

ARTE DECORATIVA BRASILEIRA:
A PLANTA BRASILEIRA (COPLADA DO NATURAL)
APLICADA À ORNAMENTAÇÃO DE THEODORO BRAGA

(em inglês, p. 209)

Patricia Bueno Godoy

A primeira metade do século XX compõe um capítulo especial sobre a arte decorativa brasileira. É um período fortemente marcado por uma voga nacionalista de ampla repercussão. Muitos artigos são lançados sobre o tema. Historiadores, professores e artistas não se contêm de tanto entusiasmo e publicam diversos textos manifestando o desejo de instauração de uma arte definitivamente brasileira viabilizada a partir da arte decorativa. O historiador e pintor paraense Theodoro Braga (1872-1953) é um dos exemplos mais expressivos desse intento.

No final do século XX, Theodoro Braga estudou pintura com Jerônimo José Teles Júnior (1851-1914) no Recife. Posteriormente, no Rio de Janeiro, matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1899 ganhou o prêmio de viagem. Permaneceu cinco anos na Europa como pensionista da Escola.¹ Após retornar ao Brasil concluiu, em 1905, seu incrível repertório ornamental: *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* [Fig. 1], obra pertencente ao acervo da Biblioteca Mário de Andrade, situada na cidade de São Paulo.

Os conhecimentos absorvidos na Europa foram fundamentais para a execução desse repertório ornamental inspirado na flora brasileira. A originalidade do tema e a qualidade técnica das pranchas incentivam o artista a prosseguir com novas pesquisas. Braga inclui, em seguida, motivos realizados a partir de elementos da fauna nacional, assim como os elementos provenientes da cultura indígena, especialmente marajoara. Nas décadas seguintes, a divulgação sistemática dos procedimentos para a execução do repertório ornamental, feita pelo próprio autor, pretendia a instituição de uma arte legitimamente nacional. A divulgação realizada em palestras e publicações queria atingir o artesanato, a indústria e a metodologia do ensino do desenho nas escolas profissionais. É fato que Theodoro Braga conseguiu reunir adeptos ao seu propósito nacionalista. No entanto, a história da arte brasileira deslizou-se em informações infundadas, deturpando, até certo ponto, a trajetória profissional do pintor paraense. Theodoro Braga abriu o caminho para a manifestação do primitivismo na arte brasileira da ornamentação. Entretanto, na maioria das

vezes é injustamente associado às manifestações do *art déco* na década de 1930.

Arte decorativa: a renovação em questão

Distante da influência causada pela sua ampla divulgação, *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, hoje, aos nossos olhos, pode ser considerada como uma das maiores representações da história do *design* ornamental brasileiro. Embora o período anterior à instauração definitiva de um *design* brasileiro, por volta de 1960, seja questionado, é dotado de características e metas bem definidas. Seria imprudente excluir todo esse universo dedicado à arte decorativa, de composições de grande sofisticação e ineditismo, da história do *design* brasileiro.

No Brasil, Theodoro Braga é um dos principais artistas a sugerir a natureza como princípio básico para a arte decorativa. Em 1905, mostra-se sensibilizado com o debate moderno sobre o ornamento, intensificado na Europa a partir da segunda metade do século XIX. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* surge sob tal influência e é um repertório ornamental com projetos de arte decorativa para vários tipos de suporte, composições que só mais tarde poderiam ser materializadas por alguns dos setores das artes industriais.

Há uma dupla beleza em *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Por um lado, a reprodução dos elementos da flora que serviram de inspiração para Theodoro Braga, captadas e organizadas de acordo com a técnica dos ilustradores botânicos; por outro, os inusitados ornamentos criados a partir da estilização dos elementos da flora brasileira de nítida inspiração *art nouveau*. Sob as tintas aplicadas por Theodoro Braga há uma intrincada discussão sobre a teorização do ornamento brasileiro e os princípios da composição decorativa. Essa questão, estabelecida no Brasil a partir da República, estende-se até o início da década de 1950.

Primeiramente, façamos algumas considerações sobre o termo "arte decorativa", indispensável para situar a extensão dessa reflexão. O termo *art décoratif* surgiu na

França em 1877. Relaciona-se especialmente ao período do *art nouveau* dentro de um contexto ligado à arte industrial e à arte aplicada. Após a Primeira Guerra Mundial, a *art décoratif* adquire uma conotação “moderna”.² Essa modernidade se define pelo interesse estético e inédito da composição decorativa. Portanto, está implícito no termo “arte decorativa” o momento criativo expresso na execução da composição decorativa.

