



---

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**PAOLA DA SILVA PASCOAL**

**“ALÉM DA ILHA:”  
THEODORO BRAGA E A CULTURA MARAJOARA  
NAS ARTES VISUAIS E NA ARQUITETURA**

**GUARULHOS  
2014**



---

**PAOLA DA SILVA PASCOAL**

**“ALÉM DA ILHA:”  
THEODORO BRAGA E A CULTURA MARAJOARA  
NAS ARTES VISUAIS E NA ARQUITETURA**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado à Escola de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da  
Universidade Federal de São Paulo  
como requisito parcial para obtenção  
do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Atique

GUARULHOS  
2014



Pascoal, Paola da Silva.

“Além da Ilha:” Theodoro Braga e a Cultura Marajoara nas Artes Visuais e na Arquitetura / Paola da Silva Pascoal. – Guarulhos, 2014.  
116 p.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

Orientação: Professor Dr. Fernando Atique.

Título em inglês: "Beyond the Island:" Theodoro Braga and the Marajoara Culture in the visual Arts and architecture.

1.Cultura Marajoara. 2.Estilo Marajoara. 3.Theodoro Braga. I. “Além da Ilha:” Theodoro Braga e a Cultura Marajoara nas Artes Visuais e na Arquitetura.



---

**PAOLA DA SILVA PASCOAL**

**“ALÉM DA ILHA:”**

**THEODORO BRAGA E A CULTURA MARAJOARA  
NAS ARTES VISUAIS E NA ARQUITETURA**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado à Escola de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da  
Universidade Federal de São Paulo  
como requisito parcial para obtenção  
do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Atique

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Fernando Atique  
Universidade Federal de São Paulo – Departamento de História

---

Prof. Dr. Denilson Botelho de Deus  
Universidade Federal de São Paulo – Departamento de História

---

Profa. Dra. Elaine Cristina Dias  
Universidade Federal de São Paulo – Departamento de História da Arte



*Aos meus pais e irmã  
Pelo amor, carinho e ânimo*



## Agradecimentos

Acredito que as experiências vividas na realização desta monografia vão além das acadêmicas, por isso, reservo este momento para agradecer diversas pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram para o seu desenvolvimento.

Agradeço, primeiramente, aos docentes do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo, os quais contribuíram para a minha formação acadêmica e, em especial, ao professor Fernando Atique, pelo constante aprendizado, pela confiança, paciência e dedicação na orientação de toda essa pesquisa, levantando sempre novas questões para análise e interpretação.

Agradeço, também, ao grupo de estudos Cidade, Arquitetura e Preservação em Perspectiva Histórica – CAPPH -, aos funcionários do Arquivo Público do Estado de São Paulo, bem como aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP - pelas bolsas de Iniciação Científica que resultaram nesta monografia.

Da mesma forma, agradeço aos meus amigos e futuros colegas de profissão, Renata Geraissati, que teve o trabalho e a paciência de ler este trabalho e debatê-lo comigo; ao Philippe Arthur dos Reis que, muitas vezes, dividiu comigo as suas próprias fontes documentais; à Talita Gomes dos Reis, à Janaina Santos de Lopes e ao Diego Becker da Silva que compartilharam incontáveis horas de estudos em bibliotecas e centros culturais, pela companhia nos congressos, palestras e frequentes visitas ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, além do convívio diário em sala de aula; à Marina de Gois e ao Lucas Lellis pelo ânimo e incentivo; ao Thomaz Barbeiro, à Amanda Rodrigues, ao Hennan Gessi e à Vera Lúcia pela amizade. Também agradeço aos meus queridos amigos Bianka Vialle e Henrique Gasparoto que dividiram comigo o peso dos momentos incertos.

Não poderia deixar de agradecer a Deus e à minha família pela segurança e conforto nos momentos difíceis e de indecisão. Aos meus pais e irmã, Francisco e Lindaura e Renata meu eterno agradecimento pelas alegrias, companheirismo e paciência na ausência.



## Resumo

Esta monografia parte da problemática central de encontrar, por meio da trajetória do artista paraense Theodoro Braga, elementos que favoreçam uma compreensão mais detida sobre como os padrões ornamentais da Cultura Marajoara foram relidos e reutilizados nas Artes Visuais e na Arquitetura do Brasil, na primeira metade do século XX. O trabalho pretende não somente identificar a presença, mas, sobretudo, tentar entender, por meio de fontes documentais variadas, a importância e a função atribuída ao Marajoara dentro de um debate intelectual e Artístico de recuperação do *ethos* brasileiro. Dessa maneira, o processo de formação de uma identidade nacional e de um projeto de nacionalização da Arte brasileira, o qual se convencionou chamar de Movimento Marajoara, ou, ainda, de “Estilo Marajoara”, “Marajoara-Déco” ou “Neomarajoara” assumiu importância em parte dos trabalhos da intelectualidade nacional, em certo sentido, a partir das proposições de Theodoro Braga e do círculo de Artistas a ele ligados.

