¹⁵ Giuseppe Landi: arquiteto italiano da Coroa Portuguesa, deslocado pelo Marquês de Pombal para realizar em Belém, então capital da colônia (Grão-Pará e Maranhão), uma série de obras de melhoramentos de profunda relevância no séc. XVIII, as quais permanecem até hoje como fortes exemplos do barroco setecentista e começo do neoclássico no norte do Brasil.

internacional, que a Amazônia, à falta de concorrentes, estaria predestinada a abastecer sozinha. O rápido enriquecimento da região desde 1848, acentuado a partir de 1854, e que culminou entre 1890 a 1906 – a chamada fase “áurea” – seguida por lenta decadência até 1912, ano do “crack” amazônico, quebrada a armação financeira, montada no exterior, das grandes exportadoras – com a baixa dos preços devida à concorrência das plantações inglesas de *hevea* na Malásia¹⁶. (NUNES, 2006, p. 19).

É bom observar que, acima, Nunes marca cronologicamente o início, o meio e o fim da grandeza da *Belle Époque* na cultura amazônica: ao período de ascensão, entre 1848 a 1889, segue-se a fase áurea, entre 1890 a 1906; após isso, a decadência, de 1907, quando ocorre a grande quebra da economia, ao *crack* amazônico, pontuado no ano de 1912. Tais referências nos são importantes, porque, desse modo, podemos localizar o momento da chegada de Theodoro Braga a Belém e do início de sua vida artística, coincidente com o momento áureo da *Belle Époque*, bem como acompanhar sua saída, que se dá pouco depois da decadência desse período. Não podemos esquecer também que foi exatamente nessa ocasião, entre 1906 e 1921, que Theodoro Braga desenvolveu suas principais pesquisas sobre a arte e a cultura dos indígenas marajoaras e em que lançou sua campanha pela nacionalização da arte brasileira.

No período de ascensão da *Belle Époque*, o Brasil político do século XIX ainda ganhava os ares do Segundo Reinado e a Amazônia já adquirira uma grande visibilidade nacional e internacional. Da fase áurea à decadência, em meio século construiu-se um império de fausto e progresso econômico e cultural. A *Belle Époque* era o retrato da euforia e do triunfo da sociedade abastada, num período de efervescência material e tecnológica que tinha como pano de fundo as transformações sobrevindas da riqueza que circulava nas mãos dos barões da borracha,¹⁷ homens que, residindo fora dos grandes centros culturais brasileiros, como Rio de Janeiro e São Paulo, também queriam ter em suas cidades o modelo que mais atraía os desejos de consumo da época: o francesismo.¹⁸

De acordo com Figueiredo (2006), o francesismo modificou a fisionomia da cidade de Belém no tempo da *Belle Époque*, tomando conta da cidade. Ali tudo se transformava, da arquitetura das casas ao vestuário, da alimentação ao urbanismo, do bonde elétrico à

¹⁶ Alegando ao governo do Pará que se destinavam a embelezar o jardim botânico de Kew, Henry Alexander Wickham enviou setenta mil sementes de *hevea brasiliensis* da Amazônia para Londres, remessa que deu origem à produção oriental. (Nunes, 2006, p.19, cf. CASTRO, 1995).

¹⁷ Os barões da borracha, também conhecidos como ‘coronéis de barranco’, tornaram-se milionários por comercializar a borracha da região. Para embelezar suas principais cidades, Manaus e Belém, decidiram transformá-las em verdadeiras Paris tropicais, construindo cópias de prédios parisienses com materiais importados da Europa, materiais tidos como ‘portadores do ar de cultura e civilização’.

¹⁸ Francesismo: pretensão comportamento intelectual cultivado durante alguns anos em Belém, que tinha como parâmetro a aprendizagem filosófica de novos modelos de vida e um sentido de limpeza e saneamento cultural.

decoreção dos prédios, dos bulevares à louça *gallé*, dos nomes franceses nas lojas às noites de ópera no Teatro da Paz. Na verdade, francesismo era tudo que tivesse a fisionomia e o jeito francês de se apresentar. Belém era a "*Paris travestida n'América*", como descreve Figueiredo 2006:

Bela época. A nostalgia recobre esta expressão. Seja na França ou no Guajará, a saudade de um tempo que os que viveram já se foram ainda toma conta das gerações de hoje. É incompletude e melancolia por ter desaparecido um vivo mercado de artes, onde circularam obras de Ticiano, Velásquez, Rubens e outros menos votados. Terra-nova que chamava atenção de cineastas e documentaristas de primeira hora. Belém foi cidade em que se tocaram todas as músicas, da modinha ao clássico, revelando mesmo certo clímax da musicofilia paraense. Uma cartografia cultural se projetava na cidade, cujo Largo da Pólvora demarcava o epicentro dos cafés, teatros e *vaudevilles*, a ponto de ser chamado pela imprensa da época de *Montmartre* paraense, com direito a um *Moulin Rouge* local. Era diversão para todas as posses. Nas imediações da mesma praça, da *comedia dell'art* aos cordões de pássaro, fez-se um teatro popular que, muitas vezes, arremedava a grande-cena, copiando o que se via nas óperas do Teatro da Paz. O francesismo estava em moda e as casas de comércio espelhavam os gostos de França numa *Paris n'América* – apelido da cidade e nome de loja, tudo ao mesmo tempo. (FIGUEIREDO, 2006).

Leyla Perrone-Moisés (2007) lembra que, desde o fim do século XVIII, a cultura brasileira recebeu forte influência francesa, que foi de tal modo incorporada à nossa cultura que esta não pode ser compreendida sem levar em conta tal incorporação. A autora explica ainda que, na arte, a influência da cultura francesa se deu a partir da chegada da Missão Artística Francesa, tendo-se aprofundado como atração imoderada sobre os intelectuais e artistas brasileiros durante todo o século XIX e parte do XX.

Em 1934, em artigo publicado na Revista do IHGP (Instituto Histórico e Geográfico do Pará), Theodoro Braga discorre sobre a presença de estrangeiros e, especificamente, de artistas franceses na cidade de Belém, assinalando a cronologia de exposições artísticas ocorridas na cidade entre os anos de 1888-1918, com o que justificava: "*alguma coisa de arte tem-se feito no Pará*" (BRAGA, 1934, p 152)¹⁹. Ao relacionar os acontecimentos artísticos, o artista acabou por registrar a produção em arte pictórica na cidade de Belém, escrevendo, assim, parte da história da arte brasileira na Amazônia.

Tudo leva a crer que, nessa época, em Belém, as mudanças provocadas pelo *francesismo* eram visíveis em todos os setores da sociedade. Nas artes, elas não foram apenas visíveis, mas bastante significativas. A primeira mudança estava no comportamento das pessoas que freqüentavam as exposições. Se antes elas só assistiam às exposições nas residências dos pintores ou nos Liceus e Livrarias, agora podiam ir aos *vernissages* no foyer do Teatro da Paz. Havia aí uma transformação, tida à época como

¹⁹ BRAGA, Theodoro José da Silva. A arte no Pará 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos. Revista do IHGP. Belém: 1934. Ver texto completo no Anexo 3.

'ascendência' nos valores sociais, privilégio que antes só tinham as pessoas abastadas da cidade, aquelas que podiam pagar para irem à Europa assistir às exposições e concertos em teatros. Fazendo uma comparação despojada, era como se fossem colocados lado a lado um museu ou teatro europeu e o Teatro da Paz, símbolo máximo da *Belle Époque* paraense. E colocá-los no mesmo nível de importância era como se as pessoas pudessem ter um pedaço da Europa dentro da cidade de Belém e alcançassem, com isso, o acesso ao *glamour* que os europeus tinham. Naquela época, era possível assistir a uma exposição de pintura de artistas europeus, franceses, alemães ou espanhóis e depois a um concerto musical de uma orquestra estrangeira que tinha estado em cartaz no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

Outra mudança, esta mais no caráter estético, transcorreu no meio dos que produziam arte, como no caso dos artistas franceses Mme. Louise Blaise e Mr. Maurice Blaise. Ele, professor de desenho, foi contratado para dar aulas nas escolas públicas paraenses. Mme. Blaise, com grande domínio da pintura, inaugurou uma primeira exposição em 1898, onde apresentou quadros de 'assuntos de paisagens paraenses'. Em 1899, uma segunda exposição trouxe como tema 'assuntos inteiramente locais' e 'interior do país'. Já numa terceira exposição, em 1902, o assunto escolhido pela artista para a exposição de aquarelas foi 'floração paraense de orquídeas'. Um dado interessante a notar é o fato de essa artista substituir em seus trabalhos temas e paisagens estrangeiras por costumes e paisagens paraenses. Essa postura de Mme. Blaise abriu caminho para outros artistas, que passaram a pensar e agir do mesmo modo.

Theodoro Braga (BRAGA, 1934, p 153), por exemplo, falando na mesma linguagem de Mme. Blaise, 'a de ver a terra brasileira', apresentou em 1906 duas exposições de aquarelas com temáticas semelhantes: a primeira, que teve como tema 'assuntos locais' e, a segunda, 'cantos pitorescos e antigos da cidade de Belém', esta encerrada na véspera de viajar para a Europa, onde foi pesquisar sobre a fundação da cidade de Belém para compor a tela encomendada por Antônio Lemos. Nessas exposições, ainda que de maneira velada, Theodoro Braga já adiantava ao público o teor da temática que manteria em suas obras a partir dali, não havendo registros de que antes ele tivesse escolhido esse caminho.



Figura 29: THEODORO BRAGA (s.d.). Horto Botânico Belém-Pará
Fonte: Victorino Chermont de Miranda

Do mesmo modo, outros artistas que expunham suas obras em Belém expressavam seus esforços em demonstrar uma mudança na preferência das temáticas em suas composições. A escolha de Mme. Blaise se estendia assim tanto a Theodoro Braga quanto a outros artistas, como Benedito Calixto, Antonio Parreiras, Oscar Pereira da Silva, Irineu de Souza, João Batista da Costa, que pintaram os locais da cidade de Belém e as paisagens paraenses.

É importante anotar o esforço desses artistas de retratar em suas obras uma nacionalidade brasileira, mesmo que os modelos e a técnica de desenho e pintura tenham sido aprendidos na Europa ou com os professores franceses nos ateliês da ENBA. As temáticas de suas obras expressavam a aspiração em criar um 'traço nacional' que afirmasse a pátria brasileira.

Pois foi essa busca do traço que distinguisse as produções artísticas aqui realizadas que motivou Theodoro Braga a desencadear uma verdadeira campanha pela nacionalização da arte brasileira. O prestígio alcançado junto ao intendente Antônio Lemos e à sociedade belenense após a apresentação de sua obra-prima, *A fundação da*

cidade de Belém, forneceram a Theodoro Braga requisitos importantes para iniciar o processo de tão audaciosa empreitada.

O artista decidiu, então, voltar seus olhos para os estudos da vida amazônica. E aí começa uma revolução estética motivada mais pela necessidade de dominar a imagem das antigas civilizações amazônicas do que propriamente por buscar novas soluções técnicas para sua pintura. Theodoro Braga não modificou sua maneira de pintar, não alterou a técnica aprendida; pelo contrário, aperfeiçoava-se cada vez mais. Contudo, naquele momento, buscava soluções alternativas em outras manifestações artísticas, ainda que, em sua publicação sobre a arte no Pará, ele nada tenha registrado acerca de sua pesquisa sobre a arte indígena ou da nova postura artística que vislumbrava assumir.

De um lado, Belém pulsava com a presença da arte européia em apresentações pela cidade ou no *foyer* de seu templo mais famoso. De outro, na capital do país, as mudanças estéticas desenhavam manifestações do modernismo iminente. Na Europa, a arte moderna já apresentava o cubismo de Picasso e Braque. O Expressionismo era a própria solução para as necessidades humanas: Van Gogh, Gauguin e Cézanne se destacavam com novas soluções plásticas.

É importante neste ponto tecer algumas considerações sobre o que se passava naquele momento com o artista Theodoro Braga, à época com trinta e seis anos. É verdade que recebera uma educação diferenciada – bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, acadêmico de Belas Artes premiado com estágio nas melhores escolas de arte européias. Tal situação, no entanto, antes de acomodá-lo, motivava-o a querer começar tudo novamente, a voltar às origens. Pôs-se então a pesquisar a produção nas artes de povos primitivos da Amazônia, alguns dos quais já desaparecidos. Ou seja, procurou trilhar o mesmo caminho de especialistas como Martius e Spix, que muitos anos antes visitaram a Amazônia em missões de pesquisas científicas.

E o grande desafio viria a seguir: disseminar no país inteiro a idéia de que aquela arte primitiva era a arte brasileira mais original. Que copiar os modelos europeus não contribuía para o desenvolvimento das artes no país. Que era preciso buscar o primitivo para, a partir dele, tirar a essência que conduziria à verdadeira arte. O desafio era difundir o nacionalismo.

A revolução estética que Theodoro Braga propunha era arriscada: alcançar o país com uma nova arte, quem sabe, criar um estilo para a arte brasileira.

Theodoro Braga precisaria escolher um mito para identificar sua campanha, como fizeram os artistas do século XIX ao escolherem os índios brasileiros para motivarem suas artes. Mas ele não escolhe um mito, escolhe a história. Os marajoaras eram uma civilização marcadamente primitiva, com um lastro referencial histórico bastante extenso

sua produção artística. Nesse período, ele irá não apenas contextualizá-la historicamente, ao elaborar artigos específicos sobre esse tema, mas também produzir plasticamente, principalmente nas artes decorativas. Nos capítulos 3 e 5 desta tese nos deteremos mais especificamente acerca do nacionalismo e da arte marajoara, ressaltando como esse artista desdobrou-se no grande desafio de ser um apóstolo da arte nacionalista, difundindo pelo país a idéia de que aquela seria a arte brasileira mais original e de que sua essência poderia conduzir à verdadeira arte.

Antes, porém, vamos seguir a trilha histórica feita pelo artista. Da cidade de Belém, nos idos dos anos 1905 até o desfecho de sua vida em 1953, em São Paulo, enquanto exercitava sua vontade de ampliar o 'traço nacional', Theodoro Braga produziu importantes obras nas artes visuais, tanto pinturas quanto desenhos e ilustrações.

Considerando a quantidade de obras produzidas e, principalmente, a diversidade das técnicas usadas, selecionamos algumas obras para análise, entre elas, desenhos de caricaturas, charges, ilustrações, ex-libris e pinturas. Dois critérios foram usados para a escolha dessas obras: algumas representam a pluralidade dos caminhos percorridos pelo artista; outras, o interesse deste trabalho em focar a produção de caráter nacionalista do pintor.

2.3.1 Os desenhos e as ilustrações: humor e refinamento técnico

Os desenhos e as ilustrações produzidos por Theodoro Braga carregam o vigor da expressão plástica de um artista preocupado em manter os traços clássicos, aprendidos na Academia; no conteúdo, identificam-se com a terra brasileira e, mais especificamente, com a terra paraense. Não são necessariamente traços da arte da cultura indígena, motivo de suas pesquisas durante longos anos, mas também marcas de relações sociais e políticas que desenvolveu nos anos de residência em Belém.

Esses desenhos e ilustrações formam um conjunto de imagens significativas que vão muito além de uma relação bidimensional. Ganham, por vezes, uma versão material, que resulta numa obra produzida em ferro, cerâmica, madeira ou vidro; e, outras vezes, uma versão intelectual, de conteúdo imaterial que percorre caminhos que vão dos costumes da terra aos mistérios amazônicos.

São as obras sobre a natureza misteriosa da Amazônia que mais chamaram a atenção entre os desenhos e ilustrações que Theodoro Braga produziu. Foi sua pesquisa sobre a natureza que o projetou como um artista da alta sensibilidade nacionalista, já que, em suas investidas, trocou a atividade acadêmica dos salões e academias, para

penetrar na floresta, em busca de um desenho perdido no meio da civilização desaparecida dos Marajoaras.

Que segredos guardam essa posição de Theodoro Braga e o que o motivava a agir assim? Como se formou seu pensamento estético e quem foram seus principais mentores?

Acreditamos que os mestres que forjaram sua educação e formação artística tiveram grande peso na construção de sua personalidade estética e nacionalista. Telles Junior, no Recife, ensinou-lhe os primeiros traços e a como colocar no desenho a alma brasileira. Na Escola Nacional de Belas Artes, o mestre Belmiro de Almeida ensinou-lhe a buscar o traço singular e inigualável. Em Paris, na Academia Julian, aprendeu com o mestre Jean Paul Laurens a internalizar o amor pela pátria, pela república e pelo torrão nativo.

Outro exemplo bastante significativo vem de Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor francês que esteve no Brasil nos meados do Século XIX e que influenciou fortemente a arte brasileira, formando pintores como Manoel Araújo Porto Alegre. Durante o tempo em que esteve no Brasil e ao publicar sua obra histórica *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, mostrou ser um mestre na arte de ilustrar o cotidiano, o trivial e o poético da cultura brasileira.

Além disso, Theodoro Braga tinha um verdadeiro arsenal de imagens a povoar-lhe a mente. Além dos estudos de arqueologia, nos quais aprofundou sua pesquisa sobre a arte marajoara, havia no Brasil do século XVIII a prática da arte ligada a manifestações religiosas através da arquitetura colonial em igrejas e conventos, a produção de talhas e imaginária barroca, a pintura *tromp-l'oeil* nos forros de igrejas, e o surgimento de artistas que se destacaram pela inventividade e técnica, como os escultores Mestre Valentin, Aleijadinho e, na pintura, Manoel da Costa Ataíde.

Vemos que há uma relação oportuna entre a realidade da terra brasileira e a necessidade que Theodoro Braga demonstrava de poetizá-la através da arte. As mudanças econômicas e culturais ocorridas na Amazônia da *Belle Époque* e as oportunidades de pesquisa que Theodoro Braga teve por meio do apoio de Antonio Lemos, abriram-lhe a percepção para um mundo esquecido no emaranhado de longas florestas e povos desconhecidos. As pesquisas feitas por viajantes e os registros de desenhos produzidos sobre a região Amazônica provocaram-lhe o intento da expressão. Idéias e poesias se juntaram em ilustrações de pergaminhos, ex-libris, charges, iluminuras, contos infantis, etc.

2.3.2 Os ex-líbris de Theodoro Braga

Ex-líbris é uma expressão latina que significa “dos livros” que “pertencem” a alguém ou a alguma instituição. Essa designação é usada não apenas para pequenas etiquetas de papel fixadas nas capas internas de livros, mas para toda marca que identifique alguma posse, seja uma assinatura, um sinal, um carimbo ou uma etiqueta qualquer.

Theodoro Braga foi autor de vários ex-líbris. Identificamos em nossa pesquisa cerca de vinte trabalhos dessa natureza e coletamos três artigos que mostram parte de sua obra. Além desses artigos, encontramos algumas referências em edições do Dicionário Brasileiro de Genealogia²⁰, que traz, em seus capítulos finais, uma parte dedicada ao estudo e à divulgação dos ex-líbris brasileiros. Mattos (1923)²¹, referindo-se a ex-líbris, comenta: “essa pequena vinheta vive, em alguns milímetros de um diminuto retângulo, toda a história de um nome, resume as aspirações de uma inteligência, caracteriza uma vontade, um programa, um ideal. É o soneto das Artes Plásticas.” Refere-se o autor aos versos poéticos regrados mas tão preciosos quanto os de outras formas poéticas, assim como um ex-líbris que, apesar de seu tamanho, também tem valor de grande obra. É importante destacar que um ex-líbris encerra o valor de uma idéia – um nome, uma história, uma personalidade, um partido, um ideal.

Mattos, citando Nogueira da Silva, secretário da Gazeta de Notícias, ressalta o valor que o ex-líbris tinha naquela época: “depois da iluminura, a arte fidalga dos pergaminhos, nenhuma arte pode falar melhor ao requintado bom gosto de um espírito culto, que a delicada arte do ex-líbris”. Bellido (1912)²² também destaca esse valor quando diz que “trata-se de retângulos de papel impresso, com desenhos simbólicos, alguns deles verdadeiros primores de arte, concebidos com bastante elevação e executados irrepreensivelmente”. Segundo Bellido, à época em que este texto foi produzido, “A *Gazeta de Notícias*, o diário carioca de feição moderníssima, dirigido pelo espírito superior de Paulo Barreto (João do Rio)”, publicou uma “série de artigos muito interessantes sobre este assunto. É, pois, uma questão palpitante no momento; tão depressa os meus afazeres mo permitam voltarei a tratá-lo ainda”. Sobre Theodoro Braga, Bellido diz que o objetivo de publicar “as presentes linhas não é outro senão fazer conhecer aos bibliógrafos brasileiros uma meia dúzia de ex-líbris; e também o executor

²⁰ Ver melhor sobre ex-líbris no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ou no Instituto Brasileiro de Genealogia, ambos no Rio de Janeiro. Essas duas Instituições possuem em suas bibliotecas edições da Revista Brasileira de Genealogia que contém em suas edições pesquisa histórica sobre ex-líbris brasileiros.

²¹ Ver texto completo no Anexo 4.

²² Ver texto completo no Anexo 5.

deles, o distinto artista-pintor Theodoro Braga, miniaturista de muito valor e de uma imaginação ardentíssima.” E Mattos destaca que “um feliz acaso nos proporcionou a posse de alguns espécimes devidos à pena de Theodoro Braga, o estilizador de nossa fauna e flora”.

Carvalho (2006)²³, ao tratar também sobre o assunto, diz que Theodoro Braga, sendo “um artista com tal intimidade e sensibilidade na confecção de belos livros, primorosamente impressos, não poderia ficar imune ao fascínio e glamour dos ex-líbris”

Uma das facetas pouco conhecidas deste artista completo “à moda renascentista”, que foi historiador, geógrafo, cartógrafo, advogado, educador, caricaturista, arquiteto, pintor, é a de artista gráfico. Nela se insere tanto o desenhista e artífice como o técnico atualizado com todas as novidades tecnológicas gráficas, da cromogravura, zincogravura e fotocomposição, em substituição à velha tipografia e à litogravura.

Lembra ainda Carvalho que “a atração de Theodoro Braga pelos ex-líbris foi tanta que, dentre as obras suas listadas em *Artistas Pintores no Brasil*, de 1942, refere-se a um estudo seu, “em preparo”, intitulado *Ex-líbris Paraenses – Coleção executada para personalidades do Pará – 1911*, obra sobre a qual nem Carvalho nem nós tivemos qualquer outra referência.

Em obra já citada, Mattos indica um grupo de pintores brasileiros que se “dedicaram a tão especial expressão de arte um pouco do precioso tempo e de talento”: Carlos Oswald, Germano Neves, Argemiro Cunha, Eustorgio Wanderley, Raul Pederneiras, Bernardelli, Visconti, Julião Machado, Correia Dias, Antonio Mattos, Arquimedes Silva e Theodoro Braga, e destaca que foi Eliseu Visconti quem criou o ex-líbris da Biblioteca Nacional, um dos mais conhecidos na época e ainda hoje utilizado.

Esses três artigos que tratam da obra de Theodoro Braga apresentam explicações sobre alguns dos ex-líbris mais conhecidos do artista, os quais expomos a seguir, juntamente com os desenhos do artista:

²³ CARVALHO, Luiz Fernando. Theodoro Braga – o Ex-libris. Castanhal, Apeú, Pará. Texto impresso, 2006



Figura 30: THEODORO BRAGA: Ex-libris Biblioteca do Arquivo Público do Pará, zincogravura, 13 x 8 cm, 1908.

Fonte: Luiz Fernando S. Carvalho, Castanhal-PA

Sobre o ex-líbris da Biblioteca Pública do Pará, Bellido explica que, da pilha de livros, no plano inferior, nascem árvores com frutos e flores estilizadas, que simbolizam o produto do estudo e do manuseio de livros para o homem – Fonte de riqueza, “manancial inesgotável do saber humano”. Um escudo medieval apresenta as cores do Estado do Pará, e uma faixa, em que se lê Biblioteca e Arquivo Público do Pará, une o escudo às árvores.



Figura 31: THEODORO BRAGA:
Ex-libris Dr. Alfredo de Souza, Belém, 1907,
formato grande, s/m.
Fonte: Biblioteca Nacional, Revista Ilustração
Brasileira, nº 79, p. 81, set.1912.



Figura 32: THEODORO BRAGA:
Ex-libris Dr. Arthur Lemos, Belém, 1908,
formato oblongo, s/m.
Fonte: Biblioteca Nacional, Revista Ilustração
Brasileira, nº 79, p. 80, set.1912.

Mattos descreve o ex-líbris de Alfredo de Souza, destacando que, como concepção, o trabalho do artista "é sério e com encantador efeito de luz": armado à antiga, com couraça de aço, escudo e capacete de viseira erguida, o cavaleiro tem na mão direita um estandarte tripartido em que se lê: "Pela Arte - Pela Justiça - Pela Verdade", sugestiva legenda que anima o cavaleiro a seguir em frente, em direção ao "astro radioso". O tronco que atravessa o caminho não impede o percurso do cavaleiro, e sim o adorna.

No ex-líbris de Arthur Lemos, Bellido observa que a poesia e a política recebem um destaque especial. Para ele, a musa inspiradora "acaricia o cérebro que estuda, legisla e guia povos", enchendo de poesia o homem que, concentrado nos estudos, encontra-se envolvido pela natureza. As rosas e os espinhos que emolduram o desenho apontam para as dificuldades vida, em seu rápido e limitado ciclo de evolução.



Figura 33: THEODORO BRAGA:
Ex-libris Theodoro Braga, Belém, 1908, s/m.
Fonte: Biblioteca Nacional, Revista Ilustração Brasileira, nº 79, p. 81, set.1912.



Figura 34: THEODORO BRAGA:
Ex-libris Biblioteca Pública Municipal de São Paulo,
zincogravura, s/m, s/d.
Fonte: Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Tendo à frente um livro aberto, o pensador reflete sobre o conceito que o autor tomou por divisa: CONTA CONTIGO SÓ. Esse “sinal de propriedade” do artista reflete a si próprio que, cômico de seu merecimento, posiciona-se alheio a tudo mais que não seja o seu ideal – a Arte. Ao fundo, a constelação do Cruzeiro, símbolo de sua grande pátria, destaca-se no céu profundo e negro. No ângulo esquerdo superior, seu escudo, a palheta com os pincéis, emblema clássico dos artistas. Em baixo, fechando o desenho, os atributos da justiça, clara referência à sua formação jurídica.

Idealizado por Eurico de Góes, então diretor da biblioteca, e desenhado por Theodoro Braga, esse ex-libris traz a Minerva armada de couraça, capacete, lança e escudo, sobre um pedestal no qual está escrito: “DE OMNI RE SCIBILI”. Na base, o brasão da cidade de São Paulo. Banhados por um rio, pinheiros de araucária de um lado, açazeiros (referência à sua própria terra), de outro. Mais à frente, uma garça e vitórias régias, presença da fauna e da flora brasileira. Na moldura, o pórtico de cinco lótus que circunda, no alto, o nome: Biblioteca Pública Municipal de São Paulo.

Como datam respectivamente de 1907 e 1908, esses ex-líbris devem ter sido executados no Pará, pois foi a época em que Theodoro Braga ali residia, e quando iniciou sua pesquisa sobre o grafismo entre os índios do Marajó, material com que depois iniciou a campanha sobre a estilização da nossa flora e fauna. Segundo Mattos, Monteiro Lobato encontrou em Theodoro Braga o fiel tradutor do seu pensamento rebelado de brasileiro.

Com Mattos (1923), concluímos:

"Theodoro Braga assim o fez: criou sem copiar o acanto, sem decalcar as volutas caprichosas do jônico nem os trevos do gótico. Bebeu a inspiração nos motivos brasileiros, na folhagem poliforme, na linha caprichosa das frutas e na silhueta graciosa das aves. Tão belo trabalho mereceu, quando exposto no Salão Comemorativo do Centenário, na ENBA, a medalha de Ouro, prêmio justo por todos os motivos. Quem tantos motivos criou, não admira ter concebido os "ex-líbris" por nós reproduzidos".

(Ver outros ex-líbris de Theodoro Braga no Anexo 44)

2.3.3 Charges e Caricaturas de Theodoro Braga

Theodoro Braga era dono de uma personalidade política e ativa na sociedade belenense enquanto ali viveu, entre os anos 1906 e 1921. É bem conhecida sua amizade com pessoas dos vários setores da sociedade, de políticos, como Antonio Lemos e Augusto Montenegro, a artistas, membros do movimento republicano, e importantes figuras da imprensa. Por ser homem crítico e bem informado, com claras condições de atuação junto à opinião pública, utilizou-se desse expediente para colocar em prática suas charges e as caricaturas²⁴.

O artista não foi o primeiro artista a desfilar suas charges e caricaturas pela cidade, pois durante dois anos (1894-1896), o pintor e caricaturista russo Davi Osipovitsch Widhopff (1867-1933), contratado pelo governo do Estado do Pará²⁵ para reger as cadeiras de pintura, recém-criadas no Liceu Paraense e na Escola Normal, deixou aqui interessantes exemplares desse tipo de desenho.

Considerado por Ribeiro (1938, p.18) uma das mais fortes personalidades da caricatura moderna, Widhopff fez de sua permanência na cidade de Belém um

²⁴ WIKIPÉDIA: O termo *charge* vem do francês *charger* que significa carga, exagero ou, até mesmo ataque violento (carga de cavalaria). Charge é um estilo de ilustração que tem por finalidade satirizar, por meio de uma caricatura, algum acontecimento atual com uma ou mais personagens envolvidas.

²⁵ RIBEIRO, Flexa. *Um artista russo no Pará: D. O. Widhopff pintor e caricaturista*. Revista Ilustração Brasileira, nº 35, Ano XVI, março de 1938, p.18-20. Cf. Alfredo Souza, *D. Widhopff*. In: Ignacio Moura, *EAILBC*, 1895, p.106.

acontecimento artístico, fundando o periódico humorístico "O Mosquito", do qual foi diretor artístico e único caricaturista, como destaca o autor:

bem se poderá avaliar da larga agitação que deveria ter produzido no meio provinciano o aparecimento de uma figura de vigor, da graça, da ironia e verve de Widhopff. Creio que nenhum outro Estado da República, naquela época, e mesmo até hoje, terá conhecido caricaturista da desenvoltura do artista russo: é que no artista havia uma natureza complexa de homem do pincel e do lápis.

Mais adiante, Ribeiro (1938, p.19) ainda comenta que o melhor documento da atuação de Widhopff no Brasil terá sido "O Mosquito", apesar da limitada existência de sete números apenas:

o periódico humorístico encerra uma curiosa coleção de caricaturas das figuras de destaque da época²⁶, além de charges de assuntos do tempo. Da política, do comércio e da sociedade surgem à luz implacável do caricaturista, homens e damas vistos com graça e ironia mordente. Não conheço, no gênero, nada que tenha sido feito de melhor, entre nós.



Figura 35: DAVI OSIPOVITSCH WIDHOPFF:
Charge Revista O Mosquito, 1895, s/m.
Fonte: Biblioteca do Museu da UFPA, Revista Ilustração Brasileira, nº 35, p. 18, 1938.



Figura 36: DAVI OSIPOVITSCH WIDHOPFF:
Charge Revista O Mosquito, 1895, s/m.
Fonte: Biblioteca do Museu da UFPA, Revista Ilustração Brasileira, nº 35, p. 20, 1938.

Depois da passagem de Widhopff por Belém, tudo indica que foi Theodoro Braga o primeiro desenhista a executar charges na região. Com um traço irônico e caricato, esse

²⁶ Com a charge da Fig. 36 Widhopff homenageia o maestro Carlos Gomes, que à época residia na cidade de Belém, convidado que fora por Antonio Lemos para dirigir o Conservatório de Música.

artista poderá ter marcado o início da expansão da caricatura e da charge na cidade de Belém e, bem possivelmente, na Amazônia.

Em *A arte no Pará 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos*, publicado em 1917, Theodoro Braga faz duas referências à produção ou exposição de charge e caricatura na cidade. A primeira é de quando se realizou a I Exposição Paraense de Belas Artes, em dezembro de 1909, ao qual concorreram 23 expositores com o total de 177 trabalhos de pintura, aquarela, desenhos, miniaturas, caricatura, arquitetura, arte decorativa e joalheria.²⁷ A segunda é uma referência à exposição no Theatro da Paz do pintor francês Jacques Gaujal, de 30 de junho de 1912, que apresentou uma "regular série de caricaturas".²⁸

Além dessas passagens, contudo, não há nenhuma alusão de Theodoro Braga acerca de outros artistas ou mesmo de sua própria produção desse tipo de desenho. É uma omissão que merece destaque, uma vez que, ao expor seu currículo com mais de 250 citações em *Artistas Pintores no Brasil* (1942), ele não faz nenhuma menção ao fato de ter produzido charges e caricaturas. Talvez não lhes tenha dado importância artística por não passar de um passatempo, ou por não querer ser reconhecido como caricaturista.