Na Europa do século XIX, preocupados com a cópia indiscriminada dos repertórios ornamentais da Antiguidade, diversos autores publicaram obras destinadas à teorização do ornamento. O objetivo dessa discussão visava o aumento da qualidade da produção ornamental, freando a corrente aplicação aleatória de padrões ornamentais das mais diferentes épocas e estilos, às vezes inseridos em uma única composição. A consequência desse procedimento é a decadência da qualidade do ornamento, já presente mesmo antes da sua execução, ou seja, na composição decorativa. As idéias de John Ruskin (1819-1900) foram fundamentais para a alteração desse quadro. A segunda metade do século XIX absorveu a teoria de Ruskin, que propunha a união do ornamento à natureza. Difundiu-se a idéia de libertação do artista, antes completamente regido pela imitação. Inspirar-se na natureza significou partir em busca da criação, do encontro com formas ornamentais indiscutivelmente inéditas.

No Brasil esse debate é intensificado após a instituição da República. Os repertórios estrangeiros infinitamente copiados eram repudiados por alguns autores. Os artistas que retornavam do período de estudos na Europa acrescentavam a importância da instituição de um ornamento plenamente de caráter nacional, inspirado nas riquezas tropicais. Além disso, gradativamente chegavam ao Brasil tratados de composição decorativa e manuais de práticas ornamentais – na maioria franceses – que insistiam em advertir o artista contra a cópia indiscriminada dos ornamentos tradicionais, incentivando a procura de composições inéditas provenientes da natureza.

No Brasil, até o final da década de 1940 intensas manifestações de uma arte decorativa com caráter nacional são expressas. A apropriação de elementos da fauna e flora brasileiras, e da cultura indígena, são freqüentes. A proposta de nacionalização da arte brasileira por meio da arte decorativa declina na década de 1950. Novos conceitos e influências se estabelecem. Em 1951 é aberto o Instituto de Arte Contemporânea do MASP e em 1963 é inaugurada a Escola Superior de Desenho Industrial. O caminho para o estabelecimento de um conceito de *design* propriamente dito é aberto.³

Embora o legado de composições decorativas tenha sido bastante amplo, não se pode dizer o mesmo da conseqüente produção ornamental. O discurso manteve-se inalterado ao longo da primeira metade do século XX. Priorizava-se a arte decorativa, o momento criativo, primeiro estágio da produção ornamental. A materialização do projeto em escala industrial era pouco mencionada, certamente em decorrência da resistência empreendida pela indústria nacional. Esta se mostrou insensível à orientação nacionalista no campo da arte decorativa. A incompatibilidade existente entre a indústria e a arte mingou as expectativas para a criação de um estilo legitimamente brasileiro. No entanto, seus defensores atravessaram décadas propagando o projeto, com o intuito de arrebatar mais adeptos e, quiçá, conquistar o apoio da indústria nacional.

Breve revisão historiográfica

Em *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, de Theodoro Braga, são lançadas as bases para a institucionalização de uma arte brasileira legítima. Em 1905, esse repertório ornamental já prevê o rumo futuro da arte decorativa brasileira, com a utilização de elementos nacionais na ornamentação. Mais tarde, nas décadas de 1920 e 1930, essa produção seria associada ao *art déco*.

O resultado obtido pelo repertório ornamental de Theodoro Braga deriva de outra matriz europeia, o *art nouveau*, cujas bases foram fundadas a partir do intenso debate sobre o ornamento, tendo como interlocutores John Ruskin, William Morris (1834-1896), Alois Riegl (1850-1905), Owen Jones (1809-1874), entre outros. Significativo é encontrarmos no texto manuscrito para a apresentação da monumental obra de Theodoro Braga o nome de um dos maiores representantes do *art nouveau* francês, Eugène Grasset (1845-1917), citado como autor de uma “admirável coleção de desenhos”.⁴

Poucos foram os autores que dedicaram estudos à arte decorativa brasileira. Por isso, o assunto aparece esporadicamente, na maioria das vezes, em meio a discussões voltadas à pintura e à arquitetura. Frederico Barata, no livro *Eliseu Visconti e seu tempo*,⁵ dedica um capítulo à produção de arte decorativa realizada por Visconti. O autor afirma que em um primeiro momento Visconti não se orientou “por uma senda nacionalista”, o que ocorreria apenas na década de 1930, afirmação, aliás, equivocada. Barata acredita que somente “a arte decorativa, com os infinitos recursos da estilização, poderia dar-nos uma arte verdadeiramente nossa”. Embora não cite o repertório ornamental de Theodoro Braga, o considera, ao lado de Visconti, um pioneiro.