Palavras-chave: Cultura Marajoara; Estilo Marajoara; Neomarajoara; Theodoro Braga; Nacionalização da Arte.



---

## Abstract

This monograph intends to understand, through the trajectory of the Artist Theodoro Braga, how patterns of ornamental Marajoara Culture were reread and re-used in the visual Arts and architecture in Brazil in the first half of the twentieth century. The work aims to identify not only the presence, but above all, try to understand, through various documentary sources, the importance and the function assigned to Marajoara within an intellectual and Artistic debate recovery of the Brazilian *ethos*. Thus, the process of formation of a national identity and a project of nationalization of Brazilian Art, which is conventionally called Marajoara Movement, or even the "Marajoara Style", "Marajoara Déco" or "Neomarajoara" took importance of the work of the national *intelligentsia*, in a sense, from the propositions of Theodoro Braga and the circle of Artists connected to him.

Key Words: Marajoara Culture; Marajoara Style; Neomarajoara; Theodoro Braga; Nacionalization of Art.





## **Lista de Abreviaturas**

APESP- Arquivo Público do Estado de São Paulo

FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FAU-USP- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

IEB-USP- Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

IHGSP- Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo



## Sumário

<b>Introdução.....</b>	11
<b>Capítulo 1 - Olhares Prospectivos: a Cultura Marajoara em debate.....</b>	16
<b>Capítulo 2 - Theodoro Braga e as Proposições para uma Arte Brasileira.....</b>	24
Aspectos biográficos de Theodoro Braga.....	24
Theodoro Braga e as proposições para uma Arte brasileira.....	31
As Relações Sociais de Theodoro Braga e a Propagação do Debate Acerca do Marajoara nas Artes e na Arquitetura.....	40
Maria Hirsch da Silva Braga.....	45
Grupo Almeida Junior.....	47
Elyseu Visconti.....	48
Manoel Pastana.....	49
Antônio Paim Vieira.....	52
Correia Dias.....	53
Euclides Fonseca.....	55
<b>Capítulo 3 - Invenção e Recepção do Estilo Neomarajoara.....</b>	57
Estilo Marajoara e o Art Déco.....	58
O Neomarajoara na Arquitetura.....	62
<b>Capítulo 4 - O Marajoara na Revista <i>Ilustração Brasileira</i>.....</b>	81
Atuação de Theodoro Braga na revista <i>Ilustração Brasileira</i> .....	95
<b>Considerações Finais.....</b>	98
Referências Bibliográficas e Bibliografia Consultada.....	101
Anexo - Cronologia de Theodoro José da Silva Braga.....	107



## Introdução

A antiga civilização que ocupou a atual Ilha do Marajó, no Pará, entre aproximadamente 400 a.C a 1350 d.C, despertou grande interesse nos meios intelectuais e Artísticos brasileiros desde o século XIX, mas, com especial destaque, nas décadas de 1920 e 1930. Segundo a pesquisadora Denise Pahl Schann, foi ao final do século XIX que cientistas realizaram as primeiras pesquisas arqueológicas na Ilha de Marajó na intenção de recolherem resquícios que provassem a existência de uma antiga civilização tecnologicamente avançada em plena Região Amazônica. (SCHAAN, 2006, p.20).

Os resultados dessas pesquisas arqueológicas foram extremamente divulgados na primeira metade do século XX, atraindo não apenas a atenção de pesquisadores e estudiosos, mas também dos habitantes do Estado do Pará. Dessa forma, percebe-se, analisando o período, que se constituía um arcabouço de justificativas para a emergência de um *ethos* paraense, que se consideraria nacional quase que *pari passu*. Em outras palavras, pode-se aludir àquilo que Isabela Frade (2003, p. 119) sistematizou: “*o Estilo Marajoara é plasmado a partir da disseminação de uma cultura científica que vai revelar as cerâmicas antigas como patrimônio nacional valioso*”. Denise Pahl Schaan (2006, p.23) alega que ao mesmo tempo em que a Cultura Marajoara era descrita pelos cientistas era, também, acolhida como um passado regional, fazendo com que a população se apoderasse da reconstituição deste passado agregando-lhe sua própria interpretação.