Tomemos agora as primeiras referências sobre a presença da charge e da caricatura na cidade do Rio de Janeiro nos meados do Século XIX. Segundo Teixeira (2001, p.2)²⁹, essas teriam sido feitas "a partir da chegada dos imigrantes europeus – pintores, desenhistas, arquitetos, que, aqui chegando, deram um traço de exotismo, aproveitando os costumes e a precariedade de nossas instituições". Teixeira explica que os desenhos de humor desses pioneiros não se pareciam com as charges de hoje, fruto de progressivo amadurecimento de forma, e cujo conteúdo está ligado criticamente aos problemas da sociedade na qual se insere.

Para Pereira (2008, p. 50), o artista que irá expandir a charge no Brasil será o italiano Angelo Agostini, artista que morou no Brasil entre os anos 1858 a 1910. Ele chegou a São Paulo em 1858, mas foi no Rio de Janeiro que se estabeleceu a partir de 1867. Pereira esclarece que Agostini, por meio de suas charges, criticou ferrenhamente a Academia Imperial de Belas Artes e seu modelo patrocinado pelo governo imperial. Especificamente sobre um fato ocorrido na Exposição Geral de 1879, a autora diz:

Angelo Agostini fez uma extensa crítica à XXV Exposição Geral de Belas Artes, aberta de março a maio de 1879, em que a polêmica na imprensa girou em torno das duas grandes pinturas de batalhas expostas – a *Batalha de*

²⁷ Op. Cit., p. 156

²⁸ Op. Cit., p. 158

²⁹ TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos, nº 38, 2001, 46 p.

Guararapes de Vitor Meireles e a *Batalha do Avaí* de Pedro Américo – na tentativa de qual delas seria a melhor.³⁰

Ao utilizar a charge como recurso gráfico, Agostini demonstrava uma forte intenção política e militante. A charge, considerada uma expressão pouco nobre dentre as artes visuais, uma 'arte menor', distante dos elevados padrões estéticos da instituição, permitia a Agostini comunicar suas idéias mais rapidamente, utilizando-se de jornais e periódicos. A crítica principal de Agostini contra a Academia era a de que esta se mantinha fechada à entrada das artes para o 'novo', não se informando nem se formando com os movimentos artísticos de vanguarda por estar presa a códigos estéticos e modelos retóricos impostos pela Academia.

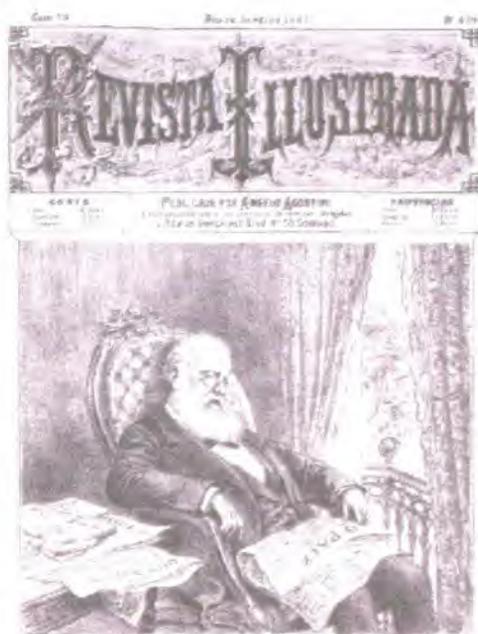


Figura 37: ÂNGELO AGOSTINI: Charge Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 1887, s/m.
Fonte: <http://reference.findtarget.com>, ago.2009.

Na visão de Teixeira (p. 7) a maneira essencialmente cartesiana de ver o mundo do final do Século XIX não havia ainda despertado nos chargistas as potencialidades narrativas da imagem e, portanto, não a valorizavam enquanto tal; não a julgavam capaz de produzir e significar, por si própria, a realidade. Buscou-se na charge a síntese visual, uma imagem que permanecesse como referência para um discurso paralelo,

³⁰ PEREIRA, Sonia Gomes. Arte brasileira do Século XIX. 2008, p. 50.

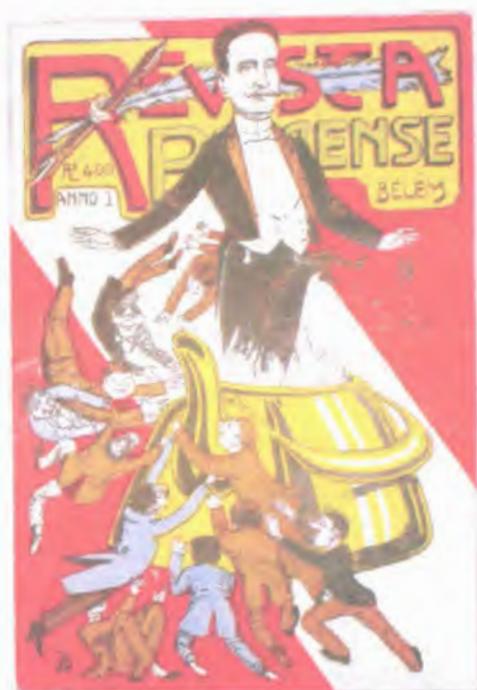
suporte para outra linguagem articulada fora dela, subordinada a um texto que falasse sem palavras o que fora ilustrado.

Essa síntese visual vai ser bem entendida por Theodoro Braga. Como chargista e caricaturista, sua obra caracteriza-se por ser limpa nos traços e no conteúdo, diferente de Agostini e Widhopff no Século XIX. À frente de seu tempo na produção de charge, traço firme, pautado na crítica política e no humor, Theodoro Braga deixa para o leitor a análise de suas idéias, ainda que, às vezes, reproduza a visão cartesiana do final do século.

Diferentemente da história de Angelo Agostini e de outros chargistas como Davi Widhopff, há muito pouco registro teórico, crítico, e bibliográfico sobre a produção de caricaturas e charges de Theodoro Braga. Entre os poucos exemplos, o artigo *Humor e Rhumores de Theodoro Braga*³¹, do pesquisador Vicente Salles (1993), traz algumas referências interessantes sobre o assunto, para quem os melhores exemplos das charges e caricaturas de Theodoro Braga são os encontrados na *Revista Paraense* e na *Revista Caraboo*, ambas editadas em Belém entre 1909 e 1914, e na *Revista de Arte Vera Cruz*, editada no Rio de Janeiro entre 1898 e 1899. Na *Revista Paraense*, editada de 1909 a 1911, Theodoro Braga, além de chargista e caricaturista, foi também diretor artístico. Salles observa que as caricaturas e charges de Braga nessa revista foram abundantes nos seis primeiros números, mas tornaram-se raras depois.

Se a charge de Agostini criticava de maneira ferrenha o sistema imperial por impor regras à expansão das artes, Braga faz crítica político-social de humor pouco inquietante e ácido, sem agressões nem agravos; não passam de situações cotidianas expressas com humor, ironia e sátira.

³¹ SALLES, Vicente. *Humor e Rhumores de Theodoro Braga*. A Província do Pará. Segundo Caderno. Belém, 29-30 ago. 1993. Acervo da Biblioteca do Museu de Arte de Belém.



Salvoza governamental

Figura 38: THEODORO BRAGA:
Charge, Belém, 1909, s/m.

Fonte: Museu da UFPA, Revista Paraense, jul. 1909.



Figura 39: THEODORO BRAGA:
Charge, Belém, 1909, s/m.

Fonte: Museu da UFPA, Revista Paraense, nº 8, mai. 1909.



Figura 40: THEODORO BRAGA:
Charge, Belém, 1909, s/m.

Fonte: Museu da UFPA, Revista Paraense, nº 3, fev. 1909.



Figura 41: THEODORO BRAGA:
Charge, Belém, 1909, s/m.

Fonte: Museu da UFPA, Revista Paraense, nº 2, fev. 1909.

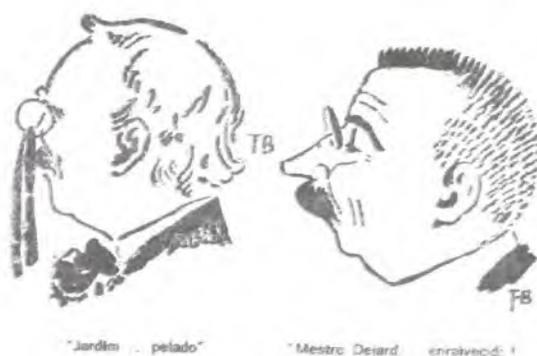
Quanto à caricatura produzida por Theodoro Braga, Salles diz ser ela "uma caricatura mais amena do que maldosa, de sorte que a série imensa que produziu parece mais uma 'homenagem' àqueles que se sentiam certamente "honrados" pelo traço gaiato do artista."

Apesar do tempo relativamente curto em que Theodoro Braga se dedicou à arte da charge e da caricatura em Belém, 1909 a 1914, sua produção foi ampla e importante, o que, na análise de Salles, demonstra tratar-se não de um "chargista e caricaturista eventual, mas de um artista original e fecundo". Não há referências sobre charges de Theodoro Braga fora do estado do Pará, pois nos desenhos publicados em 1898 na Revista de Arte Vera Cruz, as caricaturas publicadas eram representações muito próximas das feições de seus retratados.



"Caricaturista... de si próprio"

Figura 42: THEODORO BRAGA:
Caricaturista... de si próprio, Belém, s/d, s/m.
Fonte: Museu da UFPA, Revista Paraense, nº 8,
mai.1909.



"Jardim... pelado" "Mestre Dejard... enraivecido"



"Vencedor da correnteza do gassá,
a peso de vaia"

Figura 43: THEODORO BRAGA:
Caricaturas, s/d, s/m.
Fonte: Museu da UFPA, Revista Paraense, nº 5,
mar.1909.

(Ver outras charges e caricaturas de Theodoro Braga no Anexo 43)

2.3.4 A planta brasileira: um projeto ornamental brasileiro

Retomamos agora o projeto para ornamentação *A planta brasileira* criado por Theodoro Braga. Por sua importância histórica e execução técnica, foi a obra mais autêntica que o artista apresentou em toda a sua carreira de pintor e ilustrador. Sua

originalidade em aplicar à ornamentação formas da flora, da fauna e da arte marajoara brasileira, constituiu, à época, uma inovação na arte brasileira.

Executada em aquarela, grafite e nanquim sobre papel, a obra³² contém 53 folhas rubricadas e divididas pelo próprio autor em quatro partes, além da capa: prefácio (i a xix), flora e aplicações (0 a 32), fauna e aplicações (33 a 38) e motivos indígenas e aplicações (39 a 42), apresentação que, como já dissemos anteriormente, guarda grande semelhança à obra intitulada *La plante et ses applications ornamentales*, produzida e publicada no ano de 1896, em Paris, por Eugène Grasset (1841-1917).

A semelhança entre a obra de Theodoro Braga e a do artista francês, contudo, apesar de seguir uma proposta de apresentação idêntica, nada tem de cópia, uma vez que os motivos, todos nacionais, eram desconhecidos, como o eram as aplicações propostas. O valor dessa obra, reconhecido não apenas quando apresentada, em 1905, estendeu-se gradativamente, à medida em que imprensa escrita registrava a pesquisa do artista na ilha de Marajó, e, também, na exposição individual dessa obra na Biblioteca Nacional, em 1921.

Inspirado em elementos nacionais, o projeto de arte decorativa apresentado por Theodoro Braga pretendia firmar a raiz nacionalista e construir uma identificação regional na memória artística brasileira, marcadamente diferente dos modelos estrangeiros, principalmente do francês, presente na cultura daquele tempo.

Podemos distinguir três momentos importantes na concepção da obra ornamental de Theodoro Braga: a idéia ornamental, a composição e a aplicação ao objeto material, passos que apontam para a necessidade premente de uma arte nacional que, não podendo desprender-se do passado, marca o presente e projeta-se para o futuro. Theodoro Braga recolheu do passado as idéias e, com habilidade estética, preparou o caminho para novas formas, em diferentes e variados materiais. A leitura e a compreensão dessa obra de Theodoro Braga, portanto, permitem reposicioná-lo histórica e artisticamente em merecido lugar.

Seu projeto ornamental levou alguns anos para ser construído. Em Paris, no contato com a arte decorativa francesa, as possibilidades; ao voltar para Belém, no encanto pela terra amazônica, pela cultura indígena, a aplicação. Mais tarde, então, o longo período de divulgação das idéias, com a influência exercida sobre artistas de várias localidades.

³² Observar a descrição detalhada na p.429.

De agora em diante faremos uma breve apreciação das ilustrações do prefácio, primeira parte do projeto ornamental, deixando para o capítulo V desta tese outras considerações acerca desse álbum.

O prefácio constitui-se num texto escrito por Manoel Campelo³³ e composto por 21 páginas, incluindo capa e apresentação, e se mostra ao leitor como uma importante parte da obra. No texto, Campelo (1905, p.3) exalta a natureza, principalmente o reino vegetal, como fonte inspiradora para as artes, sempre presente na história da produção das artes decorativas:

A natureza sempre foi a eterna inspiradora de toda e qualquer manifestação artística; por mais abstrata que esta seja sempre em seus rudimentos encontramos a forma primitiva, a linha primordial donde surgiu. Assim, quando hoje vemos, em seus complicados entrelaçamentos ou numa simplificação quase retilínea, formas vegetais, não podemos deixar de olhar para o passado e lá buscarmos, não os elementos desta arte que hoje, justamente, impera, porém ela própria, forte, simples e delicada, sem as extravagâncias que alguns artistas querem introduzir sob pretextos de simbolismo.

Em seguida Campelo disserta sobre a história da arte decorativa, iniciando pelo Egito antigo, passando pelo Império Romano, Idade Média, Renascimento até chegar ao Brasil, onde exalta a nossa natureza. Em todas as regiões mencionadas há a preocupação de citar nomes de flores, árvores ou arbustos característicos que podem ser aplicados em arte decorativa. Por fim, ele anuncia uma constatação: a estilização da planta na arte decorativa é tão antiga quanto a própria arte e o álbum apresentado não é novidade no gênero:

Já no século do rei Sol, Berain, desenhista dos jardins e do gabinete do rei, publicava um álbum de "ornemenz" com modelos para grades, móveis, pêndulos e, sobretudo, cartões para tapeçarias, seguindo exemplo do arquiteto Jean Lepantre, que publicaria uma série de modelos de frisas, troféus, "tactos", fogões, fontes e principalmente de artigos para ourivesaria, inspirados em desenhos feitos na Itália por Adam Philippon. (1905, p.23)

Por meio das ilustrações de Theodoro Braga nessas páginas, Campelo antecipa a tendência da arte decorativa do início do século XX: o *Art Nouveau*. Com a ilustração paciente de letras capitulares, frisas, capitéis, colunas, luminárias, ele prepara o leitor para o que exporia depois, como se aquela simples ilustração representasse apenas um bom aperitivo.

³³ Ver texto completo no Anexo 6

Em outubro de 1925, o município de São Paulo adquiriu essa obra, considerada por seus compradores como “a mais original das coleções de estilização nacional”, fato atestado inclusive em nota veiculada na imprensa³⁴.

(Ver o álbum completo no Anexo 45)

2.3.5 Hino nacional brasileiro

A ilustração de Theodoro Braga para o Hino Nacional foi feita para as comemorações do centenário da Independência do Brasil, sendo uma das expressões mais irrefutáveis de seu entusiasmo nacionalista. O próprio título “Ao Brasil e aos Brasileiros – Homenagem ao primeiro centenário da Independência do Brasil 1822-1922” e a frase final “o Brasil espera que cada um cumpra seu dever”, indicam tratar-se de alguém extasiado pela nação brasileira.

Naquele tempo do pós-guerra e com a perspectiva do primeiro centenário da Independência, alguns intelectuais e poetas alimentavam em todo o país um clima nacionalista de extremo ufanismo. Pedro Lessa, Wenceslau Braz, Olavo Bilac e Rui Barbosa fundaram em 1916 a Liga da Defesa Nacional, com o objetivo de implantar o serviço militar obrigatório e envolver intelectuais na causa nacionalista, lutando pela defesa da pátria e pela modernização das estruturas sociais.

Nesse clima de comemoração e júbilo, o hino e a bandeira nacional talvez fossem, dos símbolos, os que mais provocavam a emoção e o ardor pela nação. Na ilustração de Theodoro Braga, destacam-se as figuras de D. Pedro I e do soldado – clara alusão aos poetas-soldados, de Olavo Bilac – e a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, com destaque à silhueta do gigante adormecido.

Essa obra, produzida ainda em Belém do Pará e litografada pela Empresa Gráfica da Amazônia, foi posta à venda em livrarias e vendedores ambulantes do Rio de Janeiro, e assim descrita na Gazeta de Notícias de junho de 1922³⁵:

A edição a que nos reportamos forma uma elegante “plaquette” de 30 páginas litografadas a primor pela Empresa Gráfica Amazônia, do Pará, contendo a letra de Osório Duque Estrada e a música de Francisco Manoel, as quais serviram de motivo para excelentes ilustrações do lápis de Theodoro Braga, sobre motivos inspirados pelos versos. A “plaquette” insere também os retratos dos autores da letra e música.

³⁴ Belas Artes. O Diário Popular, São Paulo, 26/10/1925, p.1.

³⁵ Hino Nacional Brasileiro, Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, 17 de junho de 1922

Vicente Salles³⁶ destaca que a ilustração de Theodoro Braga, efetivamente impressa em 1922, constitui-se num álbum de 28 páginas, sendo raridade bibliográfica e homenagem ao centenário da emancipação política do país. Na parte posterior do caderno, o retrato dos dois compositores do hino, tendo sido feito o de Francisco Manuel da Silva, autor da música, a partir de um original de Henrique Bernadelli, e o de Joaquim Osório Duque Estrada, autor da letra, a partir de uma fotografia.



Figura 48: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.1.
Fonte: Acervo Luiz Fernando Carvalho



Figura 49: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.3.
Fonte: Acervo Luiz Fernando Carvalho

³⁶ SALLES, Vicente. Humor e Rhumores de Theodoro Braga. A Província do Pará. Segundo Caderno. Belém, 29-30 ago. 1993. Acervo da Biblioteca do Museu de Arte de Belém.



Figura 50: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.7.

Fonte: Acervo Luiz Fernando Carvalho



Figura 51: THEODORO BRAGA. Álbum ilustrado. Pará, 1922. p.9.

Fonte: Acervo Luiz Fernando Carvalho

(Ver o álbum completo no Anexo 41)

2.3.6 Iluminuras

As Iluminuras produzidas por Theodoro Braga como pintura decorativa, guardam a beleza dos antigos manuscritos produzidos desde o Egito Antigo até a Idade Média. A sua elaboração, como ofício de paciência refinada, era feita geralmente à pena e tinta, preta ou em cores, ou em aquarela opaca ou transparente sobre papel papiro, ou ainda à têmpera sobre pergaminho. Usa o ouro aplicado em folha, que realça após o polimento.

Produzida por Theodoro Braga e dedicada ao então governador do Estado do Pará João Coelho, uma iluminura do acervo particular de Rego (1974, p. 96) é apresentada no livro escrito sobre o artista. No mesmo texto, o autor indica ainda outra iluminura de Theodoro Braga, composta no Rio de Janeiro, em 1923, em comemoração ao centenário da Adesão do Pará à Independência do Brasil, obra constante hoje no acervo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.



Fonte: THEODORO BRAGA: Iluminura Associação Commercial do Pará, 1919.

Fonte: Acervo pessoal de Victorino Chermont de Miranda

De rara beleza é a iluminura aqui reproduzida. Criada para a Associação Commercial do Pará, em 1919, é propriedade do acervo particular do historiador paraense Victorino Chermont de Miranda e hoje guardada em comodato no IHGB. Com essa peça, percebemos como Theodoro Braga cultivava o detalhe na confecção de miniaturas. Produzida em papel pergaminho nela o artista combina o dourado com o azul turquesa, lembrando, assim, as iluminuras e miniaturas produzidas pelos artistas bizantinos e românicos. A aplicação de elementos da agricultura como o cacaueteiro e a seringueira, o brasão do Estado do Pará, o grafismo marajoara, a produção do látex (borracha) e a saída de produtos pelo *Port of Pará*, em Belém, reforçam, ainda mais, sua preocupação em produzir uma arte de cunho nacionalista.

2.3.7 Contos para crianças

Produzido para as crianças da 3ª série, este trabalho de Theodoro Braga apresenta um sentido brasílico dos mais importantes para o artista. Araújo (in: REGO, 1972, p.242) e Rego (1974, p. 35) informam que Braga deixou inédito um álbum ilustrado, intitulado "*Contos para Crianças – O Curupira, A Iara, O Saci-Pererê, O Uirapuru, O Paraiauara, A Pororoca. Pará, 1911*", cujos originais encontram-se hoje no Acervo da Coleção de Arte da Cidade, no Centro Cultural São Paulo, na capital paulista. Apesar de a data ali indicada, 1923, não conferir com a informada por Rego e Araújo, não temos dúvidas de que se trata da mesma obra.

Que razão teria levado Theodoro Braga a preparar esse álbum que não a busca pela identidade brasileira, comum a intelectuais como o escritor Mário de Andrade e o músico Heitor Villa Lobos, que procuraram pelo país inteiro referências de sua nação, mitos brasileiros? Mário criou seu personagem mitológico, Macunaíma, um "herói" nacional. Em meio a melodias de Bach, Villa Lobos introduziu na música erudita brasileira o tema folclórico. E Braga registrou as imagens mitológicas que lhe povoavam a mente desde a infância.

Essa procura por referências nacionais que se difunde a partir da segunda década do séc. XX se confirma na Era Vargas, depois de 1930, com músicos como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, apoiados por Mário de Andrade, e com pintores como Candido Portinari, que utilizou em suas obras temáticas populares e folclóricas.

Esse folclore nacionalista já havia impregnado a Europa. O músico húngaro Bela Bartok e o espanhol Manoel da Falla, por exemplo, já haviam introduzido em suas obras uma linguagem nacional com influências do folclore. Do mesmo modo, os pintores mexicanos Rivera, Orozco e Siqueiros, que em grandes murais conclamavam o povo a um nacionalismo libertador, contra a opressão estrangeira e espoliação por parte das oligarquias nacionais culturalmente voltadas para a metrópole espanhola. Theodoro Braga encontrou na arte primitiva amazônica não só a cerâmica marajoara, mas também seus mitos – curupiras, iaras, sacis, piraiauaras, pororocas e outros personagens, e assim compôs esse importante repertório imagístico de histórias bem brasileiras para crianças.



Figura 52: THEODORO BRAGA. Pira-y-auára, guache sobre papel, 1923.

Dimensão: 23 cm X 16 cm

Fonte: Acervo Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP

Fotógrafo: Carlos Rennó



Figura 53: THEODORO BRAGA. Pira-y-auára, guache sobre papel, 1923.

Dimensão: 23 cm X 16 cm

Fonte: Acervo Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP

Fotógrafo: Carlos Rennó

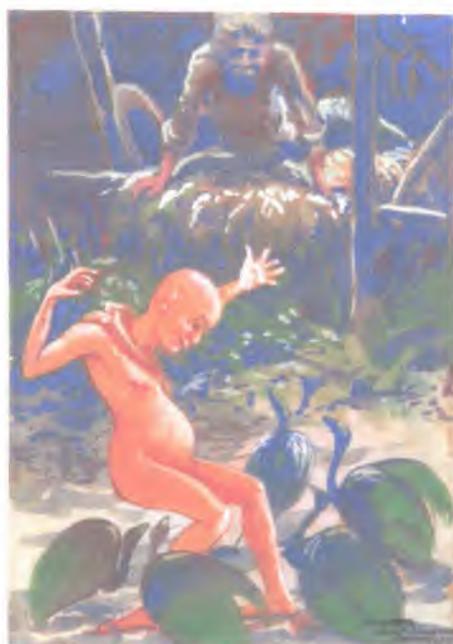


Figura 54: THEODORO BRAGA. Curupyra, guache sobre papel, 1923.

Dimensão: 22,9 cm X 16 cm

Fonte: Acervo Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP

Fotógrafo: Carlos Rennó



Figura 55: THEODORO BRAGA. Sacy-pererê, guache e nanquim sobre papel, 1923.

Dimensão: 30,7 cm X 23 cm

Fonte: Acervo Coleção de Arte da Cidade / Centro Cultural São Paulo / SMC / PMSP

Fotógrafo: Carlos Rennó

Para torná-la mais acessíveis aos olhos infantis, o artista usou cores e tons pastéis, misturando-os aos tons neutros, e deu vida a personagens que parecem seres humanos comuns. Assim, o Curupira é o guardião da floresta, enquanto Saci-Pererê não passa de um moleque travesso. O Uirapuru, com seu canto mavioso, anuncia os mistérios da floresta; e a Pororoca, na luta do rio contra o mar, determina quem tem mais força nas águas. Já a Iara canta e encanta os caçadores enquanto o Piraiauara, o boto, encanta as cunhantãs da beira do rio.

Por que Braga nunca publicou esse livro não se sabe. O certo é que as imagens foram preservadas e que, ao examiná-las, perceberemos a perfeita sintonia de Theodoro Braga com seu mundo, seu tempo, sua cultura, suas convicções.

(Ver outras imagens de Contos no Anexo 40.1.)

2.3.8 A pintura de Theodoro Braga: história e tradição narrativa

A pintura de Theodoro Braga tem na pesquisa histórica uma de suas principais características. Ao lado do caráter ilustrativo e do literário, essa pesquisa segue os princípios capitais da arte neoclássica europeia desde sua instalação no Brasil pela Missão Artística Francesa. Para Pontual (1967, p.5), esses princípios aos poucos foram sendo diluídos numa concepção mais romântica, idéia corrente da arte que divulgava, entre outras, a necessidade de se estabelecer uma identidade nacional fundada nas próprias origens, e que consolidasse a autonomia cultural do país através do registro de sua própria memória.

É com esse registro da memória que Theodoro Braga vai construir, na sua trajetória de artista e intelectual, uma intensa produção pictórica e literária sobre a história da arte, principalmente a arte decorativa amazônica. Na forja dessa produção, Theodoro Braga cria espaços significativos para debater entre os intelectuais da época, na cidade de Belém, questões relativas à construção de uma identidade nacional da arte brasileira.

Ao retornar para Belém, em 1905, Theodoro Braga encontrou no fervor da *Belle Époque* paraense um movimento artístico e cultural intenso que o impulsionou a reunir pintores, músicos, escritores e poetas em torno de um debate nacionalista que valorizasse a identidade regional. No pensamento de Figueiredo (2004, p.52), ao agir assim, Theodoro Braga se destacaria como um "artista que trabalharia incessantemente pela arte amazônica e brasileira", tendo a intenção de, com sua obra, despertar no observador um olhar ao mesmo tempo historiográfico e estético. Para o autor, Theodoro

Braga é considerado o "nome mais importante e influente da pintura paraense nas duas primeiras décadas do século XX, justamente pelo fato de ter sabido aliar a produção de sua obra de arte à história".

A pintura histórica de Theodoro Braga evidenciou um tipo de produção plástica comprometida com a tematização da nação e da política. Pintou cenas de fatos históricos, mas também cenas mitológicas, de guerra, de personagens célebres; fatos e feitos de homens notáveis narrados em tom elevado e estilo grandioso. Nessas obras ficaram evidentes os conteúdos históricos e alegóricos, assim como as normas tradicionais da pintura neoclássica: a supremacia da pintura histórica, a primazia do desenho na constituição da composição, a prioridade dos temas nobres, o gosto romântico pelos temas exóticos e nacionalistas através de um tratamento idealizado. Apesar da época em que foram pintadas, na década de 20, essas obras ainda mesclavam valores neoclássicos e românticos quando a arte na Europa já ganhava contornos modernistas.

Roberto Pontual (1987, p. 5) considera que o ideal romântico exerceu sobre os pintores brasileiros uma necessidade de mudança, substituindo a frieza da composição acadêmica pela paixão expressiva, as referências à antiguidade clássica pelos temas da nacionalidade:

"a princípio, os pintores brasileiros, estiveram presos à grandiosidade dos feitos históricos, sendo que mais tarde se voltaram para a captação das coisas simples do cotidiano, saindo aos poucos dos gestos patrióticos para a simplicidade do dia-a-dia das cidades, até poder-se afirmar que produziram uma pintura genuinamente de temática brasileira".

Foi em torno dessa temática nacionalista brasileira que Theodoro Braga construiu sua obra. Não importa qual tenha sido a forma utilizada para expressá-la. Quando pintou *A fundação da cidade de Belém*, sua obra prima, é possível que o artista não tivesse a exata dimensão do que aquele trabalho representaria para sua carreira artística. Hoje, contudo, entendemos que tanto esse ato o colocou num patamar de importância somente atribuído aos grandes mestres da pintura histórica brasileira do *Dezenovevinte*, como Victor Meirelles, Rodolfo Amoedo, Almeida Júnior, Pedro Américo, Antonio Parreiras e Eliseu Visconti, quanto que, a partir da entrega da tela histórica, ele se tornaria o pintor mais importante e influente da arte paraense. Além disso, o fato de ter pesquisado nos arquivos europeus sobre a fundação da cidade de Belém estimulou-o a continuar buscando na história os fundamentos para uma produção artística mais voltada para a sua própria terra, que não se limitava à Amazônia mas compreendia todo o Brasil.

Não temos dúvida em afirmar que a pintura histórica produzida por Theodoro Braga constitui-se num proveitoso conjunto de documentos históricos e artísticos que

poderão abrir novas possibilidades para se compreender o ambiente cultural e artístico das duas primeiras décadas do século XX na cidade de Belém, na região Amazônica e no Brasil.

Três pontos fundamentais nos levam a confirmar a efetiva participação de Theodoro Braga na pintura brasileira: a obra que produziu em Belém entre os anos 1908 a 1921, em grande parte voltada às questões regionais, com destaque à pesquisa sobre a arte decorativa marajoara; a obra produzida entre os anos 1923 a 1953, cuja ênfase estava na temática bandeirante, questão até certo ponto complexa, uma vez que, deixando parcialmente de lado as propostas da arte marajoara, fixa-se em São Paulo e colabora com o projeto de emancipação política daquele estado; a maturidade artística evidenciada no enfrentamento da temática nacionalista em sua obra.

Quando Theodoro Braga deixou Belém, partiu para a etapa mais longa de sua carreira, que duraria trinta e dois anos, deixando para trás um fecundo trabalho na construção dos ideais de uma nova arte que lá surgia. Com seu regresso ao Rio de Janeiro, onde anos antes apresentara seus primeiros trabalhos, seu projeto artístico, iniciado com a pesquisa científica sobre a arte entre os índios marajoaras, começou a ganhar espaço. Mas seria em São Paulo, onde passou seus trinta últimos anos de vida, que Theodoro Braga iria ampliar sua obra e plantar, na ambiência artística daquela cidade, suas principais idéias sobre arte.

2.3.9 O pintor de linguagem tradicional e paleta sóbria

Theodoro Braga percorreu um caminho próprio que, se não chegou a alcançar a mesma notoriedade que outros contemporâneos, acompanhou as transformações estéticas sem perder sua própria história – a de um pintor clássico-acadêmico, figura das mais expressivas do clássico da pintura brasileira, como apontou Enzo Silveira, mas também de um artista moderno, que além de pintar escreveu a história da Amazônia, dando-lhe uma nova perspectiva, e posicionou-se como cuidadoso promotor de uma arte marcadamente nacionalista, reescrevendo, assim, a história da arte brasileira, na qual, como registra Figueiredo (2004, p.51), "seu trabalho é uma espécie de pêndulo, de ponto equidistante entre o passado e o presente"

Composta não só de óleos sobre tela, paisagens e retratos já conhecidos, a obra de Theodoro Braga conta também com desenhos, ilustrações, ex-líbris, textos críticos sobre arte brasileira, muitos dos quais se perdidos no tempo, outros completamente desconhecidos do grande público. Por essa razão, além de tentar catalogá-las, reservamos algumas para apreciação crítica.

Elegendo em sua obra a temática regionalista, ora a marajoara dos anos em que viveu no Pará, fruto da sua pesquisa entre os nativos do Marajó, ora a dos regionalistas paulistas, desbravadores que ajudou a exaltar com seus pincéis, quando viveu em São Paulo, Theodoro Braga escolheu também a alegoria como síntese estética de seu trabalho. Remonta, assim, ao estudo de Cassirer na elaboração da máxima de que "somos nós que plasmamos o mundo com nossa atividade simbólica". Por meio da pesquisa do folclore, recriou mitos amazônicos e deu-lhes a força de símbolos com forte significado social e cultural.

Para mergulharmos na obra desse artista em busca de uma identidade, precisamos inicialmente apreender, através de características visíveis, seu processo de trabalho, verdades e questionamentos da sua elaboração. Isso nos permite ir muito além da simples contemplação das telas – sua obra nos possibilita vivenciar cada momento do processo, acompanhá-lo nos sentimentos, compreender-lhe os pensamentos, enfim, refazer com ele os caminhos da luta pelo nacionalismo na arte brasileira.