Flávio Motta, em *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*,⁶ realiza o importante estudo sobre a arte decorativa brasileira. Trata da arquitetura, do ornamento, da ilustração e do ensino da arte decorativa, atribui uma importância especial ao ornamento como contribuição ao desenvolvimento de uma arquitetura moderna no Brasil, apresenta Visconti como o maior representante da cisão com os elementos ornamentais estrangeiros do passado na produção ornamental brasileira, efetivada pela inspiração em motivos da flora nacional, mas em nenhum momento se remete ao nome de Theodoro Braga.

José Roberto Teixeira Leite, no texto "Artes menores, caricatura, fotografia", afirma que o *design* brasileiro deu seus primeiros passos com Eliseu Visconti. Porém, acredita que o sentimento francês do pintor não favoreceu a criação de uma forma adaptada ao Brasil. Leite atribui essa iniciativa a Theodoro Braga e à utilização da temática marajoara, porém realizada "de modo incompleto e imperfeito".

Aracy Amaral, no texto "Modernistas e *art déco*",⁷ afirma que o arquiteto Antônio Garcia Moya (1891-1949) foi "um dos primeiros a assinalar motivos" de "inspiração amazônica e indígena", em projetos arquitetônicos, na Semana de Arte Moderna de 1922. Hugo Segawa também compartilha da mesma opinião. Em *Arquitetura no Brasil 1900-1990*,⁸ o autor indica que a proposição mais antiga conhecida dessa "tendência de se tomar emprestado motivos pré-colombianos no Brasil" foi do arquiteto Antônio Garcia Moya, nos desenhos apresentados na Semana de Arte Moderna de 1922. Posteriormente a essa tendência, cita Flávio de Carvalho (1899-1973) com o projeto para o Farol de Colombo (1928), seguido por Theodoro Braga, que, somente em 1930, preconizou uma saída por uma arte brasileira na adoção de desenhos pré-hispânicos como ornamentação.

Ainda sobre Theodoro Braga, Ruth Sprung Tarasanchi faz algumas considerações em *Pintores paisagistas – São Paulo – 1890 a 1920*.⁹ A autora afirma que Braga teria se fixado no estado de São Paulo somente na década de 1930 e que era um pintor "estudioso da fauna e flora do Nordeste".

Solange Ferraz de Lima apresenta em sua tese um Theodoro Braga íntegro, criador de motivos ornamentais brasileiros e introdutor no Brasil – juntamente com Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque – da estilização tal como era praticada nas escolas francesas.¹⁰ No entanto, Lima conclui em "Ornamento nos trópicos" que, após a década de 1920, "a discussão em torno da nacionalização das artes não tinha lugar, e o que se assiste é a disseminação da

prática de simplificação geométrica aplicada ao ornamento desvinculado de qualquer conteúdo ideológico".

Após um século do retorno de Theodoro Braga ao Brasil, as informações sobre sua produção artística ainda são imprecisas. No âmbito da arte decorativa, certamente foi um pioneiro. Com *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* é inaugurada a trajetória do pintor paraense na divulgação de um método do ensino do desenho pautada na estilização dos motivos brasileiros. Está, assim, fundada a base necessária para o estabelecimento de uma arte decorativa brasileira. Essa meta inicia-se, portanto, na primeira década do século XX. A fixação de Theodoro Braga na cidade de São Paulo ocorreu na década de 1920, e não na de 1930. Em 1927, já habitava com a esposa em um apartamento na Avenida São João. Sua pesquisa era sobre os elementos do Norte brasileiro, e não do Nordeste, uma vez que era natural de Belém, no Pará.

A organização

O repertório ornamental *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* está depositado junto ao acervo de obras raras e especiais da Biblioteca Mário de Andrade, na cidade de São Paulo. Está dividido em duas partes. A primeira é um manuscrito amplamente ornamentado, no qual há um conjunto de ilustrações exemplificando estilos ornamentais de várias civilizações. A segunda parte é propriamente o repertório ornamental, concebido a partir de três temas: flora, fauna e arte indígena, especialmente marajoara.

Os textos e as imagens de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* estão acondicionados em uma caixa. Cada prancha está protegida por uma folha de seda. As dimensões são de 51cm de altura por 34cm de largura.

A capa traz, além do título, o ex-libris de Theodoro Braga. O texto manuscrito para a planta vem assinado por Manuel Campello e tem no total 19 páginas. Theodoro Braga inclui sua própria assinatura nas páginas ímpares, deixando a entender que o texto fora transcrito pelo próprio punho do pintor paraense. Nas 19 páginas – numeradas com algarismos romanos – Campello realiza uma análise evolucionista da história da arte decorativa. Concentra sua atenção na extração de informações sobre a origem dos estilos ornamentais. Esclarece, ainda, a respeito dos motivos da flora que serviram de inspiração para cada estilo, derivados de plantas inteiras, ramos, folhas ou flores.