A possibilidade de se valer da cultura material de tal povo na constituição de uma expressão Artística “*genuinamente nacional*” animou parte importante dos pensadores da região Norte do Brasil, mas, também dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. (VALLE, 2008, p. 6). Tomada como uma fonte válida para a combinação entre modernização e nacionalismo, os grafismos Marajoaras foram adaptados das cerâmicas encontradas por arqueólogos ligados ao Museu do Pará, atual Emilio Goeldi, nas composições gráficas da imprensa seriada, nos ornamentos domésticos (de bordados a louças) e na produção arquitetônica. Como pontuou o historiador da arte Arthur Valle, “*tal precedente cultural autóctone logo se tornaria fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nativista entre os Artistas e intelectuais*” nacionais. (VALLE, 2008, p. 2).

A escolha do título, “*Além da Ilha:’ Theodoro Braga e a Cultura Marajoara nas Artes Visuais e na Arquitetura*”, parte justamente deste processo de descoberta destas



cerâmicas arqueológicas, de sua rápida divulgação e de sua apropriação tanto pela população local quanto por intelectuais nacionais e internacionais que enxergaram uma expressão de Arte pura, a qual atingiu não somente a Ilha de Marajó, ou o Estado do Pará, mas foi, de fato, além da ilha, passando a ser apropriada e utilizada em várias regiões brasileiras.

Esses apontamentos permitem verificar o pano de fundo em que a discussão sobre a cultura visual do Marajoara se inseriu. Segundo Lucia Lippi Oliveira, o final do século XIX é marcado pelo processo de construção da nação, no qual o Estado começa a atuar sobre os fundamentos culturais que estão à sua disposição em cada momento histórico, desta forma passa a agir “*sobre a máquina da comunicação – imprensa-rádio –, assim como sobre o ensino primário para difundir a imagem de uma herança comum, inventando e inculcando tradições*”. (OLIVEIRA, 1997, p. 186).

A historiadora Monica Pimenta Velloso declara que foi também o clima do Primeiro Pós-Guerra que determinou mudanças significativas no cenário brasileiro, ou seja, foi neste período de crise europeia que seus princípios se veem perdendo espaço e peso no pensamento brasileiro. Segundo a mesma autora, a questão da organização nacional passa a se tornar cada vez mais frequente e obrigatória no debate intelectual, o qual foi o alicerce para o retorno do que fora considerado como sendo as raízes brasileiras, o que futuramente levaria à reação modernista na Arte. Tempos de (re)definição de um *ethos* nacional. (VELLOSO, 2010, p. 42).

Lucia Lippi Oliveira ainda alega que o impacto da I Guerra Mundial incidiu em vários países, pois se passou a ter uma visão de uma Europa decadente, e uma visão de futuro voltado para a América. Segundo a mesma autora, fez necessário, naquele momento, “*repensar o Brasil marcado pelo atraso econômico, pelo clima e pela raça*”, fatores que eram vistos como negativos em função do pensamento alinhado à uma concepção europeia de cultura. Oliveira declara que foi preciso, então, “*inventar a autenticidade – buscar as raízes nacionais em um passado histórico ou imemorial*”, reavaliando os papéis dos mitos. Para ela, “*o mito da pureza cultural se acoplava ao espírito do povo*”, e o popular passava “*a ser o locus da autenticidade*”. (OLIVEIRA, 1997, p. 189).

O próprio Theodoro Braga se enquadra no debate acerca da questão nacional com uma vertente ufanista, vigente no início do século XX. Esta corrente entende a nacionalidade não como resultado de regimes políticos, mas como fruto das próprias condições naturais da terra. Mais uma vez, Lucia Lippi Oliveira observa que “*a natureza prodigiosa e abençoada garantiria um futuro promissor para além e independentemente dos regimes políticos e das querelas partidárias*”. (OLIVEIRA, 1997, p. 187).



Velloso, por outro lado, alega que a Arte foi, naquele momento, definida como o saber que seria mais capaz de capturar o nacional e garantir uma condução mais eficaz da organização do país. A pesquisa e a recuperação das tradições culturais e folclóricas foi uma das características também incorporadas pelos modernistas, o que significava a construção, na plataforma poética de vários Artistas, de uma identidade brasileira que pudesse refletir a almejada brasilidade. (VELLOSO, 2010, p. 42).

Foi exatamente neste momento que a antiga civilização Marajoara passou a ser uma possibilidade para a expressão nacional, a qual se constituiu como dito anteriormente, na releitura dos padrões gráficos da cerâmica Marajoara e em sua aplicação em variados tipos de suporte, com a intenção de difundir e nacionalizar a “verdadeira” Arte brasileira esquecida, em detrimento dos estrangeirismos. A este fenômeno de múltiplas incidências Artísticas convencionou-se chamar de “Estilo Marajoara”, “Marajoara-Déco” ou “Neomarajoara”.