Gostaríamos de expor nesta tese um número maior de obras de Theodoro Braga, mas não conseguimos catalogar toda a produção de que tivemos informação, pois sabemos que há obras espalhadas pelo estado de São Paulo, em cidades do estado do Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Belém, a que não tivemos acesso. Algumas obras aqui reproduzidas são fruto de pesquisa em periódicos e semanários da época em que ele viveu, outras em livros ou acervos particulares, conjunto que nos foi suficiente para identificar sua atuação como artista plástico de ampla e variada produção.

São cinco as obras que escolhemos para estudo: A Fundação da Cidade de Belém, Anhanguera, Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares, Heróis do Rio Formoso e Aparição a São Lucas.



Figura 56: THEODORO BRAGA. *A Fundação da Cidade de Belém*, óleo s/ tela, 1908.

Dimensão: 500cm X 250 cm

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém

A tela *A Fundação da Cidade de Belém* constitui-se numa reconstituição histórica feita a partir do estudo em documentos do Arquivo Ultramarino, em Lisboa. Pesquisador detalhista, Theodoro Braga seguiu exemplos da pintura clássica brasileira e de padrões compositivos semelhante aos das obras *Fundação da cidade de São Vicente*, de Benedito Calixto (1900) e *Fundação da cidade de São Paulo*, de Oscar Pereira da Silva (1903), ou mesmo dos desenhos de Von Martius, de 1831, pertencentes à biblioteca do museu Goeldi. Seus esboços foram apresentados em pintura a óleo ao Intendente Antonio Lemos, em 1907, sendo a obra concluída e apresentada ao público numa grande festa no foyer do Teatro da Paz, em dezembro de 1908.

É um exemplo de tela clássica. O espaço sugere uma estabilidade por conta do equilíbrio entre uma longa linha horizontal e linhas verticais que formam a estrutura da composição, dividindo-a em três planos horizontais. No primeiro, mais próximo, portugueses de um lado, índios do outro, separados por duas enormes árvores regionais, seringueira e embaúba, e completadas por cipós e açaís. No plano intermediário, à esquerda, o Forte do Presépio, nome da primeira construção da futura cidade, e a igrejinha, ermida dedicada a N. S. de Belém; no plano mais distante, as três caravelas ancoradas na Baía do Guajará, que se junta ao céu nublado num prenúncio da chuva da tarde.

Os desenhos buscam uma veracidade histórica escrita em mínimos detalhes. O pintor busca a simetria perfeita, numa organização dos elementos compositivos

minuciosamente pensados. A luz é longa, com uma distribuição balanceada das tonalidades claras e escuras. As cores são luminosas e variadas, lembrando uma pintura impressionista que capta a luz da atmosfera. A tela é banhada por uma tonalidade azulada, que se completa com tons diversos de verdes, ocres, marrons, amarelos e vermelhos. Diferente da superfície aveludada da tradição clássica, o tratamento empregado alterna superfícies lisas com um grosso empaste, lembrando uma referência impressionista.



Figura 57: THEODORO BRAGA. *Anhanguera*, óleo s/ tela, s/d
Dimensão: 200,00 X 123,50 cm (sem moldura)
Fonte: Acervo do Museu Paulista

A tela *Anhanguera* foi apresentada no 1º Salão Paulista de Belas Artes no ano 1934 e faz parte de grupo de obras dedicadas por Theodoro Braga à saga dos bandeirantes paulistas como *Borba Gato* e *Antonio Raposo Tavares*. Em sua temática, o pintor relembra uma cena das investidas paulistas à procura de ouro no interior de Goiás e, como os índios Goyá se recusassem a indicar a procedência do metal, Bartolomeu Bueno da Silva pôs fogo a uma cuia com aguardente afirmando que, se não informassem o local de onde retiravam o ouro, lançaria fogo em todos os rios e fontes. Admirados, os índios informaram o local e o chamaram de *Anhangüera*, que em tupi significa 'diabo velho'.

Nessa tela Theodoro Braga cria uma cena de grande apelo visual. Uma luz que nasce do fogo atinge todos os personagens da cena e determina a ação expressiva nos

seus olhares. Os olhares do índio que grita ou da índia que desconfia, contrastam com o ameaçador olhar do bandeirante que, altivo, estabelece as relações de poder e da ordem naquela capoeira. A gestualidade das poses e a idealização da cena são elementos que confirmam a tradição clássica do desenho.

A composição ganha força expressiva com as linhas oblíquas que compõem a obra. É como se pudéssemos traçar uma linha imaginária que começa no olhar do indígena da direita, da parte de baixo do quadro, passando pela esquerda, e tange o olhar da índia, findando-se nos olhos ameaçadores de Anhangüera – uma espécie de triângulo invertido, formado pelos três olhares.

Os tons monocromáticos utilizados pelo artista nas roupas e cor das peles dos índios se completam com o fundo perdido da floresta. Observemos que o pintor deixa uma única possibilidade de valoração cromática no centro da composição, ou seja, no centro do triângulo imaginário, num ponto da tela para o qual o observador sente-se atraído, mas em que não se fixa, cedendo seu espaço para as expressões, os olhares. O fogo, como elemento temático central, perde força para o *páthos* dos olhares dos personagens, que por si não chegam a emocionar.



Figura 58: THEODORO BRAGA. *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares* (tríptico), óleo s/ tela, 1928.

Dimensão: 140 X 80 X 140 X 80 cm, 180 X 100 cm

Fonte: Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo

Com a obra *Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares*, Theodoro Braga participou da exposição *Retrospectiva: obras dos grandes mestres da pintura e seus discípulos*, em 1940, durante a realização do 7º Salão Paulista de Belas Artes. A temática é histórica. Theodoro Braga viajou através de um tríptico para narrar os três momentos da vida do bandeirante: quando jovem, defrontando-se com um missionário jesuíta e índios catequizados; a seguir, ao confraternizar-se com uma milícia; por fim, já velho,

entre as construções de taipa da vila que ajudara a sedimentar, claramente a indicar que sua missão pioneira se cumprira.

O espaço compositivo da obra é totalmente preenchido pelas cenas em que os personagens são distribuídos, numa tentativa do pintor de reproduzir-lhes um movimento, que não chega a acontecer, pelo imediato congelamento das poses. Há, com isso, um plano horizontal que domina a visibilidade do quadro e provoca um excesso de estaticidade. A atmosfera em que se passa a cena não é dinâmica; Braga elimina a ação e dá à composição um sentido desigual – no lugar do movimento oblíquo da conquista, o equilíbrio; no lugar de horários diferentes, a cena acontece sempre num horário comum. A própria forma retangular do tríptico colabora para torná-lo mais geometrizado que orgânico.

O desenho é clássico, com contornos bem definidos, mas sente a ausência de dinamismo das linhas que lhe provocariam profundidade e reflexão. A cor, de tonalidade terrosa, valoriza o ocre e o marrom, mas não estimula o vermelho das roupas dos milicianos. Os elementos figurativos que compõem o quadro nas suas três fases parecem não apresentar relação entre si. As cenas das extremidades representam uma rápida passagem pelo tempo, como se fossem apenas tópicos complementares do périplo do bandeirante, e deixam para a cena central do tríptico a maior parte da narração. Braga queria mesmo dirigir a atenção de todos para a cena central do principal evento, para o encontro e o aperto de mão, que concentram todos os olhares. O pintor pesquisou e conhece a história que torna realidade no desenho formulado em sua mente, onde a enclausura e lhe dá os tons. Ela ganha vida e forma, e fala por si.



Figura 59: THEODORO BRAGA. *Heróis do Rio Formoso*, óleo s/ tela, s/d
Dimensão: 0,92 X 1,52 cm **Fonte:** Acervo Museu da UFPA

Theodoro Braga participa do 7º Salão Paulista de Belas Artes – 1940, com a obra *Heróis do Rio Formoso: guerra contra os holandeses*. A cena histórica registra a aptidão e a sensibilidade do artista na representação de cenas dessa natureza e conta a história de um herói português, Pedro de Albuquerque, que, com apenas duas peças de artilharia e vinte homens sob seu comando, lutou para defender de um ataque holandês o forte pernambucano do município de Rio Formoso. A cena narrada por Braga se dá após o quarto combate, quando o comandante holandês, ao perceber o silêncio no forte, desembarca e encontra ali dezenove soldados mortos e o comandante com um ferimento de mosquete no peito.

O quadro possui uma singularidade que são os focos de dramaticidade instalados nas ações dos elementos constitutivos do ambiente. O desenho recebe do autor um tratamento expressivo que lhe confere a veracidade necessária. A cena é tão única e intensa que a paisagem do fundo torna-se sem importância. A luz que se espalha no quadro é também dramática; a penumbra em que se envolvem os atores da cena cria uma expectativa mórbida. A composição, construída em cima de linhas diagonais, favorece a força dramática da cena, focalizando o heróico personagem Albuquerque na sua agonia final. A cor terrosa do ambiente deixa um tom fechado e denso que contrasta com a roupa dos personagens e com a paisagem do fundo e favorece uma apreciação mais apurada do quadro.



Figura 60: Theodoro Braga. *Aparição a São Lucas*, óleo s/ tela, 1903.

Dimensão: 44 x 93 cm

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém

Essa obra, pintada em 1903, provavelmente na Europa, é uma das poucas obras produzidas por Theodoro Braga que utilizam um tema religioso, mas que, em sua essência, não é obra religiosa. Trata-se de uma cena também pintada por outros mestres europeus, como Roger van Weyden, Guercino, Jean Grossaert, a qual, segundo a tradição, homenageia São Lucas como santo padroeiro das guildas de pintores. Conta a lenda que São Lucas sempre andava com uma pintura de Nossa Senhora com ele e que, por isso, ela teria sido instrumento de muitas conversões. Assim, em 1593, quando se organizou uma associação de artistas com o propósito de valorizar o trabalho da classe, tal agregação recebeu o nome de Academia de São Lucas, em referência à pintura da Virgem Maria, creditada como obra do próprio santo.

Nessa tela, Theodoro Braga demonstra o domínio da técnica clássica da pintura e lembra a força expressiva da pintura de seu mestre Jean Paul Laurens. A obra apresenta Lucas, o apóstolo de Cristo aos pés da virgem Maria, numa cena inusitada: ele acabara de pintar a imagem da Virgem quando esta, numa cena arrebatadora, desce entre as nuvens para coroar-lhe com o esplendor da santificação; numa entrega total e contemplativa, o artista entrega-se de braços abertos à sua devoção e adoração.

O desenho é rigorosamente planejado, modelado, clássico, de maneira a trazer a imagem da virgem em direção ao fruidor, criando com este uma relação biunívoca em que divino e humano se misturam. A composição escrita dentro de um triângulo aproxima-se do molde neoclássico tão presente na obra desse artista. A linha vertical, levemente enviesada, faz sobressair a força da composição ascendente que liga intelectualmente o artista à divindade, como se este estivesse genuflexo, homenageando São Lucas. O efeito de luz é dirigido para a Virgem pintada e lembra, em poucos detalhes, uma figura feminina de Ingres. Uma luz que emana do céu, penetra na tela. A pincelada é fina e lisa, criando uma atmosfera mística para a cena. O tratamento acadêmico rigoroso que o artista emprega no panejamento das roupas do pintor e da Virgem busca uma aproximação mais realista para a cena.

A obra Aparição a São Lucas representa com emoção a força do encontro entre criador e criatura, ou da criatura com o criador, energia que se evidencia na perceptível e reveladora tensão do olhar de ambos, uma verdadeira alegoria à liturgia e à arte.

(Ver outras pinturas de Theodoro Braga no Anexo 40.)

3 O projeto nacionalista de Theodoro Braga para a arte brasileira

3.1 Os impulsos nacionalizadores da arte brasileira na virada do séc. XIX

Theodoro Braga precisava construir um novo capítulo para a história da arte e inseri-lo na história da arte brasileira e isso só seria possível se colocasse em prática seu ambicionado projeto de nacionalização da arte brasileira. Seu pensamento precisaria estar intensamente sintonizado com um anseio que vinha se configurando na arte brasileira desde os meados do séc. XIX e que se materializou com a República: o de construir uma visualidade da nacionalidade brasileira. Para Braga, essa construção incluiria não somente uma revisão do passado colonial ou da recente história do Império brasileiro, mas também sua pesquisa sobre a atividade artística dos antigos moradores da ilha do Marajó, no estado do Pará, os indígenas Marajoaras.

A essência dessa concepção estava inicialmente em visualizar de maneira ampla a história da nação brasileira e em seu esforço de construir uma identidade nacional. Num segundo momento, então, incluiria a arte marajoara como uma das referências dessa identidade. Posto isso, através de seu projeto de arte, Theodoro Braga teria que responder a uma importante questão: o regionalismo que caracterizava seu projeto conseguiria influenciar a arte brasileira na criação de um traço nacionalista?

Os desafios que Theodoro Braga tinha pela frente eram muitos. Além de precisar influenciar, interferir no andamento da arte brasileira era necessário diluir no projeto de arte marajoara nacionalista os conceitos de *nação*, *identidade nacional* e *nacionalismo*. E como residia em Belém, onde permaneceu de 1908 a 1921, a distância a que estavam os centros difusores de cultura como Rio de Janeiro e São Paulo poderia ser-lhe prejudicial. Mantendo seu projeto pessoal em atividade, aproveitou esse período para pesquisar, amadurecer e experimentar em suas obras o traço de identidade nacionalista que viria a propor e disseminar em seu retorno ao Rio de Janeiro, em 1921, e, posteriormente, a partir de 1925, quando se fixou definitivamente em São Paulo.

Antes de seguirmos, faz-se necessário refletir acerca do sentido atribuído aos termos *nação*, *nacionalismo* e *identidade nacional*, seguindo as idéias de Montesserrat Guibernau (1997), associando-as a Lucia Lippi Oliveira (1990), a Mônica Pimenta Velloso (1993), e a Leyla Perrone-Moisés (2007). Ao lado desses autores, estudaremos também artigos de Tapajós Gomes (1942), de Frederico Barata (1926), confrontando-os, quando necessário, às idéias e à proposta de Theodoro Braga, expostas em várias publicações suas. Dentre os artigos do artista, destacamos: *Por uma arte brasileira* (1927b), *Ensino profissional (Uma de suas faces a ser estudada)* (1923), *O ensino de desenho nos Cursos*

Técnico-Profissionais (1925), *O ensino de desenho* (1923), *O ensino das artes* (1942b) e *Estilização nacional de arte decorativa aplicada* (1921).

Ressaltamos que, a partir deste ponto, deixaremos a seqüência cronológica que vínhamos desenvolvendo neste trabalho para apresentarmos de modo mais analítico e reflexivo as relações entre a obra de Theodoro Braga e o contexto histórico e artístico em que viveu no início do séc. XX, período da disseminação de seu projeto de mostrar a arte marajoara ao país, como uma opção alternativa para a arte brasileira.

O sentido de nacionalismo que consideramos apropriado para esta análise compreende as relações entre elementos simbólicos como *povo, nação, pátria, Estado, identidade nacional, traço nacional, nacionalismo*, enfim, conceitos diretamente relacionados a Theodoro Braga, e à sua campanha sobre a arte nacionalista.

Guibernau (1997) conceitua *nacionalismo* como um movimento ideológico surgido inicialmente na Europa pré-moderna no séc. XIX em decorrência de lutas travadas durante a Revolução Francesa. Intimamente ligado a ideologias liberais, democráticas e socialistas, pulverizou-se por todo o mundo nos sécs. XIX e XX, tornando-se uma das armas mais revolucionárias e poderosas na transformação política e cultural de um país. A partir de análises acerca do fenômeno do nacionalismo feitas pela teoria social clássica, a autora discute o caráter político e as relações entre nacionalismo, racismo e fascismo, até chegar aos dias de hoje, quando se confrontam *globalização, modernidade e identidade nacional*. Assim, a autora distingue diferentes tipos e práticas nacionalistas, das quais, para nosso estudo sobre as artes, aproveitaremos as que se referem ao *nacionalismo* e aos conceitos de *nação e identidade nacional*.

Segundo a autora, são três as principais abordagens que explicam o nacionalismo: a essencialista, a modernizadora e a psicológica, sendo esta última a mais relevante para o presente trabalho, uma vez que admite que os indivíduos têm necessidade de se envolver numa coletividade com a qual possam identificar-se. Ao referir-se aos sociólogos Smith e Anderson, Guibernau (1997, p.9) destaca que esses estudiosos desenvolveram as mais amplas teorias a respeito do significado da *identidade nacional* e da emergência da consciência nacional, tendo o primeiro realçado a importância da *'identidade nacional'* como a influência mais poderosa e duradoura das identidades culturais e coletivas conhecidas, e o segundo, definido *nação* como uma *'comunidade imaginada'*, limitada, soberana e digna de sacrifícios, argumentos que nos serão úteis para compreendermos as posições assumidas por Theodoro Braga na construção e disseminação de seu projeto de nacionalismo.

Na mesma obra, Guibernau sintetiza o sentido de nacionalismo, dizendo que este é o "sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros, ao se identificarem com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, têm a vontade de decidir sobre

pseu destino político comum.” (1997, p.11). Para a autora, o Estado deveria ser provedor de identidade para “indivíduos cômicos de constituir um grupo baseado em uma cultura, passado e projeto para o futuro comuns, bem como na fixação a um território concreto”, destacando que o poder do nacionalismo decorre de sua “habilidade para conceber os sentimentos” em torno de pertencer a uma comunidade específica. Em relação a este “poder”, ela considera que “os símbolos e ritos desempenham um grande papel no cultivo de um senso de solidariedade entre os membros do grupo,” e segue explicando que os símbolos e os ritos “são os fatores decisivos na criação da identidade nacional” (GUIBERNAU, 1997, p. 91). Desse modo, conclui que a consciência de formar uma comunidade é criada através do uso de símbolos e da repetição de ritos que dão força aos membros individuais de uma nação.

A autora destaca ainda que o significado de um símbolo, seja ele um objeto, sinal, seja palavra, só é perfeitamente compreendido pelos ‘iniciados’, razão por que não pode ser deduzido nem valorizado por quem o desconhece. O soldado que morre por sua bandeira, por exemplo, identifica-a como seu país, perdendo de vista o fato de que a bandeira é apenas um sinal. Comparando o nacionalismo à religião, na mesma obra Guibernau acrescenta que seus ritos não são recebidos de maneira meramente individual, pois são eles que dão unidade ao grupo. Os indivíduos que compõem um grupo religioso sentem-se ligados uns aos outros pelo simples fato de terem uma fé comum. Assim, como seres que partilham o mesmo princípio totêmico, os membros de uma nação sentem-se moralmente ligados uns aos outros.

Retornando ao conceito de Guibernau sobre *nacionalismo*, portanto, é possível dizer que o sentimento de pertencer precisa encontrar alguma ressonância em outros sentidos que possam lhe ser complementares. Inicialmente, é necessário haver uma comunidade em que esse sentimento seja nutrido e construído a cada dia. E não pode ser uma comunidade qualquer, pois ela tem necessidade de identificar-se coletivamente com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, símbolos que precisam ser reconhecidos ‘espiritualmente’ pelos elementos que compõem esse grupo social. Só então o grupo poderá demonstrar vontade política comum para decidir sobre seu próprio destino.

Acrescenta Guibernau que, para Anderson, nação é uma “*comunidade imaginada, limitada, soberana e digna de sacrifícios*” (1997, p. 11). Assim, o pertencimento a que Guibernau se refere indica que a vida de uma coletividade se assenta em grande parte na imaginação de seus componentes e que as diferenças entre as nações estão na forma como elas são imaginadas.

Perrone-Moisés (2007, p. 15) contribui para este tema expondo que a questão do nacionalismo liga-se também à da identidade, mas uma identidade específica, que dá um

corpo homogêneo e inteligente a um determinado grupo cultural. Para a autora, certos intelectuais vêem no campo da cultura uma 'identidade nacional' semelhante à que, no passado, existia no imaginário útil dos estados-nação – hoje enfraquecidos por vivermos num mundo cada vez mais informado –, os quais se caracterizavam por serem fechados em torno de sua própria identidade, não permitindo nem a entrada de novos componentes nem a saída dos membros de sua comunidade.

Em A questão nacional na Primeira República, Lúcia Lippi Oliveira considera o nacionalismo uma "elaboração racional da identidade coletiva ainda que lance mão, entre outros elementos, de símbolos afetivos" (OLIVEIRA, 1990, p. 13), sentido que se harmoniza com o de Guibernau sobre os elementos afetivos que trabalham dentro dos nacionalismos. Para as autoras, há um pertencimento e uma identificação coletiva que leva a tomadas de decisão por meio de símbolos identificadores de coletividade, sem que agridam aos cidadãos.

A autora prossegue explicando que

existiu um nacionalismo que privilegiava os aspectos políticos relacionados à formação dos Estados modernos, outro que se organizava com base nos traços culturais típicos de cada grupo social, e ainda um terceiro que abrangia os aspectos políticos e culturais, associando ao êxito da estruturação do Estado a obediência às tendências culturais. Estes e outros nacionalismos não constituem tipos teóricos, mas nos fornecem subsídios para entender casos concretos. (OLIVEIRA, 1990, p. 13).

Oliveira explicita melhor essa idéia ao citar Marilena Chauí, para quem "vários nacionalismos se preocupam em produzir a 'identidade nacional' que, numa prova a priori, é deduzida das etnias, dos costumes, da língua, da cultura em sentido antropológico, e, na prova a posteriori, é deduzida do Estado." (OLIVEIRA, 1990, p. 13). Oliveira esclarece que os nacionalismos acontecem dentro dos grupos sociais, dentro das políticas adotadas pelos grupos, e que a decisão de torná-lo efetivo pode nascer da vontade desse grupo como uma decisão comunitária, ou não, de peso político ou social, mas que leve a uma mudança nos rumos daquela comunidade. Ou, como afirma também Guibernau, que tenha vontade de decidir sobre seu próprio destino.

Enquanto *nacionalismo* nasce da vontade de um grupo social e se consagra pelos símbolos e ritos com que se identifica, *nação*, segundo Oliveira (1990, p. 56) se refere a um grupo humano consciente de formar uma comunidade e de partilhar uma cultura comum, em território claramente demarcado, são pessoas que têm um passado e um projeto de futuro comuns e que exigem o direito de se governar.

Guibernau aclara esse conceito ao dizer que:

Os indivíduos que partilham a mesma cultura, que se sentem ligados a uma terra determinada, e que têm a experiência de um passado comum e um

projeto para o futuro precisam criar ocasiões em que tudo o que os une seja enfatizado. Nesses momentos, o indivíduo esquece de si mesmo e o sentimento de pertencer ao grupo ocupa a primeira posição. A vida coletiva da comunidade coloca-se acima da do indivíduo. Através do simbolismo e ritual, os indivíduos podem sentir uma emoção de intensidade incomum, que provém de sua identificação com uma entidade – a nação – que os transcende, e de que eles ativamente se sentem parte. Nessas ocasiões, os membros da nação ganham força e adaptabilidade, e são capazes de se empenhar em atos heróicos, bem como bárbaros, para proteger o interesse de sua nação. (GUIBERNAU, 1997, p. 94).

Como Guibernau, entendemos que a criação da identidade nacional, do nacionalismo, corresponde a um processo pelo qual os indivíduos se identificam com símbolos que têm o poder de unir e acentuar o senso de comunidade. Para isso, será preciso que os membros desse grupo falem o mesmo idioma, tenham costumes e características semelhantes, e se mantenham unidos por hábitos, tradições, religião, língua e uma consciência nacional, sendo a união destes elementos determinada por um querer viver coletivo, vínculo predominante que se mostra como condição que evidencia a existência de uma nação.

Ao dizer que nação é uma "construção idealizada ora para fins políticos (justos, como formas de organização social e/ou de resistência a ataques exteriores), ora pra fins de eliminação de outros (injustos e belicosos)", Perrone-Moisés (2007, p. 14) dá a entender que elementos como língua, religião, costumes, interesse da comunidade, geografia não são base suficiente para uma nação. Nações não são eternas – começam, mas também podem se acabar. Uma nação precisa ter um passado comum e um projeto de futuro também comum. Talvez aí esteja o segredo no sentido que uma nação carrega de passado. Por isso, falar em nação é falar de memórias, de lembranças, de imaginação, de sentimento, de respeito e de veneração.

Os conceitos de *identidade nacional*, *nacionalismo* e *nação* conduzem a um mesmo objetivo: a identificação com símbolos poderosos e duradouros que têm o poder de unir e de acentuar o senso de comunidade, pois, como sugere Guibernau, eles são decisivos na criação da identidade nacional.

3.1.1 O nacionalismo brasileiro e a campanha de Theodoro Braga

Desde quando somos nação? Identificar o momento a partir do qual nos tornamos um povo, uma nação, requer uma análise do pensamento social brasileiro e reflexões acerca das concepções sobre a nação. Como não cabe aqui essa discussão, vamos procurar apresentar Theodoro Braga naquele momento da nação brasileira, pois é essencial que sua obra não tenha apenas uma leitura histórica, mas seja analisada pelas

características de sua elaboração e produção, o que lhe atribui significado e a posiciona no tempo de sua existência e na sua própria biografia.

Sabemos que conceitos como *nacionalismo*, *nação* e *identidade nacional* nem sempre ocupam uma mesma posição e importância, muito menos a eles são atribuídos os mesmos significados. Assim, em momentos de crise, uma questão nacional passa a englobar e sintetizar as demais, e o nacionalismo toma posição de destaque.

Analisando a história da luta pela identidade nacional, Oliveira (1990, p. 22) destaca alguns momentos significativos vividos no Brasil. Um deles, conservador e nacionalista, avaliava positivamente o passado colonial e imperial; acreditava na excelência das nossas tradições, fruto da colonização portuguesa e da ação da Igreja³⁷, e entendia que a nacionalidade simbolizava a defesa e a valorização do singular, de onde a repulsa em tomar como modelo a sociedade americana, fruto da colonização inglesa e do protestantismo.

O outro momento, nacionalista progressista republicana, via a República como a ruptura necessária com o passado português corporificado no regime monárquico. Esses progressistas republicanos desejavam integrar o Brasil ao mundo americano, identificado com esse regime e com a modernidade. A nacionalidade seria o resultado da luta contra o passado e da construção de uma nova sociedade organizada politicamente, na qual as classes empresariais brasileiras teriam lugar de destaque.

Oliveira apresenta ainda um terceiro momento, o do ufanismo vigente nos primeiros anos do séc. XX, segundo o qual

a nacionalidade é pensada não como resultado dos regimes políticos, mas como fruto das condições naturais da terra. A natureza prodigiosa e abençoada garantiria um futuro promissor para além e independente dos regimes políticos e das querelas partidárias" (OLIVEIRA, 1990, p. 23).

O ufanismo uniria às qualidades da terra os valores das três raças originárias, produzindo, assim, a paz dos espíritos, com dias melhores no futuro, já que a natureza dava fundamento a tais esperanças. Para a autora, portanto, o ufanismo foi predominante no pensamento social brasileiro da Primeira República, deixando raízes mais profundas na cultura brasileira e em inúmeras construções simbólicas que marcariam a identidade nacional. E, comentando sobre essas perspectivas nacionalistas – a conservadora, a republicana e a ufanista –, explica que elas estiveram presentes na história do Brasil, mais precisamente nos anos 1870, quando surgiram os primeiros movimentos de idéias que romperam com a visão romântica típica do séc. XIX, e se

³⁷ Igreja Católica Apostólica Romana

estenderam até a década de 20, quando novos movimentos assumiram a dianteira nos debates sobre a nação.

É importante destacar nesse período dois fatos que irão movimentar a vida da Europa e trazer conseqüências imediatas ao Brasil: as mudanças provenientes do final do século, com o advento de novas invenções científicas e de novos estudos sobre o homem, e, na segunda década, a eclosão da Primeira Guerra Mundial, acontecimentos que marcaram não somente a política, mas a vida social e cultural do europeu. Nas artes, o artista europeu passava a expressar as necessidades de seu próprio tempo por meio de novas manifestações. E todos aqueles acontecimentos acabaram por impactar a vida no Brasil, que, mesmo já liberto do domínio português, mantinha-se ligado à cultura francesa.

Quando artistas e escritores do séc. XIX retrataram a história do Brasil com o objetivo de afirmar o papel do Estado como principal agente de nossa nacionalidade, criaram no imaginário uma identidade brasileira que unia elementos da cultura portuguesa aos da cultura indígena. Era uma primeira tentativa de 'soltar o grito pelo Brasil'.

No final daquele século e primeiros anos do séc. XX, num segundo momento na história e em nova tentativa de criar para as artes uma identidade brasileira, os artistas voltaram novamente seus interesses para a nacionalidade e começaram a relativizar e até a renegar padrões da cultura européia aprendidos nos bancos da ENBA ou na Europa, quando cumpriam seus prêmios de viagem para aperfeiçoamento artístico. A diferença foi que, dessa vez, buscou-se na diversidade étnica e cultural elementos brasileiros para reforçar o sentimento de brasilidade na arte, valores intensificados na década de 1920, principalmente a partir da Semana de Arte Moderna – ainda que só nos anos 30, com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República, a construção política da identidade nacional tenha assumido características mais sólidas e marcantes.

A política brasileira, abalada por mudanças e enfrentamentos, buscava uma identidade que agregasse a todos os seus cidadãos. Nas artes, a vinda da Família Real para o Rio de Janeiro e a instalação da Missão Artística Francesa serviram de base para a instalação do modernismo no Brasil, fato confirmado com a Proclamação da República. Os motivos da modernidade recém-chegada ao país, o crescimento das cidades e da indústria, a influência estrangeira, as vanguardas artísticas européias, deram ao artista brasileiro a incumbência de iniciar uma nova realidade da arte no Brasil. Ainda que lembranças de um passado recente, com a presença portuguesa e francesa na arte brasileira, fossem teoricamente predominantes, esse artista tinha na cultura do passado a marca da genuína arte brasileira. O barroco setecentista e o neoclássico pós-

independência se misturavam ao Dezenovevinte, criando uma atmosfera preta de novas possibilidades artísticas.

Mônica Pimenta Velloso (1993, p. 1) mostra que a crise de valores europeus pós-guerra trouxe reflexos imediatos ao Brasil. Nesse clima de incertezas na cultura brasileira, intelectuais e artistas criaram a metáfora da 'velha' e da 'nova' civilização, em que o Brasil seria como um organismo sadio e jovem, enquanto a Europa representaria a nação decadente que um dia cederia lugar à América. Essa leitura do novo que se opunha ao velho, também feita por Perrone-Moisés (2007, p. 33), lembra o qualificativo expresso na denominação Novo Mundo, dada às Américas e, particularmente, ao Brasil, desde seu descobrimento. Esse sentido do novo representaria, na prática, a oportunidade que a Europa tinha de experimentar uma nova juventude, como se fosse um exercício de alteridade que lembrasse sua própria história.

Apesar do entusiasmo nacional pelas possibilidades da nova arte, não foi fácil para os artistas assimilarem essa briga do 'novo versus velho' com a Europa. Seria como se tivessem que negar, a essa altura da história, toda a formação artística recebida de portugueses e franceses, o que seria impossível, pois, afinal, os artistas europeus tinham sido os professores dos artistas brasileiros e de tudo o que se fazia em arte no Brasil.

Mas era preciso criar a nação, inventar uma nova nação. Uma nação que apresentasse não apenas uma nova fisionomia, uma nova cara, mas uma arte nova. Uma nação que pudesse incrustar ao seu repertório o sentido de 'novo' e fizesse ressoar a máxima de Durkheim acerca do significado de nação: "*soltar o mesmo grito, pronunciar a mesma palavra ou executar o mesmo gesto*". Uma nação que também pudesse ser representada por um tipo étnico específico, capaz de sintetizar a nacionalidade brasileira (VELLOSO, 1993, p. 1).

Artistas e intelectuais sabiam da urgência na instalação de um novo paradigma para a arte, e isso implicava num debate intelectual que reuniria toda a nação para encontrar sua identidade nacional, debate que começaria pela escolha desse tipo étnico representante do novo mito da arte brasileira. Era essencial não mais recorrer à figura de um luso, um português, nem à de um indígena, ou à de um afrancesado, individualmente. O tipo étnico brasileiro teria uma identidade nacional. E isso provocava um necessário rompimento com o passado, com a dependência cultural.

Movidos, pois, pela vontade de autenticar a arte brasileira, artistas e intelectuais buscaram no Dezenovevinte o espaço para debater a construção da identidade nacional, a fim de produzir uma marca brasileira para suas obras, com a 'legalidade' necessária, isto é, com elementos que identificassem a nação, e que não apenas reproduzisse esboços do passado lusitano ou da influência francesa. Por sugestão de Bilac, os intelectuais deveriam assumir esse novo papel, que ficou a cargo de pensadores e

artistas. E mesmo sendo a ENBA o lugar onde ocorriam as principais decisões sobre o destino da arte brasileira, em todo o país lideranças se levantavam para tentar encontrar o traço apropriado para aquele momento.