Partindo da antiga civilização egípcia, Manuel Campello faz uma espécie de “história da planta decorativa”, até chegar no século XIX com as pesquisas de Eugène Grasset, na França. Argumentando sobre cada estilo, o autor tenta comprovar a intrínseca relação entre a arte decorativa e a flora. Dedicou um espaço para o Brasil do século XIX, entre 1822 e 1889, cuja aplicação dos elementos nacionais não obteve grande êxito:

No Brasil da planta decorativa, assim como todas as artes, poucas representações existem com o cunho nacional. Sem fallarmos nas ornamentações da cerâmica dos nossos indígenas, no período colonial o pouco que se fazia era sob a orientação portuguesa e em algumas capitâneas do Norte, hollandeza ... Onde vamos encontrar, oficialmente, a flora nacional na decoração é na bandeira brasileira; nella o café e o tabaco ladeiam o escudo que suporta a corôa. De passagem lembramos a Ordem Imperial da Rosa que sem ser inspirada em uma planta indígena é uma flôr acclimatada no Brazil.

A flora acimatada em solo brasileiro era admitida como motivo a ser explorado pelo artista ornamentador, desde que houvesse qualidade na estilização e conseqüente aplicação em uma composição ornamental. O texto de Campello prossegue:

Mas felizes foram, certamente, alguns Estados que fizeram figurar em suas armas os productos principaes de suas lavouras sobresahindo entre elles Pernambuco com o algodão e a canna de assucar e o Estado do Rio de Janeiro com mesma gramínea e o café. Inútil é dizer que todas essas plantas são representadas sem a menor preocupação artistica estando ahí como em um livro de botânica.

O primeiro grande conjunto de desenhos, dedicados à flora brasileira [Fig. 2, 3], traz 18 pranchas com motivos reproduzidos a partir da observação do natural. Nestas, 74 composições ornamentais são realizadas. O estudo anatómico das plantas é essencial para a incorporação do caráter específico da espécie. Em *Traité de composition decorative*,¹² os autores Gauthier e Capelle sugerem dois modos de estudo: a cópia fiel, sem a interpretação do artista, e o estudo analítico a partir de fragmentos. Theodoro Braga concentra-se no primeiro modo. As plantas aparecem em ramos. Em alguns desenhos a sombra do ramo é projetada em uma superfície plana, como se estivesse apoiado sobre uma mesa. Esses desenhos ampliam a sensação de tridimensionalidade. O próximo passo, segundo Gauthier

e Capelle, é a realização de um estudo interpretativo, anterior à composição decorativa. Trata-se da estilização do motivo. Essa etapa é suprimida por Theodoro Braga, que segue diretamente para a composição decorativa.

A fauna ocupa seis pranchas. Destas, três são dedicadas ao estudo do natural: do gavião-real (*Torazetus hypsiis*); dos peixes querê-querê-enxada (*Chaetodon striatus*) e mangagá (*Sariperna brasiliensis*); e do cuxiú (*Pithecia sataná*) [Fig. 4, 5]. Desse pequeno inventário de animais Braga extrai 11 composições ornamentais.

O grafismo da arte dos índios do Norte do Brasil iluminou Theodoro Braga em quatro pranchas nas quais inserem-se 16 composições ornamentais [Fig. 6, 7]. As composições decorativas estão submetidas à geometria. Essa habilidade é expressa pela ordem, precisão e clareza gráfica conseguida pelo artista. Aliás, desse interesse pelo estudo minucioso da geometria resultou, mais tarde, em 1930, o livro *Problemas usuais do desenho linear geométrico*.¹³ Sucessivas edições desse livro de Theodoro Braga foram realizadas e, atualmente, pode ser localizada uma reedição revisada nas livrarias do país.¹⁴

Projeção no interior paulista

A real influência do repertório ornamental de Theodoro Braga não foi totalmente dimensionada. No entanto, é certo que pesquisas foram desenvolvidas a partir das orientações propagadas pelo pintor paraense por meio das palestras e textos publicados, sobretudo, em jornais e revistas. Em sua trajetória fica claro o total apego à obra produzida em 1905.