Para o melhor desenvolvimento desta monografia, a pesquisa desenvolvida será apresentada em dois pontos centrais. O primeiro ficará em torno do Artista e professor paraense Theodoro Braga (1872-1953), um dos pioneiros e principais divulgadores das discussões acerca do Neomarajoara, intentando, desta maneira, entender tanto a criação de um estilo quanto sua difusão no campo arquitetônico e Artístico do país. Theodoro Braga mudou-se para São Paulo, em 1921 e faleceu na mesma cidade, em 1953. Durante sua vida, reuniu grande documentação, a qual se constituiu como fonte principal desta pesquisa.

O arquivo pessoal de Theodoro Braga foi doado, em finais de 2009, ao Arquivo Público do Estado de São Paulo – AESP - pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – IHGSP. Trata-se de uma documentação produzida e/ou acumulada por Braga entre as décadas de 1900 e 1950, período estudado nesta monografia. Este fundo documental é constituído por 80 caixas e 01 pasta, nas quais se encontram documentos quase inéditos para a pesquisa acadêmica.

É importante mencionar que tal documentação foi anteriormente analisada por mim no desenvolvimento de minha Iniciação Científica, que tinha por título: “*Investigação sobre a constituição de uma ‘Cultura Marajoara’ nas Artes Visuais e na Arquitetura por meio do arquivo de Theodoro Braga*”, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Paralelamente, procedeu-se o levantamento das obras do autor (produções Artísticas, publicações seriadas e demais produções textuais), que nos auxiliaram a compreender sua contribuição e a repercussão de seu ideário e de sua atuação no ambiente das Artes Visuais e da Arquitetura na primeira metade do século XX.



A escolha por se trabalhar o tema da nacionalização da Arte com o Neomarajoara por meio da trajetória de Theodoro Braga, especificamente, parte do ponto de vista da pesquisadora Sabina Loriga, a qual alega que a análise de uma trajetória pode revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais e na maneira pela qual os indivíduos conseguem moldar e modificar as relações de poder, tendo em vista a própria multiplicidade, incoerência e conflitos de um indivíduo. (LORIGA, 1998, p.249).

Por meio da trajetória de Braga é possível tentar interpretar, conforme afirma Giovanni Levi, as suas “*redes de relações e obrigações externas na qual ele[s] se insere[m]”*”, pois para este autor, o trabalho biográfico deve ter clara “*a relação entre normas e práticas, entre indivíduo e grupo, entre determinismo e liberdade, ou, ainda, entre racionalidade absoluta e racionalidade limitada*”. Ou seja, é “*entender os sujeitos históricos em sociedade*”, tendo em vista que essa sociedade nunca é estável. (LEVI, 2006, p. 179)

Pierre Bourdieu, por sua vez, alega que para compreender uma realidade social é preciso reconstituir o seu contexto. É necessário entender a relação entre o sujeito e os elementos que agem sobre ele, ou seja, o uso da biografia não deve ser entendido como “*um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção*”, pois é exatamente por meio da construção do contexto que se pode entender os possíveis deslocamentos do sujeito em vários campos sociais, os quais são, frequentemente, mutáveis (BOURDIEU, 2006, p.185).

O segundo ponto central desta pesquisa tem por base a revista *Ilustração Brasileira*. Trata-se de uma revista de variedades ilustradas, criada no Rio de Janeiro por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva e Antônio Azeredo e publicada pela *Sociedade Anônima O Malho*. Esta coleção é constituída por três períodos de circulação – o primeiro de 1909 a 1915, o segundo de 1920 a 1930 e, o último, a partir de 1935 a 1944. Para esta monografia compulsamos todos os exemplares publicados deste periódico.

A escolha da coleção da revista *Ilustração Brasileira* foi feita a partir de uma análise prévia, também desenvolvida na minha Iniciação Científica, na qual foi possível encontrar elementos que possibilitaram a compreensão da recepção e, principalmente, da incorporação dos preceitos Neomarajoaras nas Artes Visuais e na Arquitetura, tendo em vista o seu extenso período de publicação e circulação.

Enfim, esta pesquisa tornou-se uma contribuição exatamente porque busca, por meio desses pequenos indícios da trajetória de Theodoro Braga, analisar a reutilização e/ou a revalorização dessa antiga civilização, não somente identificando a presença Marajoara na Arquitetura e nas Artes Visuais, mas, em decorrência dela, procurando entender por meio de



determinadas fontes documentais a importância e a função atribuída ao Neomarajoara dentro de um debate intelectual e Artístico acerca do processo de formação de uma identidade nacional e de um projeto de nacionalização da Arte brasileira em discussão naqueles anos.

Na tentativa de uma melhor compreensão e organização do tema estudado, esta monografia foi construída em quatro capítulos. O debate proposto no primeiro capítulo, intitulado: *Olhares