Theodoro Braga se apresentou para assumir esse papel de intelectual na Amazônia, na cidade de Belém, onde certamente ocupou o lugar de principal articulador desse movimento, a ponto de ser identificado pelo intenso trabalho de valorização da arte nacionalista. Sua produção artística é seu cartão de visitas: pinta quadros históricos, ilustra o imaginário folclórico, escreve a história do Pará, defende uma arte nacional para o ensino das crianças e dos jovens, pesquisa e divulga a arte produzida pelos antigos habitantes da Ilha do Marajó, elabora um repertório nacional ornamental para a arte decorativa, e constrói o Retiro Marajoara, sua moradia em São Paulo. Além disso, forma discípulos como Carlos Hadler e Manoel Pastana, seguidores de seu ideal nacionalista.

Mesmo morando distante da capital federal, a partir de 1908, Theodoro Braga começou uma ação mais intensa pela participação dos intelectuais de Belém nas lutas pela identidade cultural brasileira, nesse caso, amazônica.

A bem da história, é bom lembrar que a cidade de Belém já trazia um passado artístico desenhado por templos barrocos das companhias religiosas, principalmente a dos jesuítas, que ali chegaram nos séculos XVI e XVII, e pelas obras do arquiteto bolonhês Giuseppe Landi que, no séc. XVIII, deixou igrejas barrocas e o palácio governamental já com linhas neoclássicas, tendência até então não difundida no país. Além desses, a partir dos anos 50 do séc. XIX, as artes paraenses se movimentaram em torno da produção da borracha, tanto que em 1887 é inaugurado o Teatro da Paz, um dos principais marcos do período.

O certo é que, em *A arte no Pará* (BRAGA, 1934), Theodoro Braga relaciona nomes de pintores, escultores, gravadores, ilustradores e fotógrafos, paraenses ou não, que no *Dezenovevinte* marcaram suas obras com imagens da cidade de Belém e de outros locais do estado, artistas que, ao se voltarem àquela terra, modificariam consideravelmente o pensamento e a execução da arte no Pará.

Ao receber de Antônio Lemos a encomenda de pintar a história da fundação da cidade de Belém, Theodoro Braga começaria a escrever uma história de sentidos regionais e nacionais, como enfatiza Carlos Correia Santos (2000, p. 16):

Norteado por seu inflamado regionalismo, Theodoro se entrega à criação da tela que é apontada como sua obra-prima: "A fundação da cidade de Belém". O artista mergulhou com sua meticulosidade (que os colegas chamavam de beneditina) na composição de um grandioso quadro [...] O tema da fundação da capital reflete outra considerável aptidão de Theodoro Braga: a de historiador. Apaixonado pela interação entre presente, passado e futuro, o artista escreveu algumas obras de cunho histórico, como os estudos [...]. (SANTOS, 2000, p. 16).

A execução da tela realmente o estimulou a começar a escrever. O livreto informativo que acompanhou a obra-prima se tornou seu primeiro trabalho intelectual (SALLES, 1993, p. 5). Impresso na seção de obras do jornal A Província do Pará e dedicado à sua mulher Maria Hirsch e ao intendente Antonio José de Lemos, a quem se refere como amigo e protetor dos artistas, é um texto denso, com informações importantes sobre a pesquisa histórica que resultou na base teórica usada pelo pintor na elaboração da grande tela. Valiosa também é a extensa bibliografia com cerca de 90 referências das fontes por ele pesquisada.

Maria de Nazaré Sarges (1998, p. 217), ao comentar acerca da influência do intendente Antônio Lemos sobre as artes em Belém, afirma que essa pode ser considerada uma "*estratégia de auto-promoção do intendente, sem contudo, estar desvinculada do consumo burguês e do mercado de artes*" (SARGES, 1998, p. 217). Mostrando conhecimento e afinidade com o mundo das artes e das letras, diz Sarges, Lemos habilmente cercou-se dos nomes mais expressivos da intelectualidade local, o que pode ser medido pelas inúmeras exposições de pintura patrocinadas pelo governo municipal, assim como pelas obras literárias, muitas delas expressando o que de melhor existia no campo da literatura local.

Conta-nos Sarges que Antônio Lemos, em seu relatório de 1908, planejava organizar uma galeria de telas de artistas nacionais e de outros reconhecidos para ser exposta em um salão apropriado, mas que isso somente ocorreria quando o Governo Municipal de Belém dispusesse de local próprio para sua instalação, e que a obra que inauguraria a Galeria Municipal de Arte seria o óleo *Os últimos dias de Carlos Gomes* (SARGES, 1998, p. 217), tela pintada pelos italianos Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. A autora segue informando que, mesmo antes de ter o local apropriado para instalar a galeria municipal, Antônio Lemos, investido de seu poder de mecenas das artes, e para eternizar-lhe o nome, adquiriu quadros de Carlos Azevedo, Aurélio Figueiredo, Benedito Calixto, além de telas encomendadas a Antonio Parreiras que retratassem cenários urbanos, como

a Catedral, a Praça da República, o Recanto do Bosque Rodrigues Alves, a Entrada do Bosque, Trecho da Avenida São Jerônimo, A antiga Estrada São José, a Entrada da Doca do Ver-o-Peso, Um Recanto da Clareira do Bosque, entre outras, cujo propósito era eternizar a cidade em óleo sobre tela, pois assim, estaria também eternizando a sua imagem de intendente. (SARGES, 1998, p. 220).

A execução da grande obra de Theodoro Braga ressalta Sarges, aprofundou a amizade entre o pintor e o intendente, que lhe encomendou a execução de seu próprio retrato, obra inaugurada a 14 de julho de 1910, no Theatro da Paz.



Figura 61: THEODORO BRAGA. *Retrato de Antônio Lemos*. Óleo s/tela, Belém, 14.07.1910.

Dimensão: indisponível.

Fonte: IHGP.

É importante destacar que, no relatório de 1909 da Intendência Municipal, Antônio Lemos refere-se a um movimento artístico que se desenvolvia na capital nos dois últimos anos, o que atestava, segundo ele, os progressos da cultura intelectual na cidade (LEMOS, 1909), e acrescentava sua intenção em instalar o Instituto Pedro Américo, que mais tarde se transformaria na Escola de Belas Artes (LEMOS, 1909). Não temos informações sobre o instituto, mas o destaque se deve à intenção de Lemos de patrocinar as artes e as letras em sua gestão.

Ainda acerca do interesse de Lemos pelas artes, Sarges (1998) lembra o convite feito a Antonio Carlos Gomes, maestro campinense. No esforço de trazê-lo, juntou-se ao governador Lauro Sodré para que o músico também trabalhasse como diretor do Conservatório de Música do Pará, função que acabou por não exercer dado o agravamento de sua frágil saúde. Carlos Gomes chegou a Belém em maio de 1895, onde ficou até sua morte, em setembro de 1896. É bem verdade que, como ressalta Sarges, o papel de protetor das artes desempenhado por Lemos foi mais uma faceta política da administração de Lemos, pois seus favores não eram estendidos a qualquer artista, somente àqueles por quem desenvolvia apreço.

No catálogo da exposição *A fundação da cidade de Belém* (FIGUEIREDO, 2004), Figueiredo analisa a intenção de Theodoro Braga quando começou a desenhar em Belém os primeiros traços de modernidade. Diz o autor:

A modernidade de Theodoro Braga, além de pintar e escrever a história da Amazônia sob uma nova perspectiva é também a de recontar e reescrever a própria história da arte brasileira, na qual o seu trabalho é uma espécie de pêndulo, de ponto equidistante entre o passado e o presente. Sendo assim, o calço histórico das origens da arte amazônica passava a ser um dos focos centrais na leitura do pintor-historiador (FIGUEIREDO, 2004, p. 40).

Tendo-se tornado centro intelectual da Amazônia, segundo Figueiredo, a cidade de Belém passou a divulgar uma nova interpretação da realidade brasileira, vista agora sob o ângulo amazônico. Vivendo a modernidade, continua o autor, os intelectuais de Belém sustentavam-se em torno da revista *Belém Nova* e do grupo *Vândalos do Apocalipse* (FIGUEIREDO, 2004, p.97), modernidade revelada por Theodoro Braga nos métodos de investigação histórica utilizados para a confecção de sua emblemática obra *Fundação da Cidade de Belém*, referência fundamental nas artes plásticas naquele período. Para Figueiredo, é interessante como ele transita da pintura para a literatura deixando que uma linha discreta de diferenças entre essas duas artes. Na verdade elas quase que se fundem para mostrar o momento entre 1908-1929 como de auge e decadência na produção intelectual da Amazônia.

Esse período de modernidade a que Figueiredo se refere quando fala de Belém à época de Theodoro Braga foi uma experiência também vivida outras cidades brasileiras, que passaram por marcantes transformações físicas e estruturais. A *Belle Époque* que havia modificado a fisionomia de Belém também provocava essa mesma sensação em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Enfim, as mudanças tão esperadas chegavam, marcando o período considerado 'de ouro' na vida social e econômica das cidades brasileiras, que refletiam a beleza e a efervescência cultural da época. As invenções fartas facilitavam o cotidiano das diversas classes sociais. As cidades importavam a tecnologia européia, principalmente a francesa, que tomava conta das ruas com bondes elétricos, iluminação pública, praças, largos, bulevares e os cafés, imitando os de Paris. Se Belém era a Paris n'América, o Rio de Janeiro era a Paris dos trópicos, a cidade maravilhosa. Esse período estendeu-se durante os anos da primeira República (1889-1930), só diminuindo seu ímpeto na década de 30, quando surge outro Brasil, de dominação varguista.

Foi nos anos 20, portanto, época considerada das mais importantes na cultura brasileira e em que se festejou em todo o país o centenário da Independência, consolidou-se definitivamente o modernismo. À procura da afirmação da nova identidade do nacionalismo brasileiro, poetas e escritores se juntam aos políticos, trabalhadores,

educadores e artistas para formar a nova rede de intelectuais brasileiros. Todos tinham a preocupação de discutir a identidade e os rumos da nação brasileira e dizer como deveria ser o Brasil moderno. A literatura, as artes plásticas e a música serviram como espaço para artistas e intelectuais expressarem e compreenderem a cultura e a arte brasileira, aproximando-as do contexto internacional.

Não há como negar que a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, marcou definitivamente este momento. Num tempo de indagações e descobertas, em que se precisavam encontrar caminhos para a tarefa de construir a nação, era essencial repensar a cultura, resgatar tradições e costumes ignorados pelas elites. Era preciso responder urgentemente e definir a nova fisionomia do Brasil, dos brasileiros.

De poetas a artistas plásticos e intelectuais, sentia-se a urgência na mobilização intelectual em torno do ideal nacionalista. O poeta Olavo Bilac, por exemplo, recém-chegado da Europa, pregava que os intelectuais e artistas brasileiros eram os mais indicados para ensinar o amor pela pátria, por isso precisavam tomar a frente da campanha nacionalista, transformando-se em educadores, isto é, de função eminentemente pedagógica na sociedade.

De fato, artistas e intelectuais esforçavam-se cada vez mais para se engajar no novo momento político e artístico, no modernismo brasileiro. Ainda que os discursos de alguns intelectuais fossem contrastantes entre si, a arte, enfim, ganhava um espaço especial na constituição do novo projeto brasileiro, pois por meio dela abria-se espaço para que se refletisse o momento da nação.

Com a evidente queda dos valores civilizatórios europeus, tornou-se evidente a força entre intelectuais e artistas de uma arte que, no panorama internacional, apresentava um novo Brasil. A formação européia, o valor exacerbado dado à cultura do Velho Mundo, principalmente à francesa, produziam nas elites brasileiras dúvidas em relação a continuar tomando-os como modelo de conduta. Para os artistas e intelectuais, os europeus, naquele momento, representavam os alienígenas, inimigos que deveriam ser abatidos. Isso era nacionalismo!!!

3.2 São Paulo: a *Meca* da civilização nacional

A fim de consolidar o projeto nacionalista, e esperando com isso firmar as propostas do modernismo, a cidade de São Paulo foi escolhida para ser o novo palco onde as principais manifestações deveriam ocorrer. A opção não consensual feita por essa cidade baseava-se na busca por encontrar um espaço que representasse a vanguarda para as artes. São Paulo apresentava-se plenamente pronta para exercer essa

liderança: o estado estava na dianteira do progresso econômico e social, capaz, portanto, de difundir o moderno pensamento. Além disso, diante do otimismo em que a nação vivia frente à decadência européia pós-guerra, os olhos do mundo se voltavam para uma nova era, na qual a América deveria exercer o papel de líder mundial. E São Paulo apresentava-se para executá-lo.

O movimento modernista que se desenvolve em São Paulo em meio a um clima de intensa agitação social, política e intelectual, procura expressar, simbolicamente, o fluxo da vida moderna (VELLOSO, 1993, p. 1). Essa nova *Belle Époque* paulista fazia reviver os momentos do fausto amazônico que as cidades de Belém e Manaus experimentaram no início do séc. XX, ou mesmo as mudanças por que passavam as cidades européias que também experimentavam os novos ares modernistas em seu meio. Na literatura, Menotti del Picchia apresentava as inovações estéticas introduzidas pelo movimento modernista e apontava as obras de Mário e de Oswald de Andrade como símbolo da nova geração paulista. São Paulo tomava para si a tarefa de irradiar o 'espírito moderno' ao país.

Tal comportamento não era visto com bons olhos por artistas e intelectuais do Rio de Janeiro, até então o centro polarizador e divulgador de tudo que se pretendia novo. Afinal, a cidade, capital federal que há um século se firmara como a capital da arte e da cultura brasileira, local da principal academia de ensino de arte do país, não poderia aceitar passivamente que São Paulo se levantasse querendo ocupar a posição de vanguarda não apenas na economia e nas relações sociais, mas também na arte.

Nesse tempo, Theodoro Braga já residia no Rio de Janeiro. Viera em 1921 para integrar a Comissão Executiva da Seção de Belas Artes da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, ocasião em que foi incumbido de desenhar a Página de Honra para as obras comemorativas do evento, bem como o pergaminho da ata de instalação solene da Exposição, em 7 de setembro de 1922 (THEODORO, 1945). No Rio de Janeiro, permaneceu provavelmente até 1923, quando se mudou definitivamente para São Paulo, ali residindo até seus últimos dias. Não há registro sobre o motivo que levou Theodoro Braga a deixar o Rio de Janeiro e se fixar definitivamente em São Paulo.

No Rio de Janeiro, Theodoro Braga não somente participou das comemorações do centenário como recebeu o título de Livre Docente da ENBA. Em 1922, nomeado professor da Escola Souza Aguiar pelo prefeito do Distrito Federal, passou também a dirigir o Instituto João Alfredo, tendo sido, no mesmo ano, eleito por unanimidade para o Conselho Superior de Belas Artes.

Foi no Rio de Janeiro que, entre 1921 e 1922, Theodoro Braga começou a apresentar ao público suas idéias sobre arte decorativa. Além de participar de

exposições, continuava a pintar seus quadros e a escrever, defendendo suas idéias sobre ensino de arte.

Enquanto isso, em São Paulo, os modernistas continuavam apostando no entendimento coletivo, juntando-se em torno da valorização das tradições culturais e folclóricas brasileiras. Para eles, recuperá-las significava construir a identidade brasileira, sem a qual seria impossível ao país afirmar sua autonomia no panorama internacional. Os modernistas eram unânimes no combate às estéticas parnasiana, realista e romântica, acreditando que a modernização do Brasil passava pela nacionalização da arte; contudo, ao tentarem construir as linhas mestras do movimento modernista pela nacionalização, destoavam em um ponto que iria separá-los definitivamente: o regionalismo. As idéias relativas às manifestações artísticas regionais faziam surgir correntes de aceitação e outras de rejeição. Para os primeiros, era imprescindível conhecer o Brasil, descobri-lo por dentro, de modo que modernidade e brasilidade andassem juntas. Para os outros, o regional precisava ser banido, era desprezível. Mas mesmo dentre os que lutavam pela valorização do regional, como os verde-amarelos, havia os que divergiam em algum aspecto e assim acabavam formando um novo grupo.

A identificação daquilo que Theodoro Braga vinha fazendo desde sua estadia em Belém com aqueles que valorizavam o regional já se evidenciava. Era como se a obra desse artista já atendesse aos anseios dos que procuravam valorizar o regional; por isso, ao chegar a São Paulo, não encontrou dificuldade em integrar-se ao modernismo paulista, ainda que não se apresentasse em nenhum momento de sua carreira artística como membro de algum desses grupos. É possível perceber que há uma forte ligação entre as idéias de Theodoro Braga e o grupo verde-amarelo, principalmente em manifestações ufanistas. Mas isso não o impedia de transitar livremente em outros grupos de modernistas. Pelo contrário, integrou-se intensamente na movimentação artística da cidade, participando dos salões paulistas de belas artes em 13 edições (1934 a 1952), lecionou não só na Escola de Belas Artes de São Paulo, mas também no Instituto Mackenzie, na Escola Brasileira de Arte, e participou do Conselho de Orientação Artística.

Havia pontos que identificavam Theodoro Braga com o movimento verde-amarelo, outros que o aproximavam mais de Mário de Andrade. Mas uma coisa era evidente: a opção pelo regional, aspecto que contrapunha esses grupos àqueles que, na busca pela nacionalização da arte, desprestigiavam as manifestações artísticas regionais, encontrando na diversidade um empecilho à unidade nacional. Para estes, como Oswald de Andrade, havia uma oposição inconciliável entre regionalismo e nacionalismo, pois, encarando o regionalismo como vergonha e atraso, lutavam pela homogeneização da cultura brasileira, privilegiando as expressões artísticas que seguiam os moldes da

cultura européia. Tais não eram os anseios dos verde-amarelos, que viam na diversidade das obras regionalistas a riqueza, o desafio à pesquisa, à descoberta do Brasil que já existia e que poderia ser mostrado, daquilo que realmente poderia representar o Brasil por ter surgido na própria terra. Ser moderno, para eles, era ter a dimensão do nacional, sem comprometimento com modismos estrangeiros.

Na luta pela hegemonia do poder na arte modernista paulista, Mário de Andrade desponta com uma nova maneira de pensar o Brasil. Para tanto, propõe em Macunaíma a 'desgeografização', com a possibilidade de quebra de fronteiras entre o regional e o nacional – entendia que só com a contribuição de todos é que se poderia construir uma consciência nacional. Macunaíma voa livremente pelo espaço da brasilidade. E, somente olhando o Brasil lá do alto, no "*tuiuiú aeroplano*", o herói nacional conseguirá descortinar o mapa da sua terra. Desse modo, o grande isolamento em que vivem os brasileiros é corrigido pela 'desgeografização'. O regional não faz sentido em si mesmo; antes, por meio dele atinge a nacionalidade tão desejada e faz o país ingressar na modernidade. O Brasil de Mário abstraía das diferenças regionais uma entidade homogênea, plena de brasilidade.

Vindo do norte do Brasil, Theodoro Braga trouxe daquela região um grande acervo de objetos e desenhos de arte marajoara, seu legado regionalista. Diante da riqueza dos traços dessa arte, e encontrando momento favorável, ele não perdeu tempo em começar a difundi-la. Desejava que todo o Brasil a conhecesse e a aceitasse como a mais original, a mais brasileira das artes. Nesse afã, escrevia, discursava sobre o tema pelo qual se apaixonara no período em que residiu no Pará. E nessas falas deixava explícita sua visão do regional, do nacional, como nas palavras cheias de ânimo, ufanistas mesmo, que se repetiam num discurso, num livro sobre ensino do desenho, e que apontavam para a visão de Brasil que nutria:

Brasil, uno e indiviso, sacrossanta Pátria colocada na mais bela parte do mundo, grande pelo patriotismo de teus filhos, imortal pela magnitude d'alma dos que nascendo em teu umbroso solo, ubérrimo e seguro, "ao som do mar e à luz do céu profundo", Brasil, ao completares o primeiro centenário da tua emancipação política, os pequenos obreiros que purificam e temperam seu espírito no estudo das artes dentro desta escola-oficina onde se preparam os homens de amanhã para mais te engrandecerem, vêm depor mancheias de flores no plinto do altar que milhões de brasileiros construíram com seus corações, para nele manter acendido o fogo divino por ti; Brasil, recebe, como a mais lídima homenagem em tua magna data, esta sincera oferenda que os obreiros desta escola, religiosamente e abnegadamente te fazem, envolvida no mais puro sentimento patriótico, próprio das almas simples porque são verdadeiras. (BRAGA, 1923, p.5. *Grifo nosso*).³⁸

³⁸ BRAGA, Theodoro J. da Silva. *O ensino do desenho*. In: **O ensino de desenho nos cursos profissionais**. (Conferência realizada no Salão da Escola Profissional Souza Aguiar, fev. 1923). Rio de Janeiro: O Globo, 1923. Ver texto completo no Anexo 7.

PÁTRIA, **imensa e indivisível**, permite que o mais obscuro de teus filhos e que, dentro de sua pequenez, sente as fortes pulsações de tua vida robusta e eternamente moça, erga, em meio às suas preces pela tua perene prosperidade um apelo cheio de fé que não amortece e de confiança que revigora, para que não permitas, no ambiente sagrado das Divindades que te cercam e te protegem, que se consuma o ultraje à imensa família Brasileira dos pequeninos entes que comungam a mesma religião da educação e do saber, da instrução literária e profissional nas escolas e nas oficinas do Brasil, templos de luz, pequeninos que serão o grande de amanhã, para o engrandecimento e para a força de ti mesma, oh! PÁTRIA BRASILEIRA. (BRAGA, 1925, p.17. Grifo nosso).³⁹

A nossa querida Pátria, embora **indivisa quer pela língua e religião, quer pela sua extensão territorial**, naturalmente limitada pelo Oceano a oriente e pelo poente pelas bacias do Amazonas e do Prata, unidas pelas cabeceiras dos seus respectivos tributários, imensa e riquíssima em todos os seus elementos naturais, o Brasil, pátria sacrossanta colocada na mais bela parte do mundo, possui, com essa inesgotável fonte de inspiração, capacidade para criar, como outros povos criaram, um estilo que caracterize a arte nacional em todas as modalidades práticas de sua vida de grande povo que é. (BRAGA, 1921, pp. 48-50. Grifo nosso).

Como os verde-amarelos, Theodoro Braga também acreditava no Brasil indivisível, em que o regional não existia isoladamente, mas compunha a brasilidade, podendo ser alcançado por todos. Difícil essa missão de Theodoro Braga, mas não impossível. A diferença era que, morando em São Paulo, queria trazer todos, paulistas, paraenses, cariocas, brasileiros, para conhecerem sobre a arte marajoara. Desse modo, ele não era regionalista, mas um brasileiro que desejava divulgar a arte marajoara. Seu repertório ornamental, apresentado em 1905, posteriormente adquirido pela Prefeitura de São Paulo, sua casa na grande capital, o Retiro Marajoara, são exemplos do que ele queria com essa idéia.

Compreendemos que a integração regionalismo-nacionalismo em Theodoro Braga segue o caminho da 'geografização', conforme apresentada pelos modernistas paulistas, para quem o mapa do Brasil, o sentido de brasilidade e os bandeirantes adquirem importância especial.

Símbolo utilizado pelos verde-amarelos, o mapa do Brasil representa a própria nação e o sentimento de brasilidade. Ele será transformado por esses nacionalistas em grande poema nacional, deslocando-se do domínio puramente geográfico para o poético. O mapa do Brasil se transformará em objeto de culto cívico, porque é através dele que se conseguirá criar o sentimento nacional.

³⁹ BRAGA, Theodoro J. da Silva. O ensino do desenho nos Cursos Técnico-Profissionais. In: **O ensino de desenho nos cursos profissionais**. (Conferência realizada no Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes, ago. 1925). Rio de Janeiro: O Globo, 1925b. Ver texto completo no Anexo 8.



Figura 62: Sala/estúdio de Theodoro Braga no Retiro Marajoara. In: Revista da semana, São Paulo, 31.10.1936. **Fonte:** Biblioteca Nacional.

Sala da casa do pintor. Ele trabalha em sua mesa de desenho, sua esposa lê um livro. Na parede do fundo, uma estante guarda sua biblioteca. Sobre ela, vasos decorativos, imagens, um altar. Acima, uma obra especial, *Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares*, que retrata a saga desse bandeirante paulista. E, encimando todos esses elementos, não se sabe se esquecido ou colocado de propósito, um quadro com o mapa do Brasil.

Tema recorrente entre os modernistas verde-amarelos, o sentido de brasilidade vem promover a comunhão natural do homem com o meio ambiente, cabendo ao artista a missão de criar a consciência nacional de integração entre homem e meio, o que, em Theodoro Braga, encontramos plenamente realizado. Ele propugna uma campanha nacional pela arte decorativa brasileira, utopia sua, em que utilizaria a arte marajoara como um recurso estético essencial, pois vinha da mais pura origem nacional, os indígenas da Amazônia. Some-se a isso seu álbum de ornamentos, proposta pedagógica de utilização da flora e da fauna brasileira aplicadas à arte decorativa, prova de sua intenção, diríamos mesmo, intuição para a modernidade, uma vez que foi elaborado no início de sua carreira. Esse seu repertório ornamental (abaixo e completo em anexo) vem acompanhado de uma explicação detalhada de como a ornamentação com a flora e a fauna constitui-se um recurso plástico ao longo da história.



Figura 63: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 6] *hippeastrum equestre* (*Amarílis reticulada*)
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade



Figura 64: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 7] *hippeastrum equestre* (*Amarílis reticulada*) remate de cumeeira (cerâmica), prato, ...
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade



Figura 65: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 35] *chactodon striactus* (queré-queré enxada); *scorpaena brasiliensis* (mangagá)
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade



Figura 66: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 36] *chactodon striactus* (queré-queré enxada) azulejos; *scorpaena brasiliensis* (mangagá) vaso de porcelana
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade

Para os paulistas verde-amarelos, a cidade de São Paulo constituiu-se noutra tema comum. Viam-na como o centro da nacionalidade brasileira dada sua configuração geográfica. Velloso (1993) explica que, para esses artistas, a originalidade da geografia paulista investia a região de um destino especial: ser o guia da nacionalidade brasileira. Tudo favorecido pela direção em que os rios correm, buscando o interior, diferentemente de outras regiões do Brasil. Este fato teria conduzido os paulistas a caminharem em direção ao sertão, abandonando o litoral. Por uma questão de fatalidade do meio ambiente, eles se tornaram bandeirantes e desbravadores, tendo dado início ao processo nacionalizador, movimento que, para os verde-amarelos, coube a São Paulo dar início.

Essa temática será explorada por muitos pintores brasileiros, principalmente os paulistas ou que moram em São Paulo, como é o caso de Theodoro Braga que, identificando-se com essas idéias, pinta várias obras que marcaram sua trajetória como pintor de história. São de sua autoria as obras *Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares*, *Borba Gato* e *Anhanguera*.



Figura 67: THEODORO BRAGA. Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares (tríptico). Óleo s/ tela, 1928. **Dimensão:** 140x80cm, 100x180cm, 140x80cm. **Fonte:** Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 68: THEODORO BRAGA. Anhanguera, óleo s/ tela, s/d. **Dimensão:** 200x123,5cm (sem moldura).
Fonte: Acervo do Museu Paulista

Naqueles anos que marcaram o início da modernidade, Theodoro Braga fez parte dos que foram aceitos na plêiade de artistas de São Paulo. Na década de 30, o movimento político no Brasil entra em um período de extremado nacionalismo, sob dominação varguista, e revela artistas da estirpe de Portinari, Tarsila, Ismael Nery, Di Cavalcanti e muitos outros. Nesse mesmo período, a participação de Theodoro Braga se intensifica nos Salões Paulistas de Belas Artes. Anos mais tarde, quando Theodoro Braga já estiver encerrando sua carreira (1953), inaugura-se o salão de arte mais importante do país: a Bienal de São Paulo.

3.3 A Arte Marajoara: caminho para a formação da 'verdadeira' arte brasileira. A atuação do discípulo Manoel Pastana

Para quem se interessa em estudar a pré-história da arte brasileira, pesquisar sobre a cultura marajoara se torna imprescindível. As pesquisas sobre essa cultura têm sido ampliadas nos últimos cem anos em torno não apenas de sua arqueologia, mas no que particularmente nos interessa – a produção iconográfica dos antigos habitantes da ilha do Marajó, no Estado do Pará.

Como o objetivo desta tese é avaliarmos os aspectos teóricos e práticos que levaram o pintor Theodoro Braga a desenvolver a pesquisa e depois participar de uma campanha pela nacionalização da arte decorativa com inspiração na arte marajoara, então entendemos que não caberia fazer um aprofundamento da ciência que tem estudado essa cultura. Ou teríamos que ter um aprendizado técnico de arqueologia, botânica, zoologia e da antropologia, que estuda os povos marajoaras, o que alteraria em muito os rumos a serem tomados por esta tese desde o seu início. Decidimos, então, que vamos nos fixar somente aos aspectos do grafismo encontrado na cerâmica marajoara e aos aspectos de sua aplicação artística por Theodoro Braga e seus discípulos Carlos Hadler e Manoel Pastana. Isso depois de fazermos uma breve introdução histórica sobre a presença marajoara na história da arte brasileira.

Os habitantes marajoaras deixaram ao longo dos rios e lagos da ilha do Marajó uma riqueza inestimável em peças de cerâmica que muito lembra a das grandes civilizações antigas como a egípcia, a grega e a chinesa. Essas peças, em que pese sua importância cultural e guardando as devidas proporções, são hoje riquezas da iconografia brasileira e mundial pelo fato de revelarem aspectos sociais, artísticos e estéticos das antigas nações indígenas que habitaram o Marajó. Museus brasileiros e estrangeiros possuem suas peças, como também das muitas nações indígenas espalhadas em todo o Brasil. Alguns desses museus, principalmente os estrangeiros, adquiriram essas peças em expedições de pesquisadores à região amazônica e, particularmente, à ilha do Marajó ao longo de século XIX. Ali chegavam com objetivo científico, mas certamente se rendiam à beleza plástica da iconografia marajoara.

Para estudarmos sobre a iconografia da arqueologia marajoara, vamos aproveitar os estudos do sanitarista Gastão Cruis em seu livro *Hiléia Amazônica* (1976), do Padre Giovanni Galo, em *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara* (2005), da arqueóloga Denise Pahl Schaan, em *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara* (2006), e das coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi: *Museus Brasileiros - 4* (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1981) e *Arte da terra: resgate da cultura material e iconográfica do Pará* (MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI, 1999).

Sobre a comparação com Theodoro Braga, vamos utilizar os textos *Arte decorativa nacional*, *A arte indígena Pre-histórica brasileira: Marajó - a principal fonte de documentação* e, por último, mostrar alguma produção de Theodoro Braga, de Manoel Pastana e de Carlos Hadler, seus discípulos nesse assunto.

Cruis, falando sobre a cultura marajoara, diz que "até que fossem estudadas com a devida atenção as primeiras peças da cerâmica marajoara, nunca se dera maior importância à arqueologia amazônica" (CRULS, 1976, p.219).

Essa cultura ocupou a Ilha do Marajó, na foz do rio Amazonas, a partir do século V da era cristã. Nessa época, a ilha do Marajó era mais povoada do que hoje e as populações concentravam-se ao longo dos rios principais, no centro da ilha, preferindo as cabeceiras e as zonas alagadas. Cruls informa que, à época da descoberta, presume-se que lá viviam os Aruãs – esses provavelmente descendentes, digamos, não qualificados, dos admiráveis ceramistas marajoaras, cuja misteriosa cultura é plenamente revelada quando se estuda principalmente seus cemitérios.

Segundo arqueólogos, antes dos marajoaras, outros povos habitaram a Ilha do Marajó. São esses estudiosos que apresentam didaticamente os períodos de ocupação da Ilha, a que chamam de fases. Assim, identificam a fase Ananatuba (800 a 200 a.C), a fase Mangueiras (100 a.C a 100 a.D) e a fase Formiga (100 a.C a 400 a.D). Os estudos do Museu Goeldi (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1981, p.62) revelam que esses povos utilizavam possivelmente uma agricultura intensiva (cultivo de um ou mais produtos em uma área reduzida, com grande investimento de trabalho), complementada pela caça, pesca e coleta de frutos, e que deixaram uma herança em cerâmica que inclui técnica de utilização de incisões finas, hachuras, modelagens, aplicadas geralmente na decoração de pequenas estatuetas, cachimbos, vasos. Os povos da fase Formiga, que sobreviveram até os anos 400 a.D, foram contemporâneos dos marajoaras, sendo totalmente dominados por esses a partir do quinto século.