O processo para a composição decorativa – organizado em três fases, pelo desenho do natural, estilização e aplicação em uma composição ornamental – permanece inalterado nas décadas seguintes. Esse fato pode ser constatado em uma publicação na revista *Ilustração Brasileira*, em 1921. Em “Estylização nacional de arte decorativa aplicada”, Theodoro Braga retira de *A planta brasileira (cópia do natural) applicada à ornamentação* dois exemplos para ilustrar o processo criativo que deveria atingir as escolas e a indústria [Fig. 8]. Inclui também uma imagem contendo duas composições para renda, a partir da estilização do jasmim e do jacinto, e conseqüente aplicação [Fig. 9]. Esses trabalhos foram executados por alunos enquanto Theodoro Braga dirigia o curso de estilização em uma escola em Belém no Pará.¹⁵

Em São Paulo, no ano de 1931, o professor paraense aspirava à criação da Escola Nacional de Arte Decorativa, para ele possível devido ao sucesso obtido pela Escola

Brasileira de Arte, fundada pela A Tarde da Criança em 1929. Nessa escola, Theodoro Braga lecionava arte decorativa inspirada na flora brasileira para crianças com até 14 anos de idade. Da exposição instalada pelo grupo na rua São Bento, número 47, o professor destaca que o valor da exposição não é o “trabalho executado em si mesmo, nem a perfeição ou não desta execução, porém, sim e sobretudo a composição original de cada criança que agora começa a compreender o alcance do ensino de desenho”.¹⁶

Os argumentos de Theodoro Braga são direcionados aos estabelecimentos escolares, em especial às escolas profissionais. A inclusão de um ensino do desenho desde a tenra idade, calcado em uma metodologia que priorizasse a criatividade do aluno, motivada pela observação dos motivos oriundos da flora e fauna brasileiras, assim como da arte indígena, seria, para Theodoro Braga, o meio possível para a geração de um estilo nacional, exclusivamente brasileiro.

Em 1925 é publicado no Rio de Janeiro, sob o título *O ensino de Desenho nos cursos técnicos profissionais*, dois textos proferidos em duas palestras realizadas por Theodoro Braga na capital carioca. A primeira ocorreu no salão da Escola Profissional “Souza Aguiar”, em fevereiro de 1925, e a segunda no salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes, em agosto de 1925.¹⁷ A partir do conteúdo dessas conferências, ocorreu na cidade interiorana de Rio Claro, no estado de São Paulo, a inserção da metodologia proposta por Theodoro Braga no curso de Pintura da Escola Profissional Masculina.

Em 1927, é publicado no jornal *O Estado de São Paulo* um artigo entusiasta que relaciona as conquistas de Theodoro Braga durante sua vida dedicada à popularização dos motivos nacionais em escolas e indústrias. O texto foi produzido a partir de uma visita feita pelo jornalista à residência do pintor:

Ainda há porque elle [Theodoro Braga] se sente pago de muitos dos seus labores; foi quando convidado para ir a Rio Claro, assistir a exposição de trabalhos de alumnos da Escola Profissional daquela cidade, viu os seus methodos do ensino de pintura empregados pelo professor Carlos Hadler, um artista cuja competencia só se compara a sua modéstia. Em palestra, o sr. Theodoro Braga pôde ouvir de seu collega que para essa obra se inspirara em uma de suas conferencias realizadas ha tempos no Rio de Janeiro ...¹⁸

Carlos Hadler (1885-1945) nasceu na cidade de Mogi Mirim, no estado de São Paulo. Em 1920 foi contratado

como mestre do curso de Pintura da Escola Profissional Masculina da cidade de Rio Claro, estado de São Paulo, onde permaneceu até 1941. Constatou-se que a utilização da metodologia proposta por Theodoro Braga foi posta em prática, pelo menos, de 1927 a 1941. Os trabalhos em arte decorativa produzidos por professor e alunos alcançaram seus próprios êxitos. Duas exposições foram realizadas pelo grupo, na cidade de São Paulo. Em 1928 e 1932, num esforço para a reabilitação da arte decorativa, as exposições conseguem sensibilizar um público interessado na valorização de obras com interpretação nacionalista. Mário de Andrade expressou, em dois artigos publicados no jornal *Diário Nacional*, seu apoio à rigorosa organização didática empreendida por Carlos Hadler.¹⁹

Em 1927, durante a exposição “Arte Indayá”, Mário de Andrade destaca alguns trabalhos dos alunos de Hadler como os mais expressivos da exposição. O crítico da coluna “Arte” do jornal *Diário Nacional* destaca algumas obras de qualidade, como os capitéis inspirados no mamão e no maracujá-do-campo, uma composição com elementos da goiabeira, um friso inspirado em copos-de-leite e vitrais, inspirados na bananeira, no fumo e em açucenas.²⁰ Em 1932, sobre a exposição da “escola hadleriana”, Mário de Andrade se encanta com os “deliciosos modelos de papéis pintados e de fazendas estampadas” produzidas pelos alunos de Carlos Hadler [Fig. 10]. Ao final, tenta sensibilizar a indústria nacional para que adquira os projetos de arte decorativa criados na Escola Profissional Masculina de Rio Claro.²¹

A metodologia utilizada por Carlos Hadler permaneceu inalterada nos anos seguintes. Para a arte decorativa, professor e alunos continuaram a retirar os motivos a serem estilizados da natureza que circundava a cidade de Rio Claro. Os motivos ornamentais da cerâmica indígena eram, na maioria das vezes, fundidos em meio aos elementos da flora e fauna brasileiras. Carlos Hadler, assim como seus alunos, deixou inúmeros desenhos originários da pesquisa incentivada por Theodoro Braga [Fig. 11]. Hadler executou pinturas que materializam os personagens do folclore nacional, como um álbum intitulado *88 motivos ornamentais marajoara*, e diversas composições: frisos, letras capitulares, estampas para tecidos e paisagens a óleo.

Até o último ano de trabalho na Escola Profissional Masculina de Rio Claro, em 1941, Carlos Hadler, aparentemente, continuou empregando o mesmo método do ensino do desenho proveniente do contato com Theodoro Braga. Esse fato demonstra que o projeto utópico de nacionalização da arte brasileira, almejado a partir da arte decorativa, manteve-se corrente, pelo menos, até

o final da década de 1940. Até agora, esse movimento permaneceu à margem da nossa história da arte, fato totalmente compreensível.

Desde a criação de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, em 1905, até o final da década de 1940, produziu-se muito no âmbito da arte decorativa. No entanto, a historiografia da arte brasileira a excluiu do seu discurso teórico. Privilegiou-se a valorização da arte moderna e da construção de uma interpretação nacionalista. A arte decorativa estava fora desse contexto, pelo menos aquela realizada fora do reduto frequentado pelos artistas consagrados do modernismo. Dessa maneira, a pintura e a arquitetura moderna brasileira adquiriram reconhecimento nacional e internacional.

Theodoro Braga é um dos exemplos desse desafio que atingiu grandes proporções na mídia impressa. Sua colaboração não teria sido tão significativa se o artista tivesse apenas se dedicado à questão em artigos de jornais e de revista, como o fez de fato. A elaboração de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* é fato emblemático. Para a produção textual e artística de Theodoro Braga converge a real definição desse incrível período, obcecado pela procura de um estilo brasileiro na arte, vislumbrado pelo campo da arte decorativa. Theodoro Braga é, sem dúvida, um dos maiores representantes da arte decorativa brasileira do século XX.

Patrícia Bueno Godoy

Doutora pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP.

¹ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. pp. 83 e 501.

² BRESLER, Henry. "O art dévotif moderno na França". In *Art déco no Américas Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / SMU. Solar Grandjean de Montigny. PUC/RJ, 1997. p. 11.

³ CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 7.

⁴ BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Manuscrito com introdução de Manoel Campello. Belém, Pará: 1905. [Acervo da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, SP]. p. XVIII.

⁵ BARATA, Frederico. *Elías Viçentini e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. pp. 157-72.

⁶ MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*. São Paulo, 1957. p. 36.

⁷ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. "Artes menores, caricatura, fotografia". In *Arte no Brasil: cinco séculos de pintura, escultura, arquitetura e artes plásticas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2v. pp. 634-5.

⁸ AMARAL, Aracy. "Modernistas e art déco". In *Art déco no Américas Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / SMU. Solar Grandjean de Montigny. PUC/RJ, 1997. pp. 77-83.

⁹ SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1999. pp. 60-1.

¹⁰ TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas – São Paulo – 1890 e 1920*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 92.

¹¹ LIMA, Solange Ferraz de. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*. Tese de Doutorado. Orientação: Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes. São Paulo: Universidade de São Paulo. FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2001. p. 135.

¹² GAUTHIER, Joseph & CAPELLE, Louis. *Traité de composition décorative*. Paris: Librairie Plon, 19207. p. 85.

¹³ BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

¹⁴ Idem. *Desenho linear geométrica: problemas de desenho linear geométrico*. São Paulo: Ícone, 1997.

¹⁵ Idem. "Estylização nacional de arte decorativa aplicada". In *Ilustração Brasileira*, n. 16, ano IX. Rio de Janeiro, RJ: 25/12/1921.

¹⁶ A Escola Brasileira de Arte. *Diário Nacional*. São Paulo, SP. 17/01/1931, p. 5.

¹⁷ BRAGA, Theodoro. Op. cit., 1942

¹⁸ "Por uma arte brasileira". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, SP. 28/06/1927.

¹⁹ GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: ápice de uma arte nacionalista*. Tese (Doutorado). Orientação: Jorge Sidney Coli Júnior. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004. p. 50.