Schaan (2006, p.22) explica que a formação da cultura marajoara se deu a partir de pequenos assentamentos de grupos horticultores estabelecidos no centro da Ilha do Marajó, a oeste do Lago Arari, em uma área de cerca de 20.000 Km², expandindo-se cultural e demograficamente para o norte e leste da Ilha. Esses grupos mantinham constante articulação com os outros povos que lá habitavam, sendo que os marajoaras importavam de regiões distantes⁴⁰ implementos de matérias-primas (pedras raras como basalto, diorite e a nefrite – pedras verdes usadas em decoração), produtos animais, vegetais e madeira e, provavelmente outros bens que pereceram. A autora complementa essa informação dizendo que a cultura marajoara é identificada arqueologicamente pela *"construção de monumentais aterros e pela confecção de uma elaborada cerâmica cerimonial"* (SCHAAN, 2006, p.25). Essa cerâmica indica que, entre os marajoaras, e entre eles e os outros povos, havia cerimônias de grande valor cultural, principalmente em rituais funerais, para o que confeccionavam objetos altamente elaborados tanto na forma quanto na decoração, fato assim explicado por Schaan:

Quando morriam, os chefes e membros das famílias de prestígio tinham seus ossos descarnificados, desarticulados, pintados e dispostos em urnas funerárias ricamente decoradas, cercadas de oferendas e objetos de uso

⁴⁰ 'Regiões distantes' presume longa distância e refere-se ao fato de que a extensão territorial da Ilha do Marajó é de aproximadamente 50.000 Km², maior que o estado de Alagoas e Sergipe juntos.

pessoal. Em alguns períodos utilizaram também a cremação. Essas cerimônias eram realizadas nos aterros principais, onde as urnas, com tampas e outros objetos, eram enterrados cuidadosamente. Próximos a esses aterros, outros, numerosos e menores, eram utilizados para habitação e para as atividades domésticas. Além de prevenirem contra as inundações, essas plataformas artificiais tinham também função defensiva. (SCHAAN, 2006, p. 25)

Ao longo dos anos, a partir dos originais coletados, os estudiosos da cultura marajoara produziram uma infinidade de utensílios cerâmicos decorados, cópias que comprovam o *"alto domínio da técnica de tratamento e modelagem do barro, do trabalho de entalhe, do manejo de tintas e uma habilidade especial na feitura de desenhos étnicos e mitológicos em diversas técnicas"* (SCHAAN, 2006, p. 26) utilizado pelos marajoaras, material arquivado no Museu Emílio Goeldi, em Belém.

Cruls, por sua vez, completa essa informação dizendo que

na verdade, já pela graça dos seus contornos, já pela beleza dos seus desenhos, já pela diversidade dos objetos a que deu motivo, essa cerâmica trai um povo de grande aculturação e que, por vários traços, nada fica a dever aos seus irmãos que, na América Central e sobre os Andes, chegaram ao mais alto grau de civilização. Urnas antropomórficas ou não, de vários tamanhos e feitios, ídolos maiores ou menores, igaçabas, alguidares, potes e tigelas, vasos, pratos e copos, maracás e tangas, cada qual disputando ao seu congênera a elegância das linhas ou a primazia dos adornos – são estas as peças em que mais se requintou a arte do oleiro marajoara. (CRULS, 1976, p. 219).

Os artistas marajoaras, como podemos chamá-los, decoravam suas peças aplicando técnicas de incisão e excisão,⁴¹ pintura e modelagem de figuras humanas e animais, como podemos observar nas figuras a seguir. A cerâmica marajoara é tida como uma das mais belas e sofisticadas quando comparada com cerâmicas de outros povos, considerando suas formas bem delineadas, seus motivos variados, sua rica simbologia e sua versatilidade, pouco comum.

⁴¹ Incisão – técnica de decoração de cerâmica eram as linhas feitas na superfície da peça ainda não queimada, produzindo um baixo relevo; excisão – remoção, com a ajuda de instrumento, de áreas da superfície da peça, de acordo com forma, tamanho e profundidade.

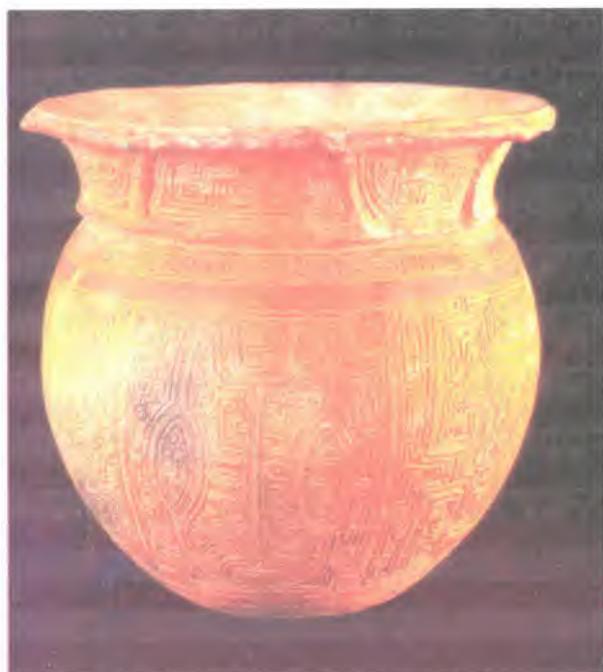


Figura 69: Urna da fase marajoara do tipo Arari vermelho. Exciso (restaurado). **Altura:** 37 cm. **Procedência:** Camutins, Ilha do Marajó-PA. Coletado por Meggers e Evans, 1949. Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) nº 856



Figura 70: Urna antropomorfa da fase marajoara do tipo Anajás duplo engobo. Inciso (restaurada). **Altura:** 36 cm. **Procedência:** Ilha do Marajó-PA. Coletor ignorado (oferta Dr. Paes de Carvalho). MPEG nº 7

As referências simbólicas que se encontram gravadas na cerâmica, ainda motivo de estudos, referem-se à cosmogonia marajoara, e são marcados por grafismo de animais como o jacaré, a tartaruga, o escorpião, a jararaca, o urubu-rei, a anta, o macaco-da-noite e a onça, havendo ainda as simbologias com figuras femininas.

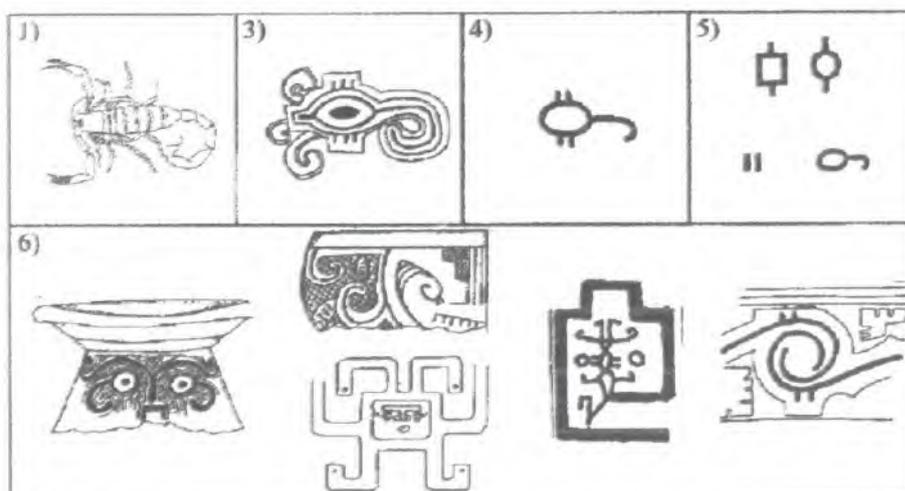


Figura 71: SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Dissertação de mestrado, PUC-RGS, 1996, p. 230.

Referindo-se a Heloísa Alberto Torres, o autor informa que “a cerâmica do Marajó tem ‘horror ao vazio’ e não há espaço limpo que não seja logo aproveitado para que o artista ponha à prova sua imaginação, preenchendo-o com qualquer desenho ou ornato” (CRULS, 1976, p.220), como podemos observar na tanga abaixo.



Figura 72: Tanga de cerâmica, da fase marajoara do tipo Joanes. Pintado. **Altura:** 11cm. **Procedência:** Ilha do Marajó-PA. Coletor ignorado. MPEG nº 190.

Schaan (2006, p. 56) nos conta que os estudiosos tomaram conhecimento da riqueza arqueológica da ilha do Marajó apenas a partir da segunda metade do século XIX, quando Carl Friederick Phillip von Martius, em 1867, Ferreira Pena, em 1870, W. S. Barnard, em 1870 e Orville A. Derby, em 1876, tiveram contato com a fantástica cerâmica policromada encontrada enterrada nos tesos⁴² construídos pelos antigos habitantes da ilha. No ano de 1871, a cultura marajoara começou a ser mostrada para o mundo pelo pesquisador norte-americano Charles Frederick Hartt, quando teve contato com o pesquisador brasileiro Domingos Ferreira Penna. Hartt publicou um artigo sobre esta cultura nos EUA, fato que desencadeou uma verdadeira corrida àquela região do Brasil, que passou a ser brutalmente saqueada em centenas de peças de arte, por leigos, aventureiros, comerciantes e pesquisadores de várias partes do mundo. Tal situação obrigou o imperador D. Pedro II a determinar a interdição da Ilha de Marajó aos estrangeiros, limitando a pesquisa a estudiosos autorizados pelo Império do Brasil.

⁴² Outro nome dado ao barranco, construção artificial de *mounds* (teso é o nome local utilizado em português), onde os indígenas marajoaras enterravam seus mortos em grandes urnas funerárias ricamente adornadas com pinturas e grafismos marajoaras.

3.3.1 Theodoro Braga e a Arte marajoara: gozo para os sentidos

Nos primeiros anos do século XX, depois de retornar da Europa, onde tinha ido pesquisar sobre a fundação da cidade de Belém, Theodoro Braga iniciou o que viria a ser a 'pesquisa de sua vida', aquela que o colocaria definitivamente no cenário artístico brasileiro: a pesquisa nos motivos da cerâmica dos índios marajoaras. A Ilha do Marajó e sua riqueza artística vão impressioná-lo a tal ponto que ele refaz sua vida artística e decide pela campanha brasileira por uma arte decorativa. O contato com Eugène Grasset, acontecido nos anos de Paris, eram-lhe cada vez mais úteis e, na medida em que sua investigação avançava, povoavam-lhe a mente as imagens das incisões nas cerâmicas e o desejo de mostrá-las ao Brasil.

Não há registros de quando iniciou essa tarefa nem do que realmente impulsionou Theodoro Braga a ela. No presente estudo não conseguimos identificar onde foram guardados os esboços e suas anotações sobre o assunto. Há informações de que seu acervo se encontrava no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, mas em pesquisas recentes que fizemos ali nada foi encontrado sobre esse assunto.

De registros gráficos, encontramos os originais do repertório ornamental *A planta brasileira*, apresentado ao público em 1905, em Belém, e possivelmente iniciado ainda na Europa. O álbum é rico em trabalhos sobre a flora e a fauna, mas traz poucos desenhos sobre a arte marajoara.

Na residência do artista em São Paulo, o *Retiro Marajoara*, parte desses desenhos aparecem utilizados na ornamentação. A casa, desenhada pelo arquiteto paulista Eduardo Kneese de Melo, foi detalhadamente ornamentada pelo artista com motivos de inspiração marajoara, conforme poderemos observar em capítulo específico. Além desses registros, duas pinturas de indígenas são as imagens mais representativas que temos sobre aquele momento da sua pesquisa. *Cabeça de mameluco Baroray* e *Cabeça de mameluco Maracaty* estão hoje no acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

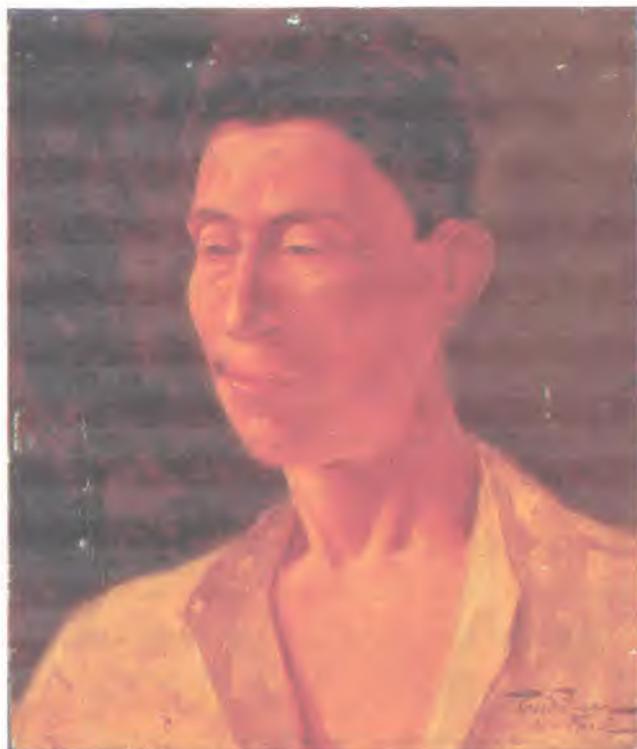


Figura 73: THEODORO BRAGA: Cabeça de mameluco Baroray, óleo s/ tela, 1911.

Dimensão: 45,7 x 38 cm

Fonte: Acervo Museu Paulista

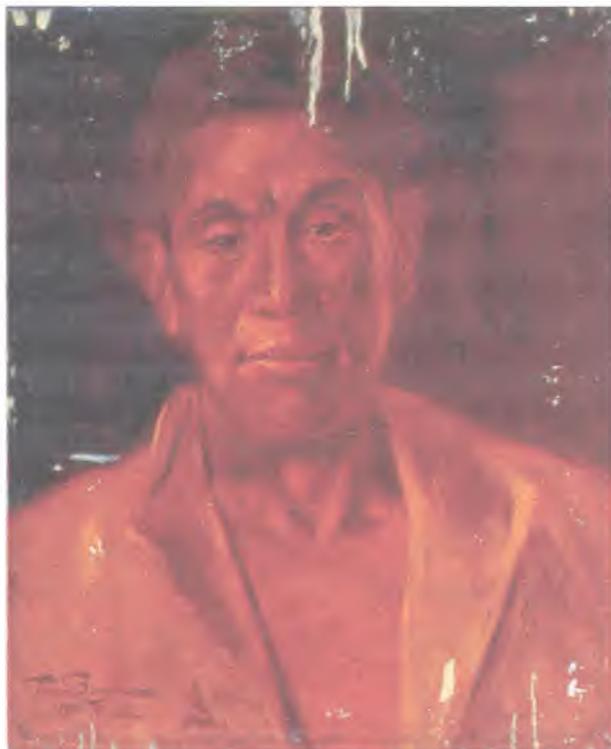


Figura 74: THEODORO BRAGA: Cabeça de mameluco Maracaty, óleo s/ tela, 1911.

Dimensão: 46 x 38 cm.

Fonte: Acervo Museu Paulista

Dos artigos que escreveu sobre o assunto, *A arte decorativa entre os selvagens da foz do Amazonas* (Belém, 1917), *A arte brasílica através da cerâmica da Ilha do Marajó* (Belém, 1915), *Arte decorativa: inspirada na flora, na fauna e nos motivos da cerâmica dos indígenas brasileiros* (São Paulo, 1938) e *A cerâmica decorada dos indígenas: álbum de sugestões de motivos ornamentais, desenhos de cerâmicas dos brasileiros que habitam a foz do Rio Amazonas em Marajó e no Cunani* (São Paulo, 1942), tivemos acesso somente ao primeiro desta lista, que reproduzimos no Anexo 9.

Uma frase escrita logo no início do texto mostra bem a intenção de Theodoro Braga sobre o caráter de sua pesquisa. Falando sobre a progressão da cultura marajoara, ele diz que aqueles homens, pela exigência de seu espírito, cercavam-se de um aspecto que lhes desse prazer e agradasse vista, no que também se concentrava a estética de Theodoro Braga.

Num segundo fragmento, o artista comenta sobre a importância da arte marajoara para a arqueologia e a etnografia brasileira, ao dizer que

Nenhum desses povos primitivos, em seu estado de selvagem, legou à posteridade documentos mais interessantes de arte decorativa aplicada como os que habitavam as ilhas e sobretudo a ilha grande de Joanes, na foz do grande rio das amazonas. (BRAGA, 1917, p.49).

A palavra “*celebração*” usada por Braga tem um sentido de festejo, coisa retumbante, que exige comemoração por um grande acontecimento. Ele explica sobre essa celebração quando defende o povo marajoara como aquele que legou à posteridade “*documentos mais interessantes de arte decorativa aplicada*” ou “*a mais abundante das artes primitivas do desenho decorativo*” (BRAGA, 1917). Não temos registro de quando Theodoro Braga escreveu esse texto, mas sua publicação em 1917 indica que ele ainda iria trabalhar muito para ver essa arte ter seu lugar na arte brasileira.

A seguir, ele descreve a tanga marajoara, *folia vitis*, simples objeto triangular, que considera uma obra de preocupação intelectual do artista marajoara que, ao criá-la, “*evitou linhas pesadas e desgraçosas*”.

Sóbrios na forma, sóbrios na coloração, os indígenas do Marajó nos legaram... a *preocupação de um gozo dos sentidos*, por meio de adornos delicadamente ornamentados, de cores leves, expressão de um prazer intelectual que os cercava diante das necessidades da vida material.

A leitura estética que Theodoro Braga faz da produção artística marajoara é pautada no prazer que ele tem em olhá-la. A arte marajoara para ele é arte de contemplação, de êxtase, marcada pela visualidade da linha sinuosa, que é graciosa; da forma, que é elegante, inteligente; do homem que é alguém que, antes de produzi-la, experimentou uma esthesia⁴³ original e caracteristicamente regional, sóbria e bela. Theodoro Braga imagina os artistas marajoaras no labor de seu trabalho e os considera como “*os mais peritos ceramistas do novo continente, que nos legaram com seus variadíssimos trabalhos de arte decorativa em terra-cota, a consciente certeza dessa indiscutível asserção.*” (BRAGA, 1917, p. 50)

O olhar de Theodoro Braga se expande, sai da Ilha do Marajó, sai do Estado do Pará e vai para o Brasil. Ele quer que todos conheçam o homem da Amazônia que faz a cerâmica decorada com maestria, como um verdadeiro artista. Aquele prazer pessoal que teve em olhar a arte marajoara quer repartir com outros brasileiros, quer mostrar aos outros pintores que há uma grande chance de lutar contra os ‘alienígenas’ utilizando as próprias armas. Aliás, será essa sua arma: para lutar contra o estrangeiro, contra seu poder de dominação será preciso apresentar-lhes a arte brasileira mais original, mais autêntica, feita por mãos de brasileiros, ilustres desconhecidos.

O pintor vai se investir do papel de grande apóstolo na difusão da arte marajoara como a verdadeiramente nacional. A campanha será intensa e se estenderá por longos anos. Os recursos utilizados na divulgação serão sua produção plástica e sua palavra.

⁴³ Do grego *aisthesis*, percepção, sensação, sensibilidade.

Escreve textos, faz palestras, apresenta exposições, participa de Salões de arte, usa os recursos que possui para que o Brasil e o mundo conheçam a arte dos povos marajoaras.

Em 1921, publica o artigo *Estilização nacional de arte decorativa aplicada*,⁴⁴ na revista *Ilustração Brasileira*, importante periódico da época quando o assunto era arte e cultura. Assim ele inicia sua campanha no Rio de Janeiro:

Concorrendo com um pequeno contingente às grandiosas festas do primeiro centenário da nossa emancipação política, escolhemos, como contribuição a esse certame patriótico, a propaganda da intensificação de um movimento artístico que já deveria se ter operado, e que entretanto, nunca é tarde para que ele, iniciando-se nas aulas primárias elementares, se espalhe pelo povo, imperando nas oficinas industriais, nos cursos práticos dos institutos profissionais, e vá ter o apoio oficial no curso superior das Belas Artes. (BRAGA, 1921, p. 48).

Esse é o primeiro grande grito de Theodoro Braga pela arte nacionalista. Outros artistas já o tinham feito no passado. No século XIX, o movimento indianista valorizou sobremaneira a figura do indígena, dando-lhe um destaque em todas as artes. Sua figura foi cantada, poetizada e pintada nas telas dos artistas brasileiros. Mas agora era diferente, o movimento deveria chegar, segundo ele, à escola, à indústria, através de seu operário, e aos cursos superiores da academia de belas artes.

Theodoro Braga faz a opção pela educação, já antes experimentada em Belém, quando promoveu o ensino de desenho decorativo nos educandários paraenses. Projetou uma academia de arte para Belém, nos moldes das escolas em que havia estudado, com grandes mestres a ensinar aos alunos o melhor sobre arte e história. Não teve sucesso no seu intento, mas, onde ministrou aulas de arte deixou uma marca inconfundível, pois sua orientação quanto ao ensino de desenho era ensiná-lo mantendo um caráter prático, aplicando-o na busca de formas novas e típicas que constituiriam, a seu tempo, o futuro estilo brasileiro.

Esse estilo brasileiro é o que Theodoro Braga sugere aos artistas brasileiros, fossem da forma ou da palavra, convocava-os a que juntassem seus esforços para marcar aquela geração com obras duradouras e de personalidade cívica.

Porque não buscar, na curiosa e pouco conhecida ainda cerâmica dos indígenas de Marajó, motivos delicados da ornamentação geométrica de coloração sóbria mas típica, a fim de decorarmos, fundos, frisas e rosáceas dos nossos muros, painéis, tapetes, mosaicos, etc., etc. (BRAGA, 1921, p. 51).

Theodoro Braga retorna a sua campanha pela arte marajoara, sugerindo que todos reflitam sobre as nocivas importações de material vindo do estrangeiro para

⁴⁴ Ver texto completo no Anexo 10.

escolas e fábricas. Apela para que brasileiros criem cenários brasileiros para seus edifícios públicos e substituem os contos infantis europeus por contos brasileiros. E continua seu apelo:

Alem de nacionalizarmos o que é nosso, espalharíamos por todo o nosso país, regionalismos do norte que o sul desconhece e vice-versa, estreitando as nossas mutuas relações, conhecendo uns aos outros, fazendo o sertanejo do norte identificar-se com o gaúcho do sul, tudo num salutar intercâmbio nacional, fortalecedor da nossa individualidade como povo soberano que somos. (BRAGA, 1921, p. 51).

Ao longo de sua campanha, muitos intelectuais e artistas aderiram às idéias de Theodoro Braga, expressando sentimento e apreço por sua disposição em pesquisar e divulgar a arte marajoara, dentre os quais Manoel Pastana, pintor paraense, discípulo de Theodoro Braga, a quem atribui o título de primeiro artista brasileiro a explorar artisticamente a arte marajoara. Assim expõe Pastana sua admiração pelo artista e mestre:

Talento dos mais brilhantes que têm passado pela Escola, espírito profundamente observador e inquieto, Theodoro Braga vinha de apreciar o culto fervoroso que, então a velha Europa dedicava a Arqueologia. O contraste com o que aqui se observava era chocante. E, entretanto, dispúnhamos de alguma coisa interessante que não deveria ser desprezada. Theodoro Braga compreendeu que as peças arqueológicas, que possuímos exumadas principalmente do Pacoval, representavam um tesouro, que precisava ser explorado artisticamente. E meteu ombros a tarefa que a si mesmo se impôs, de explorar o filão indígena, até então virgem da observação dos olhos de um artista. Foi quando me encontrei com Theodoro Braga, de cujo entusiasmo me contagiei, gostosamente. (PASTANA *apud* GOMES, 1942, p 49).

Frederico Barata, crítico de arte, refletindo sobre 'o único caminho para a formação da verdadeira arte brasileira' entende que não é a pintura de assuntos regionais, nem a pintura propriamente, em qualquer das suas modalidades – paisagem, natureza morta, retrato, etc. – que pode servir do ponto de partida para essa formação. O caminho a ser trilhado deve começar pela arte decorativa, seja ela pictórica, escultural ou arquitetônica. Justifica Barata:

Dispomos de motivos os mais lindos, na fauna, na flora, e no remanescente de cerâmica indígena, chegando vagamente até nós. Não houve, ainda, porém, o despertar do movimento que faça de cada artista um pesquisador interessado na arte de criar coisas nossas, extraíndo-as de elementos rigorosamente nossos. A não ser os trabalhos de Theodoro Braga, não sei de artista brasileiro que tenha até este momento se preocupado com os motivos da nossa natureza, na vida vegetal e animal, para empregá-los como aplicação inteligente às fontes de trabalho industrial. (BARATA, 1926, p. 3).

No artigo *Por uma arte brasileira*,⁴⁵ publicado em *O Estado de São Paulo* (POR UMA ARTE, 1927), o editor informa que Theodoro Braga tem-se empenhado em divulgar em conferências, entrevistas, palestras e exposições de valiosos trabalhos, a concepção de uma arte intensamente nacional, o que tem dado grande relevo a sua personalidade artística, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro.

Raul Pederneiras (1925, p. 2),⁴⁶ crítico e historiador, comentando sobre a arte decorativa brasileira e os artistas que vêm trabalhando em prol de sua divulgação, aponta Theodoro Braga como “*artista de pulso, de uma tenacidade exemplar*” pelo fato de ter deixado o Pará para apresentar no Rio a sua longa e paciente pesquisa científica, aliada a um vasto e original trabalho de estilização de arte decorativa aplicada. E referindo-se à exposição realizada na Biblioteca Nacional, informa que entusiasmou a todos por ter “*revelado a imensa quantidade de recursos de que a arte pode lançar mão no seio fértil da natureza brasileira*”.

Sobre a arte marajoara, Pederneiras diz que Braga, “*vitoriosamente abriu o caminho para a nacionalização da arte aplicada decorativa*”, e que ainda foi mais longe

estilizando a curiosa e mal conhecida cerâmica dos indígenas do Marajó, onde há motivos geométricos de coloração característica, dando assim novos recursos para se abolir o processo clássico de riscos gregos, mais do que copiados por gerações e gerações de artistas. (PEDERNEIRAS, 1925, p. 2).

A luta de Theodoro Braga pela arte brasileira começa a repercutir favoravelmente também por meio de seus discípulos. Carlos Rubens (1941),⁴⁷ ao relacionar os artistas que se envolveram na produção de arte decorativa marajoara, cita Manoel de Oliveira Pastana, também paraense, que fez os seus primeiros estudos de desenho, com os professores Theodoro Braga e Francisco Estrada, a quem assim se refere:

A maneira de Manoel Pastana realizar os seus trabalhos de estilização é precisamente o contrário do que vulgarmente se tem feito. Enquanto outros artistas se utilizam de motivos naturais, distribuindo-os simetricamente, ele os sintetiza e aplica de maneira a não alterar-lhe o caráter típico, tirando-lhe, contudo ao mesmo tempo, a feição de desenho científico. Do material indígena marajoara, Manoel Pastana se utiliza somente como elemento de aplicação em conjunto com outros motivos da flora e da fauna. (RUBENS, 1941, p. 51)

Além de Rubens, Pastana recebe também é citado por Tapajós Gomes nos seguintes termos:

Como explicar que o espírito contemporâneo de um artista que se fez pintor, abandonasse a pintura para se dedicar aos estudos da arte indígena brasileira? Como conceber o interesse que, de certa época da vida em diante, começaram

⁴⁵ Ver texto completo no Anexo 11.

⁴⁶ Ver texto completo no Anexo 12.

⁴⁷ Ver texto completo no Anexo 13.

a ter, para ele, os trabalhos dos nossos índios, à frente dos quais os marajoaras? Quem observa de relance que seja a fisionomia de Manoel Pastana compreenderá logo o seu interesse, cada vez maior pelas coisas de nossos aborígenes. Compreenderá logo que um assunto mais empolgante – a cerâmica indígena – foi, nas suas cogitações de artista e de homem de estudo, tomando o lugar da pintura, que ele cultivou muito intuitivamente do que mesmo por exaltação. É que, nos traços marcantes da fisionomia de Manoel Pastana estão esculpidos os efeitos de um cruzamento de raças, que revelam a presença próxima do aborígene brasileiro. (GOMES, 1942, p. 49)

Não há ainda um estudo sistematizado sobre a obra de Pastana, principal discípulo de Theodoro Braga na produção e divulgação dessa arte, apesar de, em nossa pesquisa, termos encontramos um farto material composto de 98 pranchas com motivos em arte marajoara desenhados por ele.

Nascido na Vila do Apeú, município de Castanhal no Pará, Pastana estudou as peças de cerâmicas pré-cabralinas do Marajó, Santarém, Cunani, assimilando o grafismo indígena, vindo a tornar-se, em seu tempo, o mais importante pesquisador paraense da cultura indígena da Amazônia. Assim como Theodoro Braga, Pastana criou peças utilitárias e de decoração, com elementos amazônicos de origem indígena, ou com base na fauna e flora da região. Transferiu-se para o Rio de Janeiro na década 30, tendo trabalhado de 1935 a 1941 na Casa da Moeda, onde executou projetos de reformulação de selos do Tesouro Nacional e criação de moedas com motivos amazônicos da fauna e flora. Para a Empresa Brasileira de Correios, criou selos postais com motivos dessa mesma natureza.

A seguir, encerrando esta seção, alguns de seus desenhos com inspiração marajoara, frutos da pesquisa de Manoel Pastana.



Figura 75: MANOEL PASTANA. Bacia (prancha 5). Coleção da Profa. Emília Monteiro, Pará, 1935. **Fonte:** Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP)



Figura 76: MANOEL PASTANA. Marajó (prancha 9). Museu Nacional, Rio, 1937. **Fonte:** Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP)



Figura 77: MANOEL PASTANA. Marajó (prancha 31). Museu Nacional, Rio, 1937. **Fonte:** Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP)



Figura 78: MANOEL PASTANA. Título ilegível (prancha 72). Museu Goeldi, Belém-PA, s/d. **Fonte:** Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP)

4 A dispersão nacionalista de Theodoro Braga: o ensino de arte

4.1 A metodologia do ensino do desenho: profissionalização do aprendiz

Ensino de desenho ou ensino de belas artes? Essa questão, que tem criado tensão ao longo da história entre os educadores de arte é, também, uma das questões estranguladoras do trabalho de Theodoro Braga como educador. Na sua caminhada como professor de belas artes, ele ensinou desenho artístico livre a crianças paulistas que freqüentavam o curso da Escola Brasileira de Arte, ao mesmo tempo em que ensinava desenho decorativo, desenho geométrico e composição na Escola de Belas Artes de São Paulo, e arte decorativa na Escola de Engenharia Mackenzie.

Apesar de Theodoro Braga ter sido um pintor clássico de retratos e obras com temas históricos, foi na arte decorativa aplicada que ganhou maior renome na sociedade artística brasileira. Ele entendia que em cada uma dessas expressões artísticas havia uma ciência a ser desenvolvida; se o desenho ou a pintura artística trazia em seus métodos de elaboração o desígnio da liberdade, da espontaneidade e da auto-expressão, o desenho técnico, ou o não-artístico, iria depender de regras aplicadas a um ensino específico, além de convenções e critérios rigorosos que transformam seu produto em utilidade, como no design, no desenho científico, no decorativo e no industrial.

Conhecendo as regras características de cada modalidade do desenho, Theodoro Braga preferiu dedicar-se ao desenho técnico, base que vai ser-lhe útil para avançar nas pesquisas sobre a arte marajoara. Como já vimos anteriormente, será através dessa pesquisa que Theodoro Braga vai criar seu Projeto Ornamental (1905), que apresentava como essência o aproveitamento do que havia de mais importante na visualidade brasileira.

Ao banhar sua obra dessa visualidade, Theodoro Braga utilizaria o nacionalismo como um movimento de defesa do país contra inimigos estrangeiros, a quem ele chamaria de "alienígenas". Muito mais do que isto, para Braga esse movimento de defesa seria a consciência da nação contra a alienação de sua cultura e de seus gostos, voltados antes para a imitação e a admiração do estrangeiro do que para suas próprias coisas.

Em seu projeto ornamental, Theodoro Braga vinculava à produção artística sua imediata aplicação utilitária, com etapas pensadas e livres das imitações de modelos estrangeiros. Tal procedimento o aproximava ao pintor Eliseu Visconti que já em 1901 expôs trabalhos de arte decorativa com inspiração nacionalista. Esses dois pintores serão os primeiros a lançar no início do Século XX projetos de arte decorativa inspirados em elementos nacionais, com a finalidade de aprofundar uma herança comum na essência da arte brasileira. Tais projetos, independentes de seus aspectos temáticos ou formais,

ajudaram a alterar, em parte, a situação do passado nacional, principalmente o do período colonial, caracterizado pela importação de modelos estrangeiros.

Para esses pintores, a construção de uma memória nacional da arte dependia de afastar qualquer atitude estrangeira presente no cotidiano do povo brasileiro, movimento que se constituiria, acima de tudo, numa mudança de mentalidade, num novo estado de espírito, numa emancipação, numa afirmação de vontade, finalmente madura e superior: a plena consciência de um desígnio coletivo, capaz de oferecer coerência à nação e de dirigir-lhe a vida.

Apesar de serem dois grandes artistas a produzirem arte nacional, para o engrandecimento da nação, Theodoro Braga e Eliseu Visconti agiam isoladamente. No período pós-República, os dois tinham em comum o entusiasmo político e ideológico de criar uma identidade cultural integrada à nova nação por meio das artes visuais, mais precisamente, das artes aplicadas, formando, assim, a tão sonhada arte autenticamente brasileira.

Esses artistas, no entanto, tomam rumos diferentes. Enquanto Theodoro Braga parte do Rio de Janeiro para em São Paulo difundir suas idéias sobre a arte nacionalista principalmente no ensino de arte, Eliseu Visconti se mantém no Rio, tornando-se um dos expoentes da pintura, na formulação dos caminhos para a modernidade da arte visual brasileira.

Como parte do projeto de reformas urbanas empreendidas por Pereira Passos, Visconti executa o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e objetos *art nouveau* que traduzem o sentido de modernidade decisivo para aquele momento da história.

Enquanto isso, em São Paulo, Theodoro Braga se aprofunda no ensino de arte, elegendo a nacionalização da arte brasileira através da arte decorativa nacional como tema predileto. Assim, escreve e publica nos principais periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo vários artigos em que teoriza e apresenta uma metodologia própria para o ensino da arte decorativa e do desenho, idéias que apresentaremos resumidamente a seguir.

Em *Nacionalização da arte decorativa brasileira* (1922, p. 124),⁴⁸ Theodoro Braga começa apontando o que para ele deveria ser o movimento inicial de nacionalização da arte brasileira – a instrução do operariado. Acreditando veementemente que o aprendiz de ofícios deveria ser orientado a utilizar o seu “espírito criador” para construir algo que bem representasse sua pátria, Braga propõe que se invista nesse trabalhador que precisa

⁴⁸ Ver texto completo no Anexo 14

ser bem aproveitado, pois, com sua "inteligência dúctil", está pronto para aprender o que lhe for ensinado. Além disso, acrescenta que os motivos brasileiros constituem-se numa "riqueza inaudita e inesgotável", que oferece inúmeras possibilidades para que o operário se desenvolva. E conclui destacando que, para produzir arte nacional por artistas nacionais, basta que se orientem os muitos institutos profissionais espalhados pelo Brasil a cumprirem os objetivos para os quais foram criados.

Ainda nesse artigo, Braga delinea sua metodologia, em que o ensino do desenho deveria ser particularizado, aplicado para cada ofício. Um "mestre-técnico" interessado no progresso de seus alunos os orientaria a desejar trabalhar com criatividade o que "grafou no papel, em suas proporções e detalhes". Dessa maneira, dizia o professor, cada operário sairia "senhor de seu ofício, levando no seu cérebro um mundo infinito de coisas a produzir e umas mãos dóceis e ágeis a desenhar e a formar mil coisas desse mundo espiritual".

Preocupado exatamente com a originalidade e o que chamaríamos de brasilidade da obra que os operários artífices desenvolveriam depois de formados, Theodoro Braga posicionava-se insistentemente contrário ao uso de catálogos estrangeiros, que, cheios de modelos prontos para serem copiados, deixavam os aprendizes "viciados e escravizados pela sua própria ignorância". Destacava o professor que, preparados simplesmente para repetir modelos já prontos, pensados por outros, por estrangeiros, os operários nada produziam de si próprios por não terem sido ensinados a ler nem a pensar com profundidade, razão por que "vivem a vida artificial da cópia de modelos que reproduzem sem espírito, sem inteligência e, por isso mesmo, sem o mínimo valor de arte".

Certamente por viver uma estrutura educacional bem mais simples que a atual, Braga creditava ao diretor de uma escola profissional a responsabilidade de ser, ao mesmo tempo, além de técnico, conhecedor do desenho, alguém que pudesse estar atento às características pessoais dos educandos para então "guiá-los nas oficinas, explicando suas dúvidas". A ele competiria ensinar, dirigindo os iniciantes, aperfeiçoando os mais adiantados, e "não permitindo senão a originalidade de concepção nos esboços das obras a executar". Destaca o professor que só depois de "expurgada a invasão do terrível mal que nos tem atrofiado o cérebro até agora – as cópias de ruins catálogos estrangeiros" é que se poderia iniciar a procura do nosso estilo nacional, "que os nossos silvícolas descobriram e que nós, civilizados, desconhecemos". E, ao acrescentar que os educandos deveriam executar seus trabalhos ao lado de seus mestres, que apontariam como se deve "ver" uma obra acabada, fazendo-os senti-la e discuti-la em conjunto, Braga se comprova sua sensibilidade, interesse e engajamento na luta pela formação profissional dos artífices brasileiros.

Contrário ao comércio do material produzido pelos alunos nas oficinas de arte aplicada, Theodoro Braga critica a postura de escolas que visam lucrar com as peças confeccionadas nas suas oficinas e sugere que se façam exposições anuais de trabalhos premiados e se separem os melhores para o museu escolar. Só o restante seria posto à venda, para que o lucro não tivesse mais importância que o fazer artístico. Acerca desse aspecto, Braga inclusive destacava que a história da arte deveria ser ensinada aos profissionais em formação, sendo a composição decorativa a culminância dessa base teórica. Só assim, acreditava o professor, os jovens operários trabalhariam com sentimento e originalidade e poderiam, enfim, nacionalizar a arte aplicada.

Já em *Estilização nacional da arte decorativa aplicada* (1921, p. 48-50), Theodoro Braga defende a utilização de "modelos" da natureza brasileira na forma dos objetos artísticos produzidos no Brasil, citando uma infinidade de animais e plantas já utilizados por ele próprio em várias obras, e que poderiam ser aplicados na confecção de objetos utilitários de decoração.

Braga explica passo a passo sua ideia sobre o método de produção de arte decorativa com elementos da natureza brasileira. Condenando a obrigatoriedade do ensino de desenho aplicado à arte industrial na escola primária e profissional, sugere que desde o início a natureza brasileira sirva de modelo e que o professor ofereça as condições de trabalho, mas deixe o aluno criar sua própria obra que, "embora imperfeita no começo, será, com a evolução esperada, original, pessoal e característica. Assim, em uma classe de vários aprendizes, um mesmo modelo produzirá obras diversas, interpretadas por cada um daqueles cérebros criadores".

E reconhecendo as variedades regionais, Braga propõe um intercâmbio de imagens brasileiras em exposições nacionais, a fim de que fiquem registradas e sejam divulgadas amplamente pessoas, animais e plantas, costumes, paisagens características, a partir das quais o brasileiro pode reconhecer sua identidade e fortalecer sua individualidade como povo soberano.

No artigo *Ensino profissional (uma de suas faces a ser estudada)* (1923, p. 395-402),⁴⁹ Theodoro Braga aponta vários problemas que considera causas da improdutividade das escolas profissionais, das quais destacamos: programas desatualizados e impraticáveis para as séries indicadas, aprendizes sem interesse nas oficinas, interferência negativa da burocracia, professores despreparados e impacientes, métodos e programas incompatíveis e ineficientes, professores pouco comunicativos, desmotivados e insensíveis às necessidades, capacidades e potencialidades de seus

⁴⁹ Ver texto completo no Anexo 15

alunos, programas com transformações radicais implantados repentinamente, dentre outras.

Finalmente, Braga destaca que se faz necessário implantar mudanças no ensino dos artífices, ressaltando que a trajetória das escolas profissionais depende do corpo docente, pois é a ele que cabe comandar o ensino-aprendizagem. E sugere pontos que deverão ser considerados especificamente nesse tipo de ensino: a maturidade física e mental do alunos, o nível de escolaridade do educando ao ingressar na escola, a metodologia adotada para a escolha do ofício, o programa de estudos a ser realmente efetivado, o horário de estudos que priorize as oficinas.

Em *O ensino das artes*,⁵⁰ tese apresentada no Congresso de História Nacional, ocorrido no Rio de Janeiro em 1931, Theodoro Braga levanta questões relevantes sobre o ensino de arte nos anos de 1822 a 1840, época que se estende da Independência do Brasil ao fim do Primeiro Reinado. De início, o autor destaca a relação entre portugueses e franceses e ataca intensamente os portugueses, culpando-os pelo jugo que obrigaram o Brasil a viver durante três séculos, longe de qualquer movimento espiritual que transcendesse à arte. Por outro lado, elogia os franceses que vieram na Missão Artística trazida por D. João, dizendo que, a partir dessa vinda, o "Brasil se libertou espiritualmente do obscurantismo em que viveu para, olhos abertos e alma em êxtase, transportar-se para um mundo iluminado que até então não conhecera, diante das lições dos mestres que traziam da Europa civilizada os ensinamentos completos de tudo que se liga às grandes Artes."

Numa avaliação sempre contundente, Theodoro Braga enfatiza o conflito gerado por Henrique José da Silva, pintor português escolhido para ser o diretor da recém-inaugurada Academia Imperial de Belas Artes. Segundo Theodoro Braga, Grandjean de Montigny é que deveria ter sido indicado diretor e não Silva, que além de entravar os processos de ensino de arte, mostrou despreparo administrativo e político no exercício da função. E lamentando o retorno definitivo de Debret para Portugal, Braga enfatiza a atuação de Manoel de Araújo Porto Alegre e Félix Taunay como diretores da Academia por acreditar que foi por suas mãos que o movimento artístico brasileiro consolidou-se, graças à metodização e critério na orientação dada ao ensino das artes.

Em *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo* (1978), Ana Mae Barbosa apresenta uma retrospectiva histórica sobre o ensino da arte no solo brasileiro e destaca questões sobre esse ensino no século XIX, tais como o preconceito sobre o ensino de arte e, na virada para o século XX, as influências que o Liberalismo e o Positivismo exerceram no ensino de desenho, nas escolas brasileiras. Pondera a autora

⁵⁰ Ver texto completo no Anexo 16

que a tentativa de manter os princípios liberalistas e positivistas no corpo do texto da Lei acabava por reforçar antigas polêmicas sobre os métodos do ensino de arte e suas interpretações. Diz ela que estas já estavam impregnadas na educação brasileira desde sua implantação quando da chegada da Corte ao Brasil e confirma a influência de Rui Barbosa na formulação final do texto e no aproveitamento dos métodos da Escola Nacional de Belas Artes com seus estudos dos ornatos. Barbosa explica que a influência positivista no ensino de desenho, valorizava não só os desenhos de ornamentos, mas as cópias e o desenho de observação, técnico e geométrico, em um programa de ensino seqüenciado e de dificuldade progressiva, com uma evolução do desenvolvimento do nível estético e complexo das formas, sempre articulada pela geometria. O método consistiria em passar do desenho a mão livre à produção de uma idéia caracterizada pelo desenho técnico, dando a disciplina uma conotação científica e utilitária, como um meio para se desenvolver algo e não como um fim em si mesmo. Sobre esse método, então, ela refere-se a Theodoro Braga e a sua interpretação sobre esse assunto, o que veremos mais adiante.

Sobre a criação dos Liceus de Artes e Ofícios e o importante papel que essas escolas tiveram na profissionalização e formação técnica de profissionais que atendiam ao mercado de trabalho industrial, Barbosa destaca a influência do *art nouveau* francês e sua relação com o processo de industrialização, bem como as tendências estéticas decorativas do desenho europeu e a influência das escolas norte-americanas, mais tecnicistas. Nesse estudo, é interessante o destaque de Barbosa aos processos de ensino de E. Pothier, cuja proposta didática teria sido difundida no Brasil por Theodoro Braga. Segundo ela, a proposta consistia em exercícios com modelagem em argila que antecipariam o desenho, uma vez que a modelagem em argila daria à criança, como preparação para o desenho, a dimensão exata dos contornos e volumes.

Como se vê, a ampla experiência de ensino vivida por Theodoro Braga lhe permitiu escrever com visão e segurança a respeito da formação artística de crianças e jovens. Suas análises, sempre de fundo nacionalista, traziam sempre sugestões viáveis que apontavam para trabalho docente cheio de sensibilidade e de uma modernidade à frente do seu tempo.

4.2 As vivências de Theodoro Braga em docência e administração e seus desdobramentos

O professor Theodoro Braga integrou à sua vida artística uma intensa atividade de docência em arte e de administração em institutos profissionais. Sua prática docente, iniciada no Liceu Paraense, em Belém, encerrou-se em São Paulo, na Escola de Belas

Artes e no Instituto de Engenharia Mackenzie, instituições de que participou como membro fundador. E foi também nessa condição e como um dos mentores dedicou-se à Escola Brasileira de Arte, estabelecimento de ensino livre de arte, destinado a crianças e adolescentes de São Paulo. Como administrador, dirigiu o Instituto Profissional Masculino Lauro Sodré, em Belém, o Instituto Profissional Masculino João Alfredo, no Rio de Janeiro, a Escola Brasileira de Arte e Escola de Belas Artes, em São Paulo.

Como vimos anteriormente, de experiência de vida aliada à prática docente em arte tirou os subsídios para escrever sobre o ensino da arte em escolas profissionais ou não, e sobre a sua principal tese – a nacionalização da arte. É interessante notar que a maior produção escrita de Theodoro Braga coincide exatamente com o período em que começa seu percurso como educador em São Paulo, onde chegara para, juntamente com outros intelectuais, fundar a Academia de Belas Artes daquela cidade.

Desse período são as seguintes publicações de Theodoro Braga: Ensino profissional (uma de suas faces a ser estudada), 1923; O ensino do desenho, 1923; Considerações sobre o ensino profissional, 1925; O ensino do desenho nos cursos técnico-profissionais, 1925; Sugestões sobre o ensino de desenho, 1925; O ensino do desenho nas escolas brasileiras, 1925; A balbúrdia do programa de desenho do Colégio Pedro II – Partes I, II, III, 1926; O ensino das artes: tese para o Congresso de História Nacional, 1931.

Como foi membro fundador da Academia de Belas Artes de São Paulo, hoje Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (conhecido como “O Belas Artes”), Theodoro Braga ali trabalhou durante quase trinta anos. Foi também membro do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, órgão que legislava e executava as atividades e o ensino de arte em todo o estado.

4.2.1 Instituto Masculino Lauro Sodré: a primeira experiência

Belém, 28 de fevereiro de 1917.

Deixei até agora nos esgotos do anonimato, onde se geraram, com intenção de me ferirem, todas as calúnias, intrigas e misérias de que é capaz a alma humana quando se apraz em ser ruim. Agora, porém, que uma grande injustiça ou que outro nome tenha, ache-se veiculada oficialmente no discurso com que o atual diretor do Instituto Lauro Sodré, o Sr. Dr. Antonio Marçal, recebeu o Ex. Sr. Dr. Lauro Sodré, digníssimo governador do Estado, em visita aquele Instituto, eu me vejo forçado, não só a desfazer aquela injustiça, substituindo-a pela mais clara e mais comburentemente verdadeira, mas também a contar a história dos dez meses de minha direção naquele estabelecimento de educação profissional do Estado, com a maior e a mais sincera das franquezas [...]. (BRAGA, 1917b).

Com essas palavras, Theodoro Braga encerra sua participação como diretor do Instituto Lauro Sodré, em Belém (BRAGA, 1917b). Ali não foi feliz. Deixa para trás uma tentativa malograda de educar aprendizes de ofícios em um instituto masculino. Incompreendido em sua administração, atividade a que se dedicava durante muitas horas diariamente, sai desolado e desesperançoso de que haja ali alguma mudança. Acusa os políticos de perseguição e os mestres de obras de fazerem "corpo mole" no trabalho. Sua defesa, escrita em 83 laudas esclarece detalhadamente sua atuação de docente e administrador à frente do Instituto, documento em que Braga explica como encontrou o Instituto e como o deixa, buscando demonstrar que, apesar do pouco tempo, investiu na qualidade de vida de mais de uma centena de meninos que ali viviam. Ao descrever o trabalho das oficinas, expressa satisfação ao explicar que, além de seu trabalho administrativo, encontrava tempo para o ensino:

dou noções de desenho linear geométrico e composições originais de decoração aplicada, também à noite. Achei tempo ainda, do pouco que me resta, para explicação de português e noções de francês alternadamente a onze alunos que terminaram seu curso teórico, com a satisfação que resulta do interesse manifestado pelos que desejam trabalhar e aprender. (BRAGA, 1917b, p. 34)

Apesar da saída de Theodoro Braga do Instituto Lauro Sodré por acusações quanto ao uso do dinheiro, na parte pedagógica era consenso que ele ia muito bem, pois dirigia a escola com segurança e competência, o que dava ao estabelecimento credibilidade e confiabilidade. Para ele, o Instituto não era apenas um lugar para abrigar meninos carentes – deveria ser encarado e regulamentado como uma escola 'superior' de ensino técnico do Estado do Pará, futuro para o qual trabalhava, afirmou ao lamentar a situação de sua saída.

Theodoro Braga tinha consciência de potencial pedagógico e da qualidade técnica que um Instituto Profissional precisaria ter em seu Programa Oficial para que pudesse ser reconhecido na sociedade. Afinal, estudou belas artes com alguns dos grandes mestres da ENBA e fez estágio de cinco anos na Europa, dois dos quais na Academia Julian, e outros na Escola Guerin, onde teria adotado o processo de ensino de Eugène Grasset, professor daquela escola. Nos outros anos, apoiado por Laurens, seu mestre na Julian, ampliou seu conhecimento cultural e didático, viajando pela Europa a busca de novos conhecimentos que fossem importantes para sua carreira profissional.

Os meses que passou no Lauro Sodré não foram suficientes para fazer alguma mudança significativa, mas fixaram-lhe a marca símbolo de sua personalidade: o debate na luta por seus ideais. Sua prematura saída do Instituto e o documento que escreveu em sua defesa, relatório em que explica suas idéias sobre arte e ensino, mostram um

Theodoro Braga polêmico, pronto para debater sobre questões ligadas ao ensino, principalmente o profissional.

Na verdade, já em 1909, o artista já havia participado de uma discussão com um cronista anônimo que publicara artigo acerca do ensino de desenho nas escolas de Belém, fato narrado por Ana Mae Barbosa (1978), após pesquisa feita no jornal *O Estado do Pará*:

Em um artigo o cronista que se assinava por "M" defendia o ensino do desenho geométrico como componente fundamental para a aquisição da linguagem plástica na Escola Primária, argumentando a favor do utilitarismo e da praticidade de que deveria ser revestido esse grau. Dizia ainda que o 'desenho geométrico' é tão "essencial que sem ele não se pode fazer desenho algum", pois só "existem três espécies de desenho: o de figuras planas, o desenho projetivo e o desenho perspectivo". Justificava ainda que, em nenhum deles, pode se prescindir do desenho geométrico e, que, este servirá pra todas as profissões, sendo o primeiro degrau da escola de estética. (BARBOSA, 1978, p.83)

Theodoro Braga, que defendia o 'desenho do natural', responde ao cronista concordando com ele quanto à necessidade de se ensinar o desenho geométrico, mas acrescenta que esse é um passo inicial, pois em seguida deve-se partir para o desenho do natural, e argumenta: "*o primeiro mostrará o matemático em embrião, mas o segundo apontará o artista da alma nobre e elevada*". E continua: "*a criança só chegará a conseguir o objetivo da educação da mão, da vista e do gosto tendo a natureza como único modelo*". E como o oponente responde a Theodoro Braga dizendo não fazer sentido ensinar a partir do mais difícil e que "*a forma da natureza é mais complexa que as geométricas*", o artista rebate, afirmando que cérebro humano já tem impregnadas as formas da natureza e que "*o homem é o único ser que, dominando-as, consegue abstraí-las para as artes*" (BARBOSA, 1978, p.84).

Na verdade, Ana Mae Barbosa, para quem Theodoro Braga teve larga influência no ensino da Arte no Brasil, conclui que tanto Braga quanto o anônimo professor demonstraram clara preocupação com a popularização do ensino do desenho, mas enquanto o artista tinha como base a escola francesa, que havia desenvolvido o desenho decorativo, o outro seguia orientação do desenho técnico como utilizado pela escola americana. Barbosa destaca que Braga sempre se orientou pela arte decorativa, lutando para que o motivo brasileiro fosse estudado e estilizado, como uma interpretação ornamental de um objeto.

No final da segunda década do século XX as condições políticas e econômicas da cidade de Belém encontravam-se abaladas pelo declínio do comércio da borracha. Eram tempos difíceis. Tendo então recebido o convite para participar das comemorações do Centenário da Independência, Theodoro Braga mudou-se para a cidade do Rio de

Janeiro, onde passou alguns poucos anos para, provavelmente motivado pelo grande movimento artístico que se desenvolvia na São Paulo pós-Semana de Arte Moderna, o artista mais uma vez se transferir, desta feita para essa cidade, onde, juntamente com outros artistas, como Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Benedito Calixto, no dia 23 de setembro de 1925, assinou a lista de presença à cerimônia de fundação da Academia de Belas Artes de São Paulo (EBASP), hoje Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

4.2.2 A Academia de Belas Artes de São Paulo: docência e direção

Nas palavras de Pedro Augusto Gomes Cardin, primeiro diretor da Academia de Belas Artes de São Paulo, hoje Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, aquela instituição se propunha inicialmente a, *"incentivar e sistematizar o ensino artístico em São Paulo e revelar talentos"*, proposta que iria movimentar ainda mais a vida artística da cidade, num tempo em que os jovens talentosos precisavam sair da cidade para estudar no Rio de Janeiro, na ENBA, ou viajavam para a Europa em busca das academias. Assim, a EBASP surge como a primeira academia de belas artes naquela capital, alternativa de formação para futuros artistas que alimentariam ainda mais o comércio de arte em São Paulo.

A EBASP acolheu Theodoro Braga por mais de 25 anos. Ali não só exerceu a função de professor de arte decorativa, desenho e composição, como, algumas vezes, assumiu a direção administrativa. Tendo inicialmente funcionado no prédio onde é hoje a Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Bairro da Luz, aquela escola teve vários endereços, até fixar-se no bairro de Vila Mariana, onde continua até hoje. Documentos institucionais ali guardados e datados do período entre 1926 a 1945 – livros de registros de pontos, atas, relatórios financeiros – contêm informações expressivas sobre a intensa participação de Theodoro Braga na vida daquela instituição.

Como esses documentos não trazem referências específicas sobre o trabalho desenvolvido pelos professores da EBASP, sobre a atuação de cada um no ensino, consideramos significativo o depoimento da professora Élide Monzeglio, ex-aluna daquela escola e professora aposentada da FAU-USP, em que, ao referir-se a vários de seus professores, entre eles Theodoro Braga, assim se expressa:

"Dos professores que constituíam o corpo docente da Belas Artes um ou dois tinham conhecimento e desenvolviam as linhas modernas e aceitavam e faziam pesquisas a respeito. Outros eram dentro da linha clássica e acadêmica, mas eram nomes muito importantes. Da linha clássica acadêmica, o Theodoro da Silva Braga, originário de Belém do Pará, tem algumas obras no Museu do Ipiranga. Era uma pessoa de muito conhecimento e de uma

integridade moral incrível, uma bondade de pessoa, e se dedicava muito aos alunos." [texto avulso xerocado]

Destaca-se aqui a referência ao "*clássico acadêmico*" de Theodoro Braga, qualidade marcante de sua carreira artística, pintor primoroso que foi de obras históricas. Era realmente um acadêmico; entendia a arte como imitação da natureza e valorizava as idéias de ordem, equilíbrio e harmonia, característica e visão de mundo que lhe conferiram uma marca própria em tudo o que fez em arte: de pinturas e desenhos à docência e a seus escritos sobre ensino e história.

A satisfação com que Theodoro Braga exercia suas atividades docentes ficou marcada de várias maneiras em sua vida, quer na luta pelo ensino de qualidade, consciente que era de formar os jovens para o futuro da nação, quer na satisfação que demonstrava ao apreciar as obras dos alunos numa exposição, como se pode observar nas fotografias a seguir.



Figura 79: Exposições dos trabalhos de alunos, 1933 (Theodoro Braga é o quinto a partir da direita, atrás de sua esposa, D. Maria Hirsch). **Fonte:** Acervo fotográfico do Belas Artes-SP.



Figura 80: Jubileu de Prata da Escola de Belas Artes de São Paulo – Saída da Missa, Igreja de São Bento, 1950 (Theodoro Braga, bem à frente, de bengala). **Fonte:** Acervo fotográfico do Belas Artes-SP.



Figura 81: Jubileu de Prata da Escola de Belas Artes de São Paulo – Sala de exposições dos trabalhos de alunos e professores, 1950 (Theodoro Braga à frente, de bengala). **Fonte:** Acervo fotográfico do Belas Artes-SP.

A EBASP durante muitos anos foi a principal referência de escola de arte em São Paulo. Hoje, com 84 anos de fundado, o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, ou o Belas Artes, como é conhecido, já formou inúmeros professores de arte e artistas, dentre os quais a artista plástica Élide Monzeglio, o escultor e pintor Júlio Guerra, o escultor Raphael Galvez, o artista plástico Evandro Jardim, Wega Neri e outros, todos esses alunos de Theodoro Braga.

4.2.3 A Escola Brasileira de Arte: experiências plasmadoras

A Escola Brasileira de Arte foi outra iniciativa que absorveu intensamente a Theodoro Braga em São Paulo. Fundada pela Associação 'Tarde da Criança', em 22 de novembro de 1929, tinha como objetivo inicial, na visão de Theodoro Braga, seu professor e mentor, ser transformada na Escola Nacional de Arte Decorativa. Essa escola funcionava em uma sala anexa ao Grupo Escolar João Kopke, e para lá as crianças de 8 a 14 anos das escolas públicas que demonstrassem alguma habilidade artística eram encaminhadas após seleção, podendo gratuitamente estudar música, desenho e pintura. Theodoro Braga dirigia pessoalmente as classes de desenho e pintura, desenvolvendo

atividades que podemos chamar de "método *art nouveau*", pois sua orientação era direcionada à estilização da flora e da fauna brasileiras.

Em comentário sobre essa escola, Theodoro Braga (Anexo 17) diz que seu "fim primordial era o aprendizado do desenho de tal modo que ele pudesse ser aproveitado inteligentemente em qualquer época e para tudo em que possa ser útil, quer como linguagem, quer como exeqüibilidade de uma idéia". Seu trabalho era instigar as crianças ao desenho inteligente para, em seguida, selecionar os melhores, ou, como dizia Braga, para identificar o gênio. Seu método de ensino compreendia em considerar a arte a partir de uma interpretação da natureza, único modelo aceitável. Buscava aos poucos desenvolver o conhecimento da forma e da cor e progredia até a modificação do motivo por meio de uma aplicação ornamental de arte sobre a superfície, ou no próprio volume.



Figura 82: Professores e alunos da Escola Brasileira de Artes – abertura da exposição dos trabalhos de 1930. **Fonte:** Biblioteca Nacional, Revista "Para Todos", 1930.



Figura 83: Mostra de aproveitamento do ensino na Escola Brasileira de Arte, iniciativa da "Tarde da Criança", sob a direção de Theodoro Braga. **Fonte:** Biblioteca Nacional, Revista "Para Todos", 1930.

Tal liberdade de aplicar seu método pessoal de ensino o professor Braga não tinha na Escola de Belas Artes de São Paulo, uma vez que, como academia, sua filosofia centrava-se nos padrões da ENBA, no Rio de Janeiro, e, como contava com uma clientela adulta de testada habilidade, não alteraria sua posição pedagógica para novas experimentações.

Theodoro Braga encontrou na Escola Brasileira de Arte o espaço para investir nas crianças. Ele dizia em seu comentário que, diante da natureza, a criança sabia sentir a vibração da sua sensibilidade inata e tinha sua 'alma' cheia de impressões. Era, na verdade, beneficiada pelo ambiente brasileiro e por tudo o que a rodeava, palavras cheias de nacionalismo, bem próprias de Braga: valorizava a natureza brasileira, que devia ser conscientemente aproveitada, e investia na criança como ser em formação, tendo a arte como plasmadora do pensamento e da ação.

Essa escola foi a primeira experiência em São Paulo de criar um local especializado em arte para crianças e adolescentes, e inaugurou o ensino da arte como atividade extracurricular. Sua visão lembra muito a atitude de Debret ao fundar, ainda no século XIX, uma turma de ensino de desenho à parte da academia imperial. São atitudes de artistas-educadores preocupados com o desenvolvimento de suas idéias e com que os ideais artísticos alcancem potencialmente a todos.

4.3 A polêmica com Luderitz: defesa de uma idéia

Theodoro Braga escreveu dois textos referentes ao ensino de desenho nos cursos técnicos profissionais. O primeiro, *O ensino de desenho*, foi apresentado pelo autor em Conferência realizada no Salão da Escola Profissional Souza Aguiar, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1923. O segundo, *O ensino de desenho nos cursos técnico-profissionais* ele apresentou em conferência no Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1925, como protesto às *Sugestões sobre o desenho para artífices*. Escrito pelo austríaco João Luderitz, esse artigo apontava para alterações por que passaria o ensino profissional técnico no país, uma vez que seu autor havia sido contratado pelo governo brasileiro para ser chefe do Serviço de Remodelação do Ensino Profissional Técnico, do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio.

No entendimento de Theodoro Braga, remodelar indicava a possibilidade de tornar a modelar, refazer com modificações profundas, reformar, transformações que ele não conseguiu entender que aconteceriam a partir do documento que Luderitz publicara. Braga esperava mais de Luderitz, esperava um modelo que transgredisse o que já estava posto, que ultrapasse com novidades o que se fazia nas escolas de ensino de arte no Brasil. O ensino de desenho geométrico tinha sua importância na formulação da base da educação visual, mas, segundo Braga, deveria vir aliado a uma aplicação prática, de preferência no ornato.

Além disso, o método de aprendizado do desenho que Theodoro Braga propunha aproveitaria não apenas o que fosse natural, mas a exuberância da natureza brasileira, o que, para ele, era essencial. Era uma visão romântica, é certo, mas uma visão que, em seu entendimento, recuperaria o sentimento perdido pelas idéias trazidas por Luderitz, a quem Theodoro Braga duramente criticava com expressões como "*errado tudo; desgraçadamente errado*", acusando-o de

voltar aos tempos dos castigos corporais, condenáveis por destruir a evolução artística do aprendiz, obrigando a criança a copiar inconscientemente estampas ruins e estrangeiras, mal fabricadas por mercenários, encarcerando assim o cérebro do homem quando ele se acha na primeira época infantil, campo fertilíssimo para a sementeira eficaz da semente do bem como também do mal; condenável porque nada, absolutamente nada tem em seu bojo que presta; condenável porque corrompe e destrói o sentimento patriótico da criança.

É certo que o protesto de Theodoro Braga não era apenas contra as estampas estrangeiras, era contra o método, o processo de ensinar desenho através de estampas, de recortes de silhuetas, de desenho geométrico à mão livre, de linearidade, sem uma motivação pessoal, espiritual. Braga expõe em sua defesa que, assim como tinha estudado na Escola Nacional de Belas Artes, também conheceu escolas da Europa em

que o ensino era progressivo, que valorizava mais o homem que a máquina, o que fazia diferença para ele.

Por fim, em carta ao Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio, que depois publica em jornais da época, Theodoro Braga pede permissão para, mesmo sem receber remuneração, fazer parte da comissão de profissionais sugerida por Luderitz, “a fim de verificar os defeitos dos aludidos métodos e sugerir nova orientação”, e solicita que ele, como ministro ponha um “paradeiro definitivo a esse processo de ensino que não é mais que um crime de lesa-Pátria... verdadeiro tóxico intelectual, que corrói a alma nacional das crianças” (p. 20).

Não sabemos o resultado desse debate, mas os jornais da época se estenderam em apresentar os posicionamentos de cada oponente. Mostrando mais uma vez grande empenho em lutar pelo que julgava coerente, Theodoro Braga não se calou. Ele acreditava na arte humanista, aquela que recebe da própria natureza a inspiração, plasma suas formas, representa graficamente e lhe dá o nome de arte. Isso se aprende na escola, dizia ele, que é lugar onde se faz a alma dos homens tomar a forma que se deseja.

4.4 Carlos Hadler: o discípulo paulista de Theodoro Braga

Nessa sua cruzada nacionalista no ensino de arte, Theodoro Braga vai agregar dois discípulos que foram instigados por sua experiência a produziram também pesquisas visuais sobre a natureza para depois transformá-las em uma possibilidade de arte. Um deles é Manoel Pastana sobre quem falamos anteriormente. O outro é Carlos Hadler, pintor, decorador e professor na cidade de Rio Claro, São Paulo.

Em Rio Claro encontramos várias referências à presença de Carlos Hadler na cidade. Ali, Hadler ministrou aulas por 14 anos na Escola Profissional Masculina de Rio Claro, onde criou uma didática baseada nos ensinamentos de seu inspirador, Theodoro Braga: a *Didática Hadleriana*, aplicada na produção de desenho decorativo, em que o aluno em primeiro lugar desenhava uma imagem da natureza para depois buscar novas possibilidades de representação gráfica que resultassem em uma apreensão artística.