²⁰ ANDRADE, Mário de. "Arte Indayá". In "Arte". *Diário Nacional*. São Paulo, SP, 15/01/1928, p. 2.

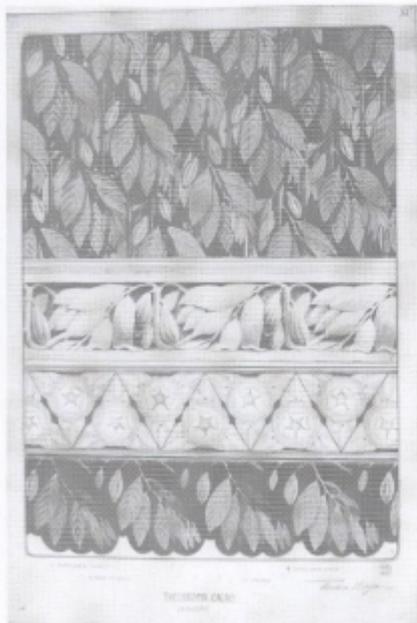
²¹ ANDRADE, Mário de. "Escola Hadleriana". *Diário Nacional*. São Paulo, SP, 22/01/1932.



1 Theodoro Braga. Capa para *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, 1905.



2



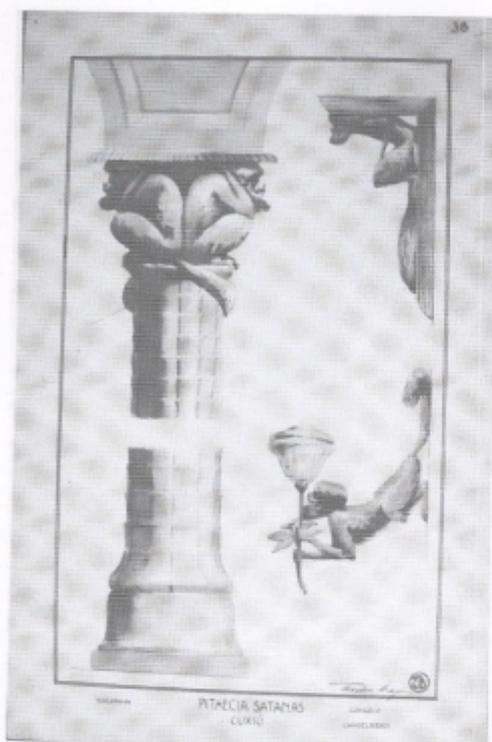
2 Theodoro Braga. "Cacaueiro", 1905.