Carlos Hadler não deixa escritos sobre suas idéias e metodologia de ensino da arte, nem sobre seu contato com Theodoro Braga. Apenas em *O Estado de São Paulo*, no artigo *Por uma Arte Brasileira* (POR UMA ARTE, 1927), o editor escreve sobre um evento ocorrido em Rio Claro, no qual Theodoro Braga teria sido convidado a participar, ocasião em que deve ter ocorrido o encontro. O que editor informa é que Carlos Hadler declarou

ter assistido, no Rio de Janeiro, a uma palestra proferida por Theodoro Braga sobre Ensino de Desenho, orientações que levava em consideração no seu trabalho docente.

Mesmo não havendo registros sobre a relação profissional entre os dois professores, é evidente o fato de que Carlos Hadler elaborou um álbum de figuras ornamentais de inspiração marajoara, o álbum *88 Motivos Ornamentais Marajoaras*, feito entre 1930-1941, portanto mais de 30 anos após o de Theodoro Braga.



Figura 84: CARLOS HADLER. Álbum de motivos ornamentais marajoaras [capa]. In: GODOY, Patrícia Bueno. Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista. Tese de doutorado, p. 180. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br>

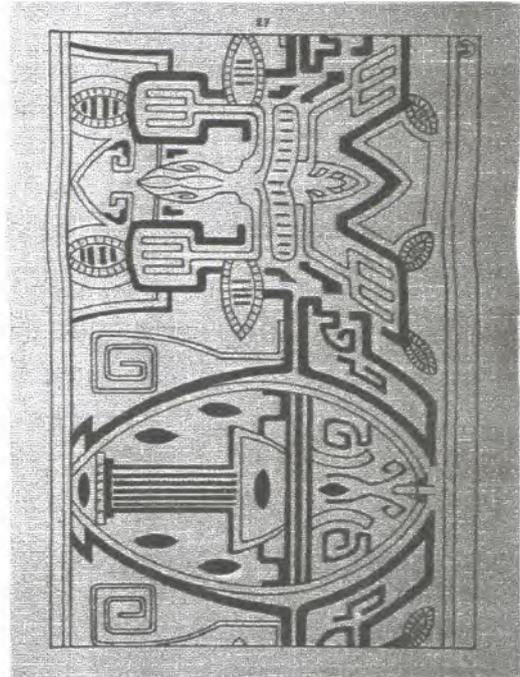


Figura 85: CARLOS HADLER. Álbum de motivos ornamentais marajoaras [página interna]. In: GODOY, Patrícia Bueno. Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista. Tese de doutorado, p. 193. Disponível em <http://libdigi.unicamp.br>

Patrícia Bueno Godoy, em sua tese *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista* (Godoy, 2004), estuda a obra de Hadler, e apresenta detalhes da relação de sua obra com a de Theodoro Braga. Ela assim aponta os passos da chamada metodologia hadleriana de desenho: 1) captura da imagem ao natural com o uso de grafite ou carvão; 2) estudos de estilização da forma capturada; 3) desenvolvimento de idéias a partir da estilização da forma; 4) aplicação de cor e acabamentos.

Em nossa pesquisa no acervo do Casarão da Cultura da cidade de Rio Claro, encontramos cadernos de desenho pertencentes a Adão Hebling, aluno de Carlos Hadler, cujas páginas ilustram a metodologia aplicada por Hadler e dos quais selecionamos alguns estudos.



Figura 86: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p.9 **Fonte:** Casarão da Cultura de Rio Claro **Autor:** Elias Beloni



Figura 87: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p.4 **Fonte:** Casarão da Cultura de Rio Claro **Autor:** Elias Beloni

Nas imagens que seguem, a aplicação dos desenhos estilizados já com a utilização de cores.



Figura 88: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p. 17. **Fonte:** Casarão da Cultura de Rio Claro. **Autor:** Elias Beloni

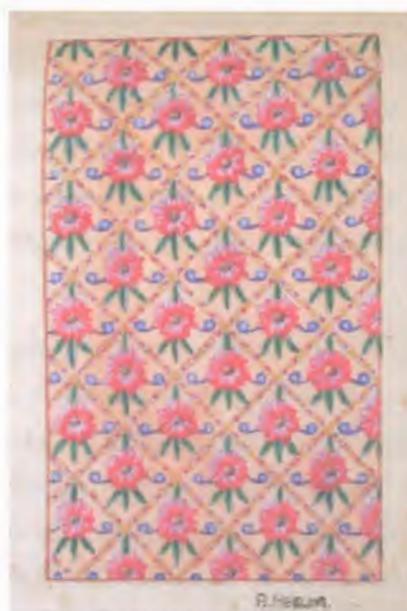


Figura 89: ADÃO HEBLING. Caderno de desenho decorativo, p.19. **Fonte:** Casarão da Cultura de Rio Claro. **Autor:** Elias Beloni

5 A dispersão nacionalista de Theodoro Braga: arte decorativa aplicada

5.1 O álbum *A planta brasileira (copiada do natural)* aplicada à ornamentação: criação de um repertório autenticamente brasileiro

Tudo indica que o primeiro contato direto de Theodoro Braga com as artes decorativas, quando então divisou a possibilidade de uma relação com a cultura brasileira, aconteceu em Paris, a partir de 1900. A cidade se remodelava para o mundo, e ele, recém-chegado do Rio de Janeiro para usufruir do prêmio de viagem concedido aos estudantes que se destacavam na Escola Nacional de Belas Artes, ali estava. A cultura francesa, tão presente nas cidades brasileiras no final do século XIX, não lhe era totalmente novidade.

Chamava-lhe atenção o fato de que os artistas, quando propunham uma idéia plástica, sempre a faziam com imagens de sua própria terra, do cenário que conheciam. Monet pintava a paisagem parisiense, assim como Manet e Cézanne; Van Gogh pintava seu chão holandês. Theodoro Braga observava as grandes modificações por que a arte passava naquele início de século e acompanhava as mudanças no mundo, inclusive a quebra de regras estéticas que abandonaria de vez o Renascimento e dispunha-se a olhar o futuro que começava a acontecer com a quebra imposta pelas composições cubistas.

Theodoro Braga certamente pensava no chão brasileiro, nas pessoas da sua terra, na sua paisagem, nas flores, nos frutos, nos pássaros e animais silvestres das matas brasileiras. Ele queria mais do que apenas repetir o que já se fazia. Queria fazer algo em que ele utilizasse a imagem de seu país como referência. Viajou pela Europa, onde contemplou novas formas de expressão na arte que lhe impressionaram visualmente. O contato com Jean Paul Laurens, republicano, abriu-lhe os olhos para o nacionalismo. Dono de uma paleta sóbria e de forte composição, o mestre francês impulsionou ainda mais o jovem estudante a buscar referências na história e nas imagens de seu país. Mas, foi no contato com Eugène Grasset onde tudo realmente começou. O álbum que Grasset havia lançado em 1895 impulsionou-lhe a fazer um álbum como o desse mestre, acrescentando-lhe um caráter nacionalista brasileiro.

De volta ao Brasil, em 1905, envolveu-se com a cultura e com o folclore, pesquisando novas possibilidades que lhe abrissem os olhos para encontrar um motivo com que pudesse caracterizar em sua obra e dar-lhe identidade brasileira. As constantes visitas ao Jardim Botânico do Rio, onde observava de perto a fauna e a flora brasileira, o arrebatavam completamente. A metodologia grasseniana, em que após o desenho feito

do natural, de elementos da fauna e da flora, procede-se à estilização, para depois buscar a expressão na arte decorativa, o estimulavam a procurar novas possibilidades gráficas.

Daquelas primeiras idéias em Paris, agora tomava forma um “romance” entre ele e as espécies da natureza brasileira, aqui, na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no jardim botânico. Do Rio para Belém, o trabalho foi concluído.

Finalmente sua obra foi conhecida em Belém, no ano de 1906, quando apresentou seu repertório ornamental. A metodologia aplicada: cópia do natural e aplicação da flora e da fauna em objetos decorativos. Tal fato marcou sua história como peça-chave para a compreensão de suas intenções nacionalistas. Presume-se que, em sua primeira apresentação, o álbum ainda não continha a pesquisa feita entre os índios da Ilha de Marajó, que teria sido incluído somente em 1914, pois a data 1905-1914, indicada em *Obra de nacionalização da arte brasileira – Arte decorativa, inspirada na flora, na fauna e nos motivos da cerâmica dos indígenas brasileiros 1905-1914*, aparece como que marcando o encerramento de um ciclo de pesquisa.

Seu repertório ornamental intitulado *A planta brasileira*⁵¹ é composto de 43 pranchas pintadas em aquarelas, com um prefácio contendo 19 laudas escritas por Manoel Campelo. Cremos ser esse repertório a gênese de seu processo produtor e gerador de um intento nacional sobre a arte decorativa. O produto do álbum em si caracterizou-se como um documento de aplicação direta não apenas em seu trabalho artístico e ornamental, mas também, no ensino de arte, o que fez com que ele tivesse um grande êxito em sua vida acadêmica.

Antes de prosseguirmos, vamos retornar no tempo para entendermos o processo de assimilação por que Theodoro Braga provavelmente passou, e para refletirmos acerca de algumas questões teóricas sobre arte decorativa e ornamentos. Na Europa, enquanto alguns autores discutiam sobre os ornamentos da antiguidade, outros tentavam humanizar a arte decorativa, e, no Brasil, o estudo dos ornamentos despontou no final do século XIX com forte tendência ao abandono da cópia européia e em busca de uma identidade nacional.

Na Europa, foram John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) (Artes Decorativas II, 1996, p. 7) que expuseram no movimento *Arts and Crafts* a recusa à produção industrial e intelectual do artista, em favor do trabalho e do artista artesão. O papel pintado, os tecidos, a tapeçaria, a decoração mural, os tapetes eram a forma de luta desses artistas contra o que se produzia na máquina. Para eles, o artista completo

⁵¹ Observar a descrição detalhada na p.429.

seria aquele que, plasmando a matéria com suas próprias mãos, juntasse arte e natureza, libertando o artista do cativo da imitação (Pereira, 2005).

Antes deles, o arquiteto Owen Jones (1809-1874)⁵² exerceu grande influência com sua *The Grammar of Ornament*, (1856), gramática reeditada em 1910, primeira obra a apresentar a história do ornamento em pranchas coloridas e a sugerir a natureza como fonte para o *design*. Seu objetivo era educar o ornamentador a partir do conhecimento de exemplos bem sucedidos, para que ele mesmo conseguisse criar a sua própria forma ornamental.

Alois Riegl (1858-1905) também se interessou pela história do ornamento. No livro *Stilfragen* (questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento), utiliza o ornamento vegetal como o grande ornamento da época, observando que não é o material que faz a forma, pois ela existe autonomamente, independe da cultura (Pereira, 2005).

Eugène Grasset (1845-1917) foi o estudioso de gramática ornamental mais importante para a arte decorativa brasileira. Publicou um repertório ornamental de concepção revolucionária que inspirou artistas brasileiros como Eliseu Visconti, de quem foi professor em Paris, e Theodoro Braga.

Por toda a Europa se estendeu o impulso para criar um estilo novo, que adquiria matizes próprias, ainda que bastante generalizadas, e recebia em cada região sua própria designação. Assim, o que na Inglaterra e França será *Art Nouveau* ou o *Modern Style*, na Alemanha será o *Jungstil*, na Itália *Stile Liberty* e, finalmente, *Modernismo*, na Espanha.

Todos tinham, em linhas gerais, além da intensa incorporação artesanal aos seus trabalhos, com a conseqüente renúncia aos produtos industrializados, a recuperação do valor ornamental concedido à linha curva, aos contornos sinuosos e flexíveis de origem vegetal, o gosto pela simetria e pela forma dinâmica, a ruptura completa com o passado, a aceitação da policromia na arquitetura e a abundância na utilização do ferro forjado, buscando em tudo isso um refinamento estético em todos os aspectos.

No Brasil, a beleza da natureza exuberante torna-se alvo para o novo ornamento nacional. Eliseu Visconti e Theodoro Braga foram os primeiros a inaugurar essa forma de representação. Assim, no início do século XX surge uma produção diversificada, derivada do *Art nouveau*, que recolhia da natureza a inspiração em formas e cores aplicadas na decoração, na arquitetura, em móveis, em papéis de parede, os quais alteravam o estilo da cultura brasileira.

52 ARTES DECORATIVAS II, 1996, p. 29

O repertório ornamental de Theodoro Braga foi o primeiro impulso para estruturar os processos de uma arte genuinamente brasileira. Este repertório tinha como objetivo contribuir para o desenvolvimento da indústria nacional, fornecendo modelos ornamentais exclusivos e eliminando os que poderiam ser copiados dos catálogos estrangeiros, considerados de péssima qualidade pelos usuários. Se o repertório ornamental tivesse o sucesso esperado, se as fábricas o adotassem como modelo, então poder-se-ia crer que um novo modelo ornamental surgia no Brasil.

O interesse de Eliseu Visconti pela arte decorativa foi logo divulgado em exposição no Brasil, em 1901. Ele estudara com Eugène Grasset, em Paris e, aqui chegando, logo apresentou o resultado de seu trabalho ali, período em que o debate em torno do ornamento crescia em todo o país. Os desenhos de ornamento executados por Visconti utilizavam plantas brasileiras, como a flor do maracujá, da samambaia e do cajueiro.

Frederico Barata (1944, p. 163), biógrafo de Visconti, dedicou um capítulo de seu livro à produção de arte decorativa do pintor. No entanto, a nosso ver, equivocou-se ao afirmar que Visconti só teria se interessado por uma arte nacionalista nos anos 30, uma vez que podemos observar seu interesse pelo nacionalismo desde suas primeiras experiências no Brasil, como por exemplo, em 1902, os vasos pintados em porcelana, nos quais o artista usa como motivação decorativa a flor do maracujá e a orquídea.



Figura 90: ELISEU VISCONTI, Vaso em porcelana pintada decorado com orquídeas, 1902 **Dimensão:** Ø 15cm, h 16cm **Fonte:** CAIXA Cultural, 2007, p. 54



Figura 91: ELISEU VISCONTI, Vaso em porcelana pintada decorada com flores de maracujá, 1902 **Dimensão:** Ø 21cm, h 16cm **Fonte:** CAIXA Cultural, 2007, p. 55

Barata também se refere a Theodoro Braga, de quem diz que somente muitos anos mais tarde, após a exposição de Eliseu Visconti, em 1901, é que o artista paraense teria se empenhado no estudo dos motivos nacionais da arte decorativa. Não temos nenhum registro que o contraponha, pois a produção do artista paraense é realmente posterior, contudo precisamos considerar que antes de sair de Belém para estudar em

Recife, como estudante bem formado e informado que era, Theodoro Braga já tinha tido oportunidade de entrar em contato com a cultura marajoara por meio do Museu Paraense, instalado oficialmente a 25 de março de 1871 pelo governo do Estado do Pará. Após sua instalação, o museu passou a abrir exposições de coleções zoológicas, botânicas, geológicas e etnográficas, informação obtida recentemente em visita ao Museu Paraense Emílio Goeldi, sua atual denominação.

A contribuição de Braga e Visconti não consistiu apenas na aquisição de um conteúdo de inspiração nacionalista, mas em expandi-lo também para o ensino de arte. Eles acreditavam que, para ser autenticamente brasileiro, o novo estilo deveria surgir com a introdução do ornamento em todas as classes sociais. Mas, para isso, seria necessário que se fizesse uma reforma no ensino de arte das séries iniciais, de onde se eliminariam os modelos estrangeiros, tão combatidos por Braga. Só assim teríamos uma arte nacional.

Paulo Herkenhoff (1993), falando do desenvolvimento das artes decorativas no modernismo, inclui o projeto nacionalista de Theodoro Braga, considerando-o de uma grande densidade no universo das artes decorativas que predominavam no Rio e em São Paulo. Alguns vasos em terracota, atribuídos ao início do trabalho de Theodoro Braga, de caráter eminentemente simbolista, já apontavam, segundo Herkenhoff, para um pré-modernismo, que viria nos anos seguintes, pautado na sua herança nativa.

Informa Herkenhoff que, no Salão Nacional de Belas Artes de 1927, no Rio de Janeiro, Theodoro Braga apresentou várias composições sobre motivos indígenas e decorações marajoaras. Eram peças de um desenho refinado, que expressavam a liberdade na estilização da composição. Outras, com motivos vegetais, apresentavam repertório de referências do universo da flora paraense. Era de Theodoro Braga o desenho do castiçal "lírio-amazônico". Baseado na figura da *Eucharis Amazonica*, a peça em ferro batido executado na Escola Profissional de Rio Claro, São Paulo. O artista apresentou ainda um tapete denominado *Yapoana*, inspirado na vitória régia e com decoração em estilo marajoara. Cremos que esse tapete é o mesmo que se encontra na foto de sua casa, em São Paulo (ver estúdio do Retiro Marajoara p. 116).

Não temos exemplos dessa produção ornamental de Theodoro Braga citada por Paulo Herkenhoff, mas as peças que apresentamos a seguir, expostas na *Exposição Tradição e Ruptura*, ocorrida em São Paulo, em 1984, expressam o aproveitamento de Theodoro Braga da arte decorativa marajoara na aplicação em peças de cobre e latão.



Figura 92: THEODORO BRAGA. *Vasos em cobre e latão, com decoração marajoara.*

Fonte: Catálogo da Exposição Tradição e Ruptura, Fundação Bienal de São Paulo, nov.1984-jan.1985, p. 389.

O repertório ornamental de Theodoro Braga, *A planta brasileira*, ao qual retornamos agora, como já dissemos, é um marco na obra de artista por dar início à sua fase nacionalista – é a partir da data de publicação desse álbum, 1905, que a preocupação nacionalista se tornará quase uma obsessão, passando a permear toda a sua obra artística ou escrita. A título de exemplo, selecionamos algumas pranchas exemplificadoras utilizadas em sua proposta ornamental.

Inicialmente uma proposta fitomorfa, que não chega a repetir nas curvas a delicadeza própria ao estilo *art nouveau*. A linha orgânica é discreta e sua curva parece ter sido pensada anteriormente, não seguindo a linha natural do arbusto. Mas ele consegue efeitos surpreendentes de aproveitamento da flora como nos exemplos das figuras 106 a 117.

Partindo de seu princípio norteador – criar a partir da imagem natural para então transcender, ao representar a proposta zoomorfa Theodoro Braga cria uma forma dura, de aparência pouco flexível, forma que seu discípulo Manuel Pastana aproveita com mais maleabilidade na criação decorativa. Observemos isso detalhadamente nas figuras 93 a 100.



Figura 93: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 33] *thrasaetus harpyia* (gavião real)
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade



Figura 94: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Fauna e aplicações 34] *thrasaetus harpyia* (gavião real): aldabra, vaso em porcelana, suporte, plenocintro em pedra, ornato tipográfico, frisa em madeira. **Fonte:** Bibl. Mário de Andrade



Figura 95: PASTANA - Terrina marajoara.
Motivo: Jabuti da mata e desenhos da cerâmica. Pará-Brasil, 928. **Fonte:** Museu do Estado do Pará

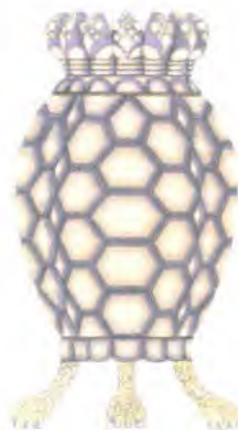


Figura 96: PASTANA - Vaso ornamental.
Motivo: Jabuti da mata. Pará-Brasil, 192_.
Fonte: Museu do Estado do Pará



Figura 97: PASTANA - Quebra-luz (porcelana e bronze). **Motivo:** Jabuti da mata. Pará-Brasil, s/d. **Fonte:** Museu do Estado do Pará



Figura 98: PASTANA - Bandeja. **Motivo:** Caranguejo e cofo. s/d. **Fonte:** Museu do Estado do Pará



Figura 99: PASTANA. Móveis. **Motivo:** Desenho da cera e pupunha. Pará-Brasil, s/d. **Fonte:** Museu do Estado do Pará



Figura 100: PASTANA - Móveis. **Motivo:** Jabuti da mata. Pará-Brasil, s/d. **Fonte:** Museu do Estado do Pará

A proposta indígena é basicamente geométrica, matemática, apesar de nessa pesquisa Theodoro Braga deixá-la bem flexível, pois sua aplicação é bastante coerente com suas funções, o que lembra a matriz do *art déco* em sua simetria e movimento. Observemos os exemplos nas figura 92, 101 a 105.

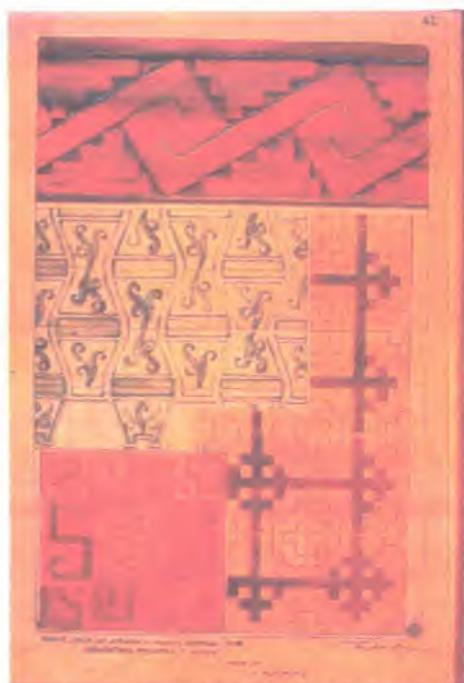


Figura 101: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 42] vaso de louça, madeira entalhada, friso, indumentária amazônica, azulejos, mosaicos, marchetaria. **Fonte:** Biblioteca Mário de Andrade

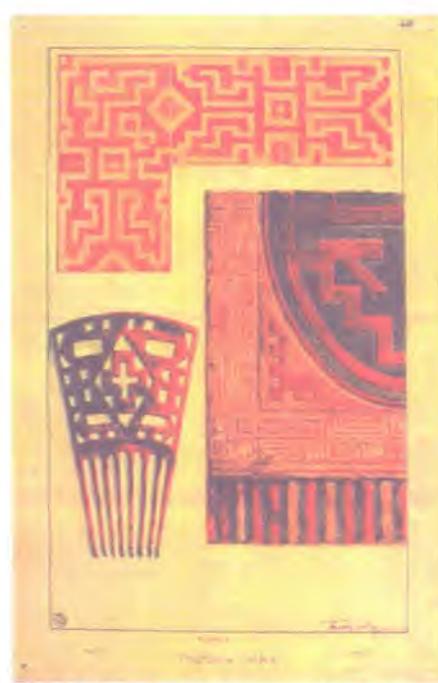


Figura 102: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 40] arte decorativa brasileira (cerâmica indígena – Ilha do Marajó) pente, mosaico, tapete. **Fonte:** Biblioteca Mário de Andrade

Quanto ao emprego da tríade “flora, fauna e arte marajoara”, verificamos que das 43 pranchas, 33 são dedicadas à flora, 6 à fauna e 4 à arte marajoara. Apesar de a aplicação ornamental nesse álbum dar-se ainda de maneira incipiente quanto à arte marajoara, a aplicação do grafismo dessa arte terá um aproveitamento diferenciado na ornamentação do Retiro Marajoara, residência decorada pelo próprio Theodoro Braga e construída na década de 30 no bairro de Perdizes, em São Paulo.



Figura 103: Retiro Marajoara - Piso da sala de jantar **Fonte:** Proprietário atual **Fotógrafo:** André Coelho



Figura 104: Retiro Marajoara - Piso da sala de jantar **Fonte:** Proprietário atual **Fotógrafo:** André Coelho



Figura 105: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Motivos indígenas e aplicações 41] indumentária amazônica. **Fonte:** Biblioteca Mário de Andrade

Na aplicação da flora, outra indicação de valor é a utilização de plantas, algumas não originariamente nacionais, mas adaptadas à cultura brasileira, como o café, o cacau, a fruta-pão, o algodão; mas outras, só existentes no Brasil, nativas da Amazônia, como a seringueira, à época, no período da borracha, extremamente valorizada; e a vitória-régia, a flor-rainha dos rios e lagos brasileiros. E foi no lago de vitórias-régias no Jardim Botânico do Rio que Theodoro Braga se motivou a criar um pavimento de mosaico, aplicação decorativa a compor o piso de um compartimento.



Figura 106: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 18] victoria regia (auape taponá).
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.



Figura 107: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 19] victoria regia (auape taponá) pavimento em mosaico.
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

O destaque dado por Theodoro Braga ao café, que ocupa a primeira página do álbum, aponta para o fruto cuja cultura, no final do século XIX, impulsionou a economia do país, principalmente a do Estado de São Paulo.



Figura 108: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 0] coffea arabica (cafeeiro).
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

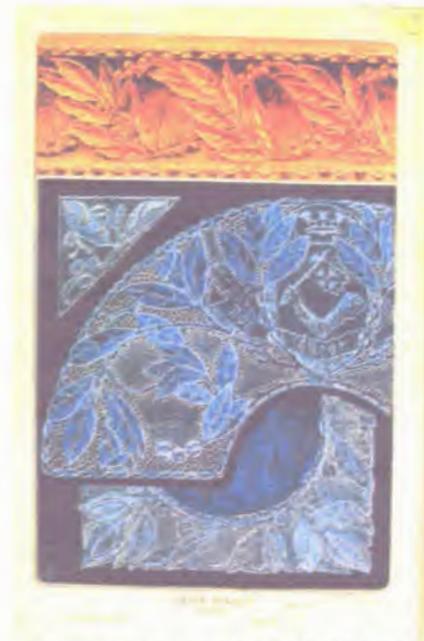


Figura 109: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 1] coffea arabica (cafeeiro) moldura dourada, rendas (aplicação, leque, lenço).
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

Theodoro Braga inova ao utilizar elementos da flora brasileira em estilo *art nouveau*. Os exemplos a seguir são uma demonstração da aplicação proposta por Theodoro Braga ao *design* de jóias com elementos da flora (escapismo da natureza) e a presença da chamada curva delicada (uso da forma orgânica), em trabalho artesanal.

Jóias e vaso:



Figura 110: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 21] grevillea preissil joalheria: colar.

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.



Figura 111: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 21] grevillea preissil joalheria: [...]

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.



Figura 112: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 17] eucharis amazônica: vaso

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

Grades de ferro:

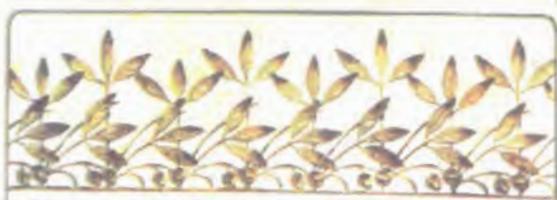


Figura 113: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 5] hevea brasiliensis (seringueira): grade de ferro forjado

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

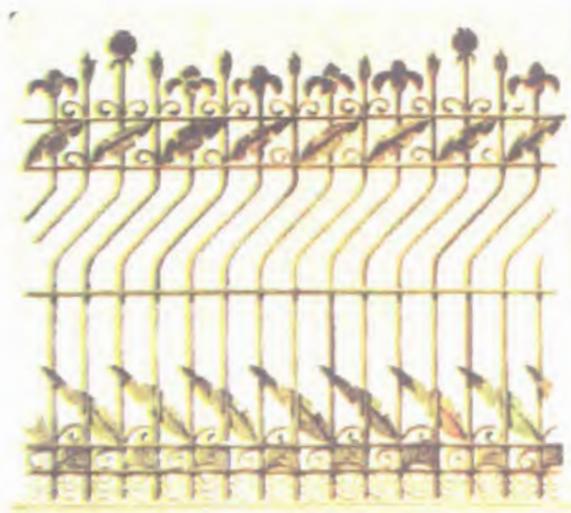


Figura 114: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): grade.

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

Dobradiça:



Figura 115: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): dobradiça. **Fonte:** Biblioteca Mário de Andrade.

Tabuleta e cavalete:



Figura 116: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): tabuleta. **Fonte:** Biblioteca Mário de Andrade.



Figura 117: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [Flora e aplicações 13] elettaria speciosa (flor da emancipação): cavalete. **Fonte:** Biblioteca Mário de Andrade.

As imagens a seguir ilustram as semelhanças e peculiaridades entre o repertório ornamental de Eugène Grasset e o de Theodoro Braga:



Figura 118: GRASSET, Eugène, 1841-1917. La plante et ses applications ornementales, 1896 [Título página.]

Fonte: <http://digitalgallery.nypl.org>, dez.2008



Figura 119: THEODORO BRAGA. A planta brasileira, 1905. [capa]

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade.

Vinte anos depois de lançado o álbum *A planta brasileira*, em agosto de 1925, na Galeria Jorge, na cidade de São Paulo, Theodoro Braga realizou exposição individual que recebeu da crítica paulistana especializada avaliação bastante favorável. A exposição foi composta de óleos sobre tela, desenhos a *crayon* e trabalhos em arte decorativa, entre os quais o álbum citado.

No artigo *Theodoro Braga* (Anexo 18), publicado em *O Estado de São Paulo* de 28 de agosto de 1925, o artista é assim apresentado:

“O Sr. Theodoro Braga revela-se aí, um criador e um apóstolo. Apóstolo porque, pelos trabalhos apresentados, vê-se desde quando ele se dedica à tarefa nobilíssima de levar o cunho brasileiro às nossas artes decorativas. Criador porque o que ele representa é coisa digna de ver-se e de ser propagada por esta terra.”

Em seguida, demonstra sua preferência pelas obras de arte decorativa desenhadas por Theodoro Braga, o autor assim se expressa:

A tecelagem indígena forneceu ao prof. Braga motivos de singular beleza para a decoração de estofos, para tapeçarias, até mesmo para o jogo de mosaicos e azulejos. A flora e a fauna nacionais, então, manifestou a sua opulência nos inúmeros e variadíssimos modelos de arte decorativa, aplicada aos mais diferentes misteres, desde o arabesco fino e caprichoso das rendas e dos bordados até a imponência solene das colunas e capitéis. Entre estes últimos, merecem especial menção a coluna estilizada da planta do açaí com o capitel composto por um grupo de macacos agachados e a coluna copiada do mamoeiro com o capitel ornado das folhas da mesma árvore.

Em outro artigo do mesmo jornal, publicado em 13 de setembro de 1925 e também intitulado *Theodoro Braga* (Anexo 19), o autor se refere à mesma exposição na Galeria Jorge e destaca:

Aceitando o princípio de que a arte verdadeiramente nacional deve manifestar-se desde a bilha do leite e o púcaro de barro até o vaso de cristal e a jóia cinzelada ou os grandes painéis decorativos, o nosso provecto artista multiplicou-se no aproveitamento dos modelos da flora, da fauna e dos motivos dos nossos índios para os mais variados fins. Azulejos, mosaicos, entalhe de madeira, arquitetura, rendas, tecidos, tapetes, etc. Por isso a sua exposição, interessando a todo homem de gosto, não pode escapar aos arquitetos, professores, industriais, artífices e todos enfim que concorrem para estabelecer a casa e a cidade.

E em *Arte Brasileira* (Anexo 20), de 11 de setembro de 1925, o autor enfatiza a originalidade da exposição do artista com as seguintes palavras:

Destacando-se eles pela incontestável originalidade de sua composição, [as obras] apresentam, contudo, ao exame dos estudiosos e entendidos uma face do mais relevante aspecto: são as sugestões que criam para o ensino profissional, no Brasil, o que equivale a dizer para a fixação definitiva de uma arte aplicada e decorativa nacional, definidamente distinta de quantas outras se conhecem. Ora, a exposição Theodoro Braga vale, sem exagero e sem lisonja, como o núcleo central de uma escola de arte nacional, abeberada nos motivos que mais de perto e mais fundo tocam a nossa alma.

A obra *A planta brasileira* encontra-se ainda hoje em excelente estado de conservação e preservação, como propriedade do município de São Paulo. Na oportunidade que tivemos de observar seus originais, pudemos perceber os delicados traços de Theodoro Braga e o uso preciso da técnica de pintura. E diferentemente de Eugène Grasset, que produziu sua obra a partir da tipologia *fitomorfa* das flores européias, Theodoro Braga inovou, ampliando-lhe o processo ao representar a fauna brasileira e a arte marajoara.

5.2 O Retiro Marajoara: inserções do estilo *Art Decó* Marajoara em São Paulo

Outra inserção nacionalista de Theodoro Braga foi a ornamentação em arquitetura. Em nossa pesquisa, visitamos a residência que pertenceu ao pintor, o *Retiro Marajoara*, situado no bairro de Perdizes, em São Paulo, visita em que fomos acompanhados pelo arquiteto André de Barros Coelho, estudioso da casa paraense no século XIX, o qual, ao nosso pedido, escreveu o texto *O Retiro Marajoara: parceria nacionalista de Theodoro Braga e Eduardo Kneese de Melo em São Paulo* (Anexo 21) a fim de termos uma análise especializada da obra.

A inauguração do Retiro recebeu destaque em São Paulo, tanto que, à época de sua inauguração, vários periódicos paulistas registraram o fato, dos quais destacamos:

Nova residência de prof. Theodoro Braga – o prof. Theodoro Braga mandou construir para si uma casa a gosto seu. Maravilhosa inspiração de todo artista. Terminada a construção no Bairro paulista do Pacaembu muitos foram os artistas que visitaram a nova residência do casal Theodoro Braga. Toda em estilo marajoara, o talento brilhante do autor de “Yara” secundado por Mme. Theodoro Braga, cujos trabalhos em arte aplicada são notórios entre nós, soube revelar-se mais uma vez numa riqueza criativa que empolga com mil motivos decorativos que atestam a beleza da arte dos nossos indígenas. (NOVA, 1936, p. 3).

Se o sentimento da época era de considerar “maravilhosa” a residência do pintor, hoje, a sensação que temos não é menor. A casa, em muito bom estado de conservação, guarda as principais características de sua construção original.

André Coelho (2009) caracteriza a casa como um sobrado, projetado pelo arquiteto paulistano Eduardo Kneese de Mello⁵³ e construído nos anos 1930. É sendo um exemplo da arquitetura residencial de quando já se vivia o começo da tão-senhada “modernidade” do século XX mas ainda não se conhecia o Moderno enquanto escola ou tendência na arquitetura.

Theodoro Braga já acenava seu interesse pela arquitetura em *Por uma Arte Brasileira*, de 1927 (Anexo 22), anos antes de construir sua residência, em que defende veemente, em sua opinião, a mais perfeita jóia da arte, a arquitetura:

[...] e, entre as quatro artes puras, a que mais facilmente concorre para o êxito completo dessa aspiração é, sem dúvida, a Arquitetura, aquela que melhor facilitará a descoberta e o trânsito por esse caminho seguro e certo, a fim de podermos alcançar o destino artístico a que temos o direito de aspirar e o dever de conseguir. Riquíssimo escrínio de tudo quanto se pode criar de

⁵³ O arquiteto Eduardo Kneese de Mello, considerado um engenheiro-arquiteto renomado na sociedade paulistana, estudou na Escola de Engenharia Mackenzie, onde Theodoro Braga era professor de arte decorativa, tendo, possivelmente, sido seu aluno. Especializou-se na produção durante os anos de 1930 e 1940 de residências destinadas às famílias mais abastadas da cidade.

artístico a ser nele avaramente guardado, é ela, a Arquitetura, por si mesma, uma preciosa jóia de arte. No meio do seu ambiente, sobre os muros de sua construção, na sua forma e superfície, poderia ser executado todo um complexo de ornamentos decorativos, sugeridos unicamente dentro do espírito de brasilidade. (BRAGA, 1927).

É preciso considerar com atenção essa sua opção pela execução de um “complexo de ornamentos decorativos” que tivesse como características ser complementar à arquitetura e dentro de um espírito de brasilidade, pois, observando a residência que construiu para si, lembramos que Theodoro Braga seguiu a tendência nacionalista da década de 20 que atingia toda a América Latina. As nações buscavam recuperar a perda de identidade frente aos modelos ornamentais europeus, como foi o caso do Brasil em relação aos modelos franceses e portugueses, e “garimpavam” no seu próprio seio a motivação visual. Cada país se apropriava de elementos locais, pesquisados em sua arqueologia, e transportava-os para seus projetos. No caso do Brasil, a apropriação da tipologia indígena foi largamente associada ao *Art Decó*, de onde se extraíram motivos gráficos que eram aplicados à decoração. Theodoro Braga, já conhecedor da proposta marajoara por intermédio do Museu Paraense, ampliou-a em pesquisa pessoal, procedimento que logo se tornaria fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nativista comum naquela década entre os artistas e intelectuais de norte a sul do Brasil.

A postura nacionalista de Braga deixa à vista sua preferência pela casa temática, fruto de influência regional na criação de estilos arquitetônicos, que variam de região para região do planeta por serem escolhas produzidas a partir do clima, do relevo geográfico, da condição humana, de recursos econômicos. Mas isso não impede Theodoro Braga de reservar-se o direito de continuar sua digressão sobre a arquitetura:

Com a Arquitetura, em todos os seus múltiplos elementos constitutivos de obra de arte, pensada e executada dentro de uma atmosfera que lembre, em seus mínimos detalhes, a Alma Brasileira, todas as demais artes, grandes e pequenas, terão de possuir esses mesmos característicos, para que o conjunto se imponha e se eternize. (BRAGA, 1927, p. 19).

Ele incorpora na ornamentação do seu *Retiro Marajoara* a iconografia pesquisada no norte do país, e deixa transparecer sua preferência por elementos geométricos, transformados a partir de uma pesquisa do elemento gráfico na sua mais instintiva natureza. Alguns chamam a essa incorporação de *Art Decó*, outros de estilo Neo-marajoara. Bardi, encampando as idéias de Braga, chega a sugerir que se tomem os estilos estrangeiros que estavam no país e os reembarkem de volta para a Europa a fim de lançar na praça um que fosse autenticamente nacional:

Sem hesitações: o estilo deveria ser o mais característico, aliás, o único, do Brasil, o marajoara, fundamentado numa decoração geométrica e que se

tornou muito bem aceita nos tempos posteriores à Primeira Guerra Mundial, em Paris, sob o nome de *Art-Déco*.

Citando Braga, Bardi (Anexo 23) afirma que seu trabalho foi ao mesmo tempo o de arqueólogo e historiador. Sabia pesquisar e ouvir, tendo escrito numerosos livros dedicados à formação e ao desenvolvimento de seu estado e ao assunto que mais de perto o interessava, a “nacionalização da arte brasileira”. E destaca que Braga ao mesmo tempo em pregava suas idéias, justificava o objetivo de sua luta: “para não sermos dependentes do exterior”. Sobre o Retiro Marajoara, são de Bardi as palavras: “Sabe-se que conseguiu construir uma casa, decorando-a inteiramente no estilo marajoara. Mas apesar de todas as pesquisas, não foi possível encontrá-la. Já vimos, todavia, fotografias de prédios hoje demolidos com fachadas bem braguianas, o que nos faz pensar ter sido ele bem ativo na área da arquitetura”.

Não encontramos em nossa pesquisa outra fachada “braguiana” que não a do Retiro, mas sim tentativas de se reproduzir uma estética marajoara, como as citadas por GODOY (2004, p. 137), o Pavilhão do Pará na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, em Porto Alegre, 1935, edifícios e residências particulares no Rio de Janeiro, que apresentaram elementos de aplicação da flora e a fauna brasileira, o Instituto do Cacau, em Salvador, em que a ornamentação marajoara se faz presente nas paredes, nos móveis e em vidros, e no anteprojeto em estilo marajoara idealizado por Archimedes Memória para o Ministério da Educação, considerado uma idéia “aberrante” pelo historiador Yves Braund.

O crítico Peregrino Junior (Anexo 24) não considera ter existido uma arte marajoara, justificando sua posição por ter sido a civilização marajoara mais oleira que arquitetônica:

Mas agora esse tal estilo marajoara. Santo Deus, só dando com uma pedra nele. Já expliquei, a respeito, o meu ponto de vista: considero-o inexistente. Porque não pode haver um estilo marajoara, pelo simples fato de que uma civilização do Marajó não foi arquitetônica, foi apenas oleira. Expliquei isso numa crônica. Em ar de troça, MS com absoluta sinceridade. Provei por A+B que essa coisa de “casa Marajó” é bobagem – e bobagem grossa. Os campeões do estilo marajoara não gostaram: torceram o nariz, agastados. Mas as pessoas de cultura, de gosto e de bom senso, essas cansaram as mãos de bater palmas, aplaudindo-me. Recebi várias cartas e telefonemas a respeito. Arquitetos, pintores, críticos de arte, todas as pessoas finas e inteligentes me deram razão, me escreveram hipotecando-me solidariedade, mandaram-me os estímulos salutareos de sua simpatia.

Passados mais de setenta anos da construção do *Retiro Marajoara*, ao visitá-lo tivemos a sensação de que foi há pouco tempo que Theodoro Braga o ergueu naquele bairro paulistano. A residência guarda em suas linhas arquitetônicas e ornamentais a vontade do artista de apregoar à nação a sua brasilidade, para o que não se furtou a

desenhá-la nos mínimos detalhes, forjando o ferro, os vitrais, a madeira, o cobre, a decoração mural, os tapetes, a pintura e o ladrilho com marcas daquela tendência indígena, assim como na ornamentação dos frisos e painéis em relevo que revestiam marcadamente a fachada principal, detalhes retirados posteriormente por algum proprietário.

O Retiro Marajoara é uma aprazível vivenda, um lugar que mais parece um santuário amazônico na floresta de concreto, um poema de pedra e cal escrito com a paciência e sabedoria de um índio.

As fotos deste trabalho, à exceção de uma fornecida pelo atual proprietário, são exclusivas e destacam detalhes arquitetônicos e decorativos característicos do estilo em que foi decorado o Retiro Marajoara.

IMAGENS

a) Placa de registro do artista:



Figura 120: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007

b) O entorno hoje:



Figura 121: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 122: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 123: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** Atual proprietário



Figura 124: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007

c) Fachada principal e detalhes:



Figura 125: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** *A casa marajoara de Theodoro Braga*, Revista Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29.



Figura 126: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 127: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista A Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29.



Figura 128: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 129: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista A Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29.



Figura 130: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007

d) Área Livre:



Figura 131: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 132: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 133: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 134: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007

e) Abertura e detalhes:



Figura 135: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 136: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 137: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 138: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 139: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** Revista A Ilustração Brasileira



Figura 140: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007

f) Óculo com vitral



Figura 141: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 142: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 143: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 144: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração.
Fotógrafo: André Coelho, 27 dez. 2007

g) Escadas e detalhes:



Figura 145: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 146: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. *Corrimão, vista frontal.* **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 147: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. *Detalhe do corrimão, visto superior.* **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 148: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. *Corrimão, vista lateral.* **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 149: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista A Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-29.



Figura 150: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007

h) Grades:



Figura 151: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 152: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 153: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 154: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007

i) Pisos e revestimentos:



Figura 155: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 157: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fonte:** A casa marajoara de Theodoro Braga, Revista Ilustração Brasileira, n. 26, jun. 1937, p. 28-9.

Figura 156: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007



Figura 158: THEODORO BRAGA. Retiro Marajoara. Decoração. **Fotógrafo:** André Coelho, 27 dez. 2007

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudamos nesta tese as contribuições do pintor Theodoro Braga na construção de uma arte brasileira. Para tal, conjugamos ao conjunto de suas obras, de temática nacionalista ou não, artísticas ou escritas, aspectos biográficos que culminaram numa catalogação geral de obras e textos por ele produzidos.

Pintor acadêmico e de técnica extremamente minuciosa, Theodoro Braga destacou-se de maneira singular na pintura histórica, mas também foi autor de retratos e pinturas de quadros com temas abstratos. Mesmo senhor de uma paleta tradicional, não se deteve somente à pintura, mas também criou desenhos e ilustrações.

No ensino de arte, o professor Braga arvorou-se na difícil tarefa de criticar o sistema vigente, cujas orientações considerava ultrapassadas, principalmente por adotar metodologia de ensino do desenho baseada em catálogos estrangeiros. Lutou por um ensino do desenho que valorizasse inicialmente a imagem do natural para somente depois desenvolver a técnica da síntese visual, com ampla liberdade de expressão ao aluno.

A obra de Theodoro Braga em arte decorativa provocou mudanças significativas nessa modalidade artística no Brasil, principalmente após a apresentação de seu projeto ornamental *A planta brasileira*. Com esse álbum, o artista inovou ao utilizar temas da natureza brasileira e da arte marajoara na decoração de objetos, pisos, tapetes, vitrais.

Ardoroso lutador pela construção de uma arte autenticamente nacional, Braga promovia suas idéias das mais diversas maneiras – pronunciava discursos, escrevia artigos e os publicava em periódicos de ampla circulação, pintava e desenhava. Tudo fazia para divulgar seus ideais, mantendo sempre postura firme. Ele ousou mostrar como é possível agregar à idéia de nação novas formas e cores, e a construir espaços de aprofundamento nas relações humanas, críticas e sociais. A terra brasileira, espaço do seu imaginário plástico-visual, descortinou-se à percepção estética como um verdadeiro atelier, passando a ser o objeto de seu olhar mais sensível que refletia como espelho em sua visão e explodia em uma poética regada de verde e amarelo, arquitetura forjada em símbolos e emoções.

Em busca de traçar o caminho para a compreensão de como se processou o nacionalismo em Theodoro Braga, esse trabalho foi dividido da seguinte maneira:

1. Theodoro Braga na história da arte brasileira (1895-1953): o pintor e sua obra são posicionados crítica e historiograficamente na arte brasileira por meio da revisão do contexto do Dezenovevinte, que mostrou Theodoro Braga dentro de seu tempo não apenas como um produtor de arte, mas como um pesquisador que tentava

sempre descobrir novas possibilidades visuais, novas culturas, assim como Picasso, Gauguin, Manet e Cézane.

2. A formação do artista e intelectual Theodoro Braga: o caminho do pintor em sua formação intelectual e artística mostra sua sólida formação na Escola de Direito do Recife que, à época, era reduto disseminador do pensamento filosófico e sociológico brasileiro. Tal formação deu-lhe o preparo para ser um interlocutor contundente e crítico em discursos e nos escritos. Sua obra em artes plásticas reflete sua postura de pesquisador paciente, metódico e sistemático.

3. O projeto nacionalista de Theodoro Braga para a arte brasileira: à luz de Guibernau, Lúcia Lippi e Leila Perrone-Moisés discutimos acerca da postura nacionalista de Braga, e, com Mônica Sanches, compreendemos o nacionalismo paulista da década de 20, mais particularmente o do grupo verde-amarelo, com o qual sua obra apresenta grandes afinidades. A arte marajoara, por meio de sua forma de expressão e de sua expansão, revela-se aos artistas brasileiros por meio das mãos, dos olhos e da voz de Braga e de seu discípulo Manoel Pastana.

4. Theodoro Braga e o ensino de arte: o professor Braga, ora como mestre à frente de sua turma, ora como um administrador escolar se apresenta atento e preocupado com a maneira de se ensinar desenho aos jovens naqueles primeiros anos do século XX, num mundo em franco processo de industrialização. Suas críticas constantes ao processo do ensino de desenho, publicados em periódicos da época, são compreendidos e aplicados pelo pintor e professor Carlos Hadler, seu discípulo na cidade de Rio Claro-SP.

5. A Arte Decorativa Aplicada na obra de Theodoro Braga: estilização à brasileira: algumas propostas em arte decorativa apresentadas por Theodoro Braga em seu projeto ornamental são aplicadas em muitos e variados detalhes do Retiro Marajoara, sua residência amazônica na selva-de-pedra paulista.

A cronologia⁵⁴ apresentada no final desta tese não aponta, em nenhum momento, para a intenção de delimitar um período específico para o estudo da obra de Theodoro Braga, pois nosso desejo foi sempre o de mostrar como sua obra em favor da nação diversificou-se e se tornou abrangente, atingindo uma grande extensão em anos – de 1905 a 1953.

Ao desenvolver a pesquisa que compôs esta tese, descobri um Theodoro Braga que olhava o Brasil e sua natureza pela janela da alma. Conhecedor da história e das riquezas naturais de sua terra, tinha a exata dimensão de seu potencial, e sonhava

⁵⁴ Ver Anexo 1.

participar da construção de uma nação humanizada, autêntica, livre de influências globalizantes que lhe pudessem subtrair a originalidade. Dessa observação pessoal, algumas idéias me marcaram, as quais compartilho a seguir.

- O nacionalismo se transformou num espaço imaginário de onde Theodoro Braga retirava linhas, formas e cores. Foram imagens e paisagens de seu mundo físico que, ao longo do tempo, foram construindo a visualidade do artista. E, assim como a arte européia e a brasileira do Século XIX foram pródigas em proporcionar formas, românticas ou não, para nosso deleite pessoal, o nacionalismo, esse espaço abstrato construído pelo próprio artista, foi o impulso que o estimulou a buscar inspiração para sua obra.

- As propostas de ensino da arte apresentadas por Theodoro Braga, ainda que discretamente, constituem-se num progresso diante das metodologias utilizadas até então, uma vez que deixava o aluno livre para, diante do natural, expressar-se com criatividade. A aplicação é que era livre. E nisso esse artista foi excepcional.

- Theodoro Braga foi um artista polivalente. Pintor à moda renascentista, diversificou sua obra para o desenho, a ilustração e a decoração, atuando ainda como historiador e professor; a filosofia e os demais estudos humanistas feitos no Curso de Direito certamente o sensibilizaram e prepararam para a carreira não só daquela área, mas também para o ensino, que exercia com esperança. Sabia bem fazer história, e isso mostrou, mas não se descuidava do presente e do futuro, por isso acreditava na educação.

- O pintor e professor Theodoro Braga sabia que era preciso dar oportunidades para a criança e para o adolescente. Para ele, investir na criança, na sua formação moral e intelectual, forjaria o homem de bem; ensinar bem o operário brasileiro para que não tivesse que repetir somente modelos estrangeiros, do "alienígena", era essencial. Hoje, quando vemos artistas brasileiros buscando um trabalho alternativo que alcance crianças e adolescentes em risco de vida, lembramos que Theodoro Braga já procurava fazer isso na década de 20, em São Paulo, experiência que acreditamos ter sido a primeira no Brasil de criação de uma escola de arte e educação.

- Theodoro Braga foi incansável na luta por recriar a visualidade brasileira. Em sua mente, tudo era muito claro – ele acreditava nos objetivos que tinha em mente e em sua capacidade de intervenção, assumindo, assim, o papel de um novo demiurgo. Seu desejo, como o de muitos artistas brasileiros da época, era recriar o Brasil. E não dando-lhe formas novas, mas dando-lhe uma configuração mitológica, grandiosa, que impulsionasse o país à frente. Sua vida e o conjunto de sua obra artística mostram bem isso.

Estamos certos de que este trabalho passa a constituir-se num importante acervo para novas pesquisas sobre Theodoro Braga, tratem elas do nacionalismo na arte, da arte brasileira, do ensino de arte, de arte decorativa, de arte marajoara, da arte no Estado do Pará. Mas, apesar de ser uma contribuição importante, não pode nem deve constituir-se em palavra final ou mesmo final de linha acerca desses assuntos. Ele é apenas uma parte do universo do artista, que, assim, abre espaço de articulação para futuras pesquisas.

Sua contribuição como pesquisa acadêmica se deve ao fato de os estudos sobre a arte brasileira do Dezenovevinte terem ganho um novo componente na pessoa da importância artística e cultural que foi Theodoro Braga. A leitura e a interpretação de sua obra nesse contexto histórico desvendam suas conquistas e lembram como suas idéias foram assimiladas livremente por artistas e educadores. Resgata-se, assim, para Theodoro Braga um novo e representativo lugar na História da Arte Brasileira.

REFERÊNCIAS

1) MONOGRAFIA – LIVROS:

ARTES DECORATIVAS II. Espanha: Carrogio / Del Prado, 1996. (Col. História Geral da Arte).

BARATA, Frederico. **Eliseu Visconti e seu Tempo.** Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1944. P. 157-174.

BARBOSA, Ana Mae. **História da arte-educação no Brasil:** das origens ao modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. **Artistas Pintores no Brasil.** São Paulo: Limitada, 1942a.

BUENO, Alexei. **O Brasil do século XIX na Coleção Fadel.** Rio de Janeiro: Instituto Cultural S. Fadel, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A República e a decadência da disciplina neoclássica: 1890-1918.** Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. 81 p. (Col. História da Pintura Brasileira no Século XIX, 5).

CASTRO, Fábio F. de. **A Cidade Sebastiana:** era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 1995.

COSTA, João Cruz. **Contribuição à história das idéias no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1956, 484p.

CRULS, Gastão. **Hiléia Amazônica.** Aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1976.

FERNANDES, Cybele V. N. **A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e a sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte.** In: Seminário EBA 180 (180 anos de Escola Nacional de Belas Artes), Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, UFRJ, 1996. p. 147-156.

FIGUEIREDO, Aldrin M. Prefácio a guisa de crônica. In: NUNES, Benedito; HATOUN, Milton. **Crônica de duas cidades:** Belém – Manaus. Belém: Secult, 2006. 72 p.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. **Museu Paraense Emílio Goeldi.** Rio de Janeiro, 1981. 208 p. (Coleção Museus Brasileiros, 4).

GALLO, Giovanni. **Motivos ornamentais da Cerâmica Marajoara:** modelos para o artesanato de hoje. 3. ed. Cachoeira do Arari: Museu do Marajó, 2005. 146 p.

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.** Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1954.

GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos:** o estado nacional e o nacionalismo no século XX. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997. 188 p.

HERKENHOFF, Paulo. Brasília e o Museu Nacional de Belas Artes. In: **Entre duas modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo**. (Coleção do Museu Nacional de Belas Artes). Rio de Janeiro: Artviva, 2004.

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. **Arte da Terra**: resgate da cultura material e iconográfica do Pará. Belém: Sebrae, 1999.

NUNES, Benedito; HATOUN, Milton. **Crônica de duas cidades**: Belém – Manaus. Belém: Secult, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia L. **A questão nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense; Brasília: CNPQ, 1990. 208 p.

PEREIRA, Sonia G. **Arte Brasileira no Século XIX**. Projeto Pedagógico: Lúcia Gouvêa Pimentel e Patrícia de Paula Pereira. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário de artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969. 559 p.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**: arte brasileira do Século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987

REGO, Clóvis Morais. **Theodoro Braga: historiador e artista**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

RUBENS, Carlos. **Pequena História das Artes Plásticas no Brasil**. [Sl.: s.n.], 1941.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA. **Theodoro Braga no centenário de seu nascimento**. Coleção História do Pará, Série Barão de Guajará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

2) MONOGRAFIA – TRABALHOS ACADÊMICOS:

FIGUEIREDO, Aldrin M. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

GODOY, Patrícia Bueno. **Carlos Hadler**: apóstolo de uma arte nacionalista. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2004.

SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do velho intendente**: Antônio Lemos. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas. Campinas, 1998. 323 p.

SCHAAN, Denise P. **A linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. 232 p.

3) MONOGRAFIA – CATÁLOGOS:

GALERIA PRESTES MAIA. **Catálogo do XVIII Salão Paulista de Belas Artes**. São Paulo, 14 out. 1953.

FIGUEIREDO, Aldrin M. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: MUSEU DE ARTE DE BELÉM. **Catálogo da Exposição A Fundação da Cidade de Belém**, Belém, 2004.

LOURENÇO, Ciça F. Entre um século e outro: abertura para a modernidade. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Dezenovevinte: Uma Virada no Século. (Catálogo da exposição)**. São Paulo, 1986.

SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. **Catálogos** do nº1 (1934) ao nº 18 (1946). São Paulo. Serviço de Orientação Artística do Governo do Estado de São Paulo. 1934-1946.

Exposição A Flora Brasileira. Catálogo: Pinacoteca Municipal de São Paulo, 1989.

Exposição A Fundação Da Cidade De Belém. Catálogo. Museu de Arte de Belém, 2004

Exposição Artistas Paraenses Do Século XIX. Catálogo: Conselho Estadual de Cultura. Belém, 1978.

Exposição Caminho das Águas. Museu de Arte de Belém, 1995.

Exposição Dezenovevinte: uma virada no século. Catálogo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986.

Exposição: Tempo Passado/Tempo Presente. Catálogo: Museu de Arte de Belém. 1998.

Exposição: Theodoro Braga – Desenhos de um Mestre. Museu da UFPA, Belém, 2004.

Exposição: Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras. Catálogo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

4) MONOGRAFIA – MANUSCRITOS:

BRAGA, Theodoro J. da Silva. A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente Antonio José de Lemos. **A Província do Pará**. Seção de Obras. Belém, 1908.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. **A Planta Brasileira (copiada do natural)**: aplicada à ornamentação. Belém: [s.n.], 1905.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. **Dez meses de direção do Instituto Lauro Sodré**. Belém: Tipografia da Livraria Gillet, de Torres & Cia, 1917b.

CAMPELO, Manoel. **A Planta Brasileira (copiada do natural)**: aplicada à ornamentação – Prefácio. Belém: [s.n.], 1905.

CARVALHO, Luiz Fernando. Theodoro Braga – o Ex-libris. Castanhal, Apeú, Pará. **Texto impresso**, 2006

CAMPOFIORITO, Quirino. Theodoro Braga. **Boletim da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, jul-set 1953.

COELHO, André de Barros. **O Retiro Marajoara**: parceria nacionalista de Theodoro Braga e Eduardo Kneese de Mello em São Paulo-SP. Rio de Janeiro, mar. 2009. Esboço para artigo.

HERKENHOFF, Paulo. **A modernidade das artes decorativas**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1993. 3p. **Fotocópia**.

INSTITUTO LAURO SODRÉ (Belém, PA). **[Formação Profissional]**. [Belém, s.n.], [19--?].

MUSEU D. JOÃO VI. **Doc. Livro nº 6168**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, [189-].

MUSEU D. JOÃO VI. **Notação 6154**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, [189-].

BRAGA, Theodoro J. da Silva. A arte decorativa entre os selvagens da foz do Amazonas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará**. Belém, v. 1, 1917a.

5) MONOGRAFIA – MEIO ELETRÔNICO:

ÂNGELO AGOSTINI. **Revista Ilustrada**. Rio de Janeiro, 1887, s/m. Disponível em: <http://reference.findtarget.com>. Acesso em: ago2009.

GRASSET, Eugène. **La plante et ses applications ornementales**, 1896. Disponível em: <http://digitalgallery.nypl.org>. Acesso em: dez2008.

GROSSI, Gabriel P. Cadernos de Viagem. **Revista Vida Simples**. [São Paulo], jan. 2006. Seção Horizontes. Disponível em: <http://vidasimples.abril.com.br/edicoes/037/horizontes/conteudo_238964.shtml>. Acesso em: 29mar2009.

Instituto Histórico de Alagoas. *Vieira na redução das tribos de Marajó*, em 1657. Disponível em: <http://catalogos.bn.br/redememoria/litcolonial.htm>. Acesso em 12mar2009.

LAURENS, Jean-Paul. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Laurens: Jean-Paul Laurens. Acesso em: 19jan2008

Manifesto do Verdeamarelismo. Manifesto Nhegaçu Verde Amarelo da Escola da ANTA. Disponível em: http://www.pco.org.br/conoticias/ler_materia. Acesso em: 21out2008.

VALLE, Arthur. Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930). **19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte**. V. I, n. 3, nov.2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm>. Acesso em: 29mar2009.

VELLOSO, Mônica P. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993. Disponível em: <http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MonicaVelloso_Brasilidade_verde_amarela.pdf>. Acesso em: 27mar2008.

WIKIPEDIA. **Liceu Nóbrega de Artes e Ofícios**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Liceu_de_Artes_e_Of%C3%ADcios_de_Pernambuco>. Acesso em: 24set2008.

6) MONOGRAFIA – OUTROS:

Coleção de Arte da Cidade. DADOC/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP

Hino Nacional Brasileiro, Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, 17 jun. 1922

LEMOS, Antonio José de. **Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém**. Belém: Arquivo da Intendência Municipal, 1909

Livros Institucionais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 1926-1942.

PEREIRA, Sonia G. **Arte Brasileira no Século XIX**. Disciplina (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro / Escola de Belas Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, 31 ago. 2005. Aparentamentos feitos em sala de aula por Edilson da Silveira Coelho.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos, nº 38, 2001, 46 p.

THEODORO BRAGA. In: **Boletim de Belas Artes**. São Paulo, n. 7, p. 49-50, jul. 1945.

7) PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS – JORNAIS:

BARATA, Frederico. O único caminho para a formação da verdadeira arte brasileira. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 3 out. 1926.

BELAS ARTES. **O Diário Popular**, São Paulo, 26 out. 1925.

FERNANDES, Carlos. Campo de Joio: Problemas do desenho linear geométrico – Theodoro Braga. **O País**, Rio de Janeiro, 13 set. 1930.

GOMES, Tapajós. A arte indígena pré-histórica brasileira: Marajó – principal fonte de documentação – a palavra de Manoel Pastana. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1942.

JÚNIOR, Peregrino. **Ainda a arte marajoara**. *CARETA*. Rio de Janeiro, 6 jun. 1936, p. 31.

PEDERNEIRAS, Raul. **Arte decorativa nacional**. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 11 jan. 1925.

O SONHO DE UMA ARTE BRASILEIRA. **A Notícia**. Rio de Janeiro, 21 jan. 1926, p. 2.

POR UMA ARTE BRASILEIRA. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 jun. 1927.

RUBENS, Carlos. Por assuntos de arte. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, 22 nov. 1924.

SILVEIRA, Enzo. Os mais destacados pintores brasileiros de quadros históricos. **Diário Popular**. São Paulo, 02 mar. 1975.

SALLES, Vicente. Humor e Rhumores de Theodoro Braga. **A Província do Pará**. Segundo Caderno. Belém, 29-30 ago. 1993. Acervo da Biblioteca do Museu de Arte de Belém.

SANTOS, Carlos C. Theodoro Braga: um pictórico artista matizado em telas. **A Província do Pará**. (Série Grandes Paraenses – Theodoro Braga). Belém, 02 fev. 2000.

SILVA, Simões. A propósito de uma exposição: saber – pertinácia – patriotismo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 17 dez. 1921.

THEODORO BRAGA. Artes e Artistas. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 28 ago. 1925.

THEODORO Braga e os motivos brasileiros de decoração: uma grande obra sobre o Pará. **A Noite**. Rio de Janeiro, 02 dez. 1921, p. 1.

8) PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS – REVISTAS:

BARDI, Pietro M. Teodoro Braga, um art-decó brasileiro. **Revista Vogue**. São Paulo: Carta, ano 1, n. 24, [1976 ou 1978?].

ARTE Marajoara – Carta de Manoel Pastana. **Belas Artes**. Rio de Janeiro, ago. 1937.

ARTE Marajouara. **Belas Artes**. Rio de Janeiro, jan. 1938.

BELLIDO, Remigio de. *Emblemas pessoais – o Ex-líbris*. **Revista A Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, 1º de set. 1912, nº 79.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará**. Belém, Instituto Dom Macedo Costa, Escola Profissional, v. 8, p. 149-159, 1934.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. Considerações (sobre o ensino profissional). **Revista A Educação**. São Paulo, n. 7 e 8, pp.791-796, jul/ago. 1925.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. Ensino Profissional (uma de suas faces a ser estudada). **Revista A Educação**. São Paulo, ano 2, n. 9, pp.395-402, abr. 1923.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. Estilização Nacional de Arte Decorativa Aplicada. **Revista A Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, p. 48-50, 25 dez. 1921.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. Nacionalização da arte decorativa brasileira. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, set. de 1922. p. 124.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. Por uma Arte Brasileira. **Revista de Engenharia**. [São Paulo], Instituto Mackenzie, n. 45, nov. 1927b.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. O ensino das artes. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. In: 2º CONGRESSO DE HISTÓRIA NACIONAL, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, IHGB, 1942b. p. 157-205.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. O ensino do desenho. In: **O ensino de desenho nos cursos profissionais**. (Conferência realizada no Salão da Escola Profissional Souza Aguiar, fev. 1923). Rio de Janeiro: O Globo, 1923.

BRAGA, Theodoro J. da Silva. O ensino do desenho nos Cursos Técnico-Profissionais. In: **O ensino de desenho nos cursos profissionais**. (Conferência realizada no Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes, ago. 1925). Rio de Janeiro: O Globo, 1925b.

CAMPELLO, José. As artes em Pernambuco. **Revista A Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, jun. 1924.

COMO "LA NACION" APRECIA A PERSONALIDADE DE THEODORO BRAGA. **Para Todos**, sec. Belas Artes. São Paulo, 06 ago. 1927, p. 37, 38, 57 [tradução livre de Daniel de Barros Coelho].

GOMES, Oliveira. Theodoro Braga. **Revista Vera Cruz**. Rio de Janeiro, 1898.

MATOS, Adalberto. **Ex-líbris de Theodoro Braga**. O malho: Rio de Janeiro, 11 de Agosto de 1923.

NOVA RESIDÊNCIA DO PROF. THEODORO BRAGA. **Revista Bellas Artes**. Rio de Janeiro, set.-out. 1936.

PASTANA, Manoel. Arte decorativa brasileira. **Ouro Verde**. Rio de Janeiro, abr. 1940, p. 18, 19.

Revista Paraense. Belém, 1909-1912, Números diversos.

RIBEIRO, Flexa. **Um artista russo no Pará: D. O. Widhopff pintor e caricaturista**. Revista Ilustração Brasileira, nº 35, Ano XVI, março de 1938, p.18-20. Cf. Alfredo Souza, *D. Widhopff*. In: Ignacio Moura, EAILBC, 1895, p.106.

SALAVISA, Eduardo. Le Corbusier, diário de viagem e arquitetura. **Revista BDJornal**. N. 9, jan. 2006.