3 Theodoro Braga. Composições decorativas a partir do Cacaueiro, 1905.

4 Theodoro Braga. "Cuxiú", 1905.

3 4

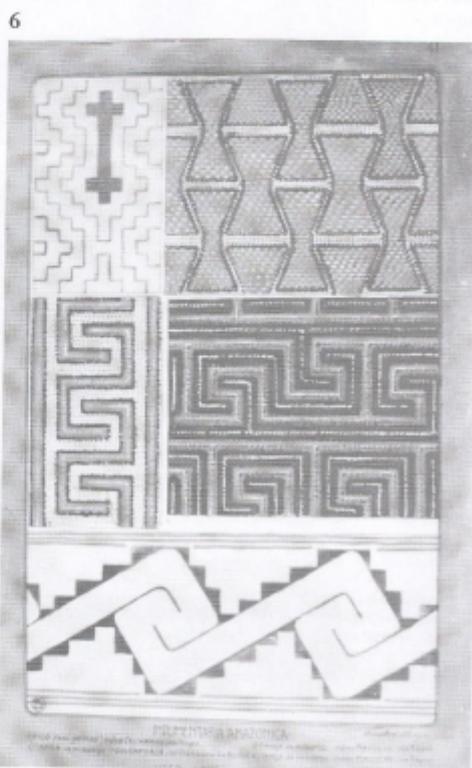




5

5 Theodoro Braga. Composições decorativas com o Cuxiú, 1905.

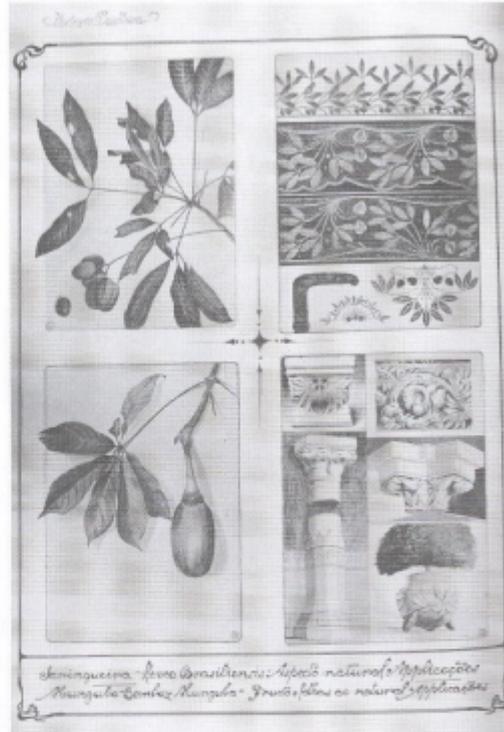
6 Theodoro Braga. Composições decorativas a partir de ornamentações da "Indumentária Amazônica" e "Vaso de Louça (Ilha de Marajó)", 1905.



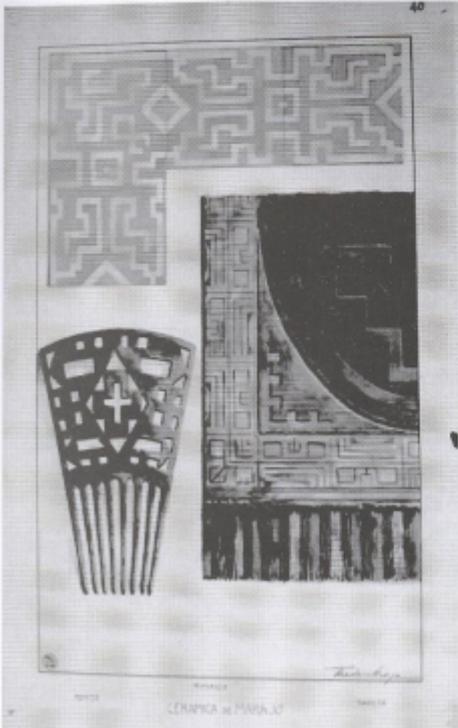
6

7 Theodoro Braga. Composições decorativas a partir de ornamentações da "Cerâmica de Marajó - pente, mosaico e tapete", 1905.

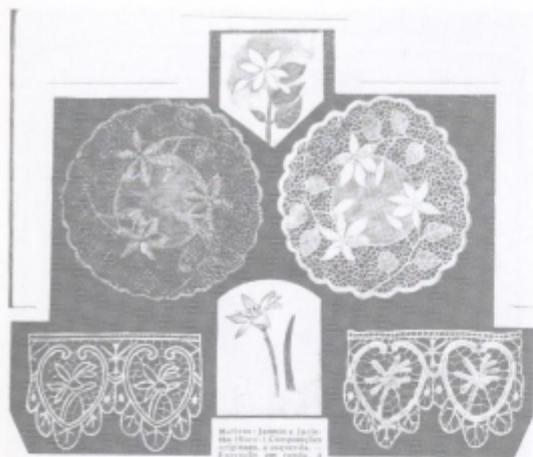
8 Ilustração para o artigo "Estylisação Nacional de Arte Decorativa Applicada", Seringueira e Munguba. 1921.



7



8

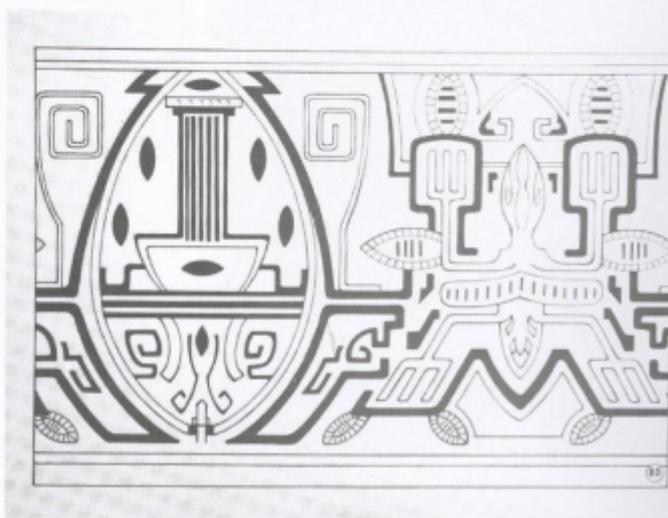


9



10

11



9 Ilustração para o artigo "Estylisação Nacional de Arte Decorativa Applicada", "Trabalhos escolares do curso de estylisação dirigido pelo Dr. Theodoro Braga, no Pará", década de 1910.

10 Mário Pagotto. *Estampa com flor de ipê*. c. 1932.

11 Carlos Hadler, álbum 88 *motivos ornamentais marajoara*, s.d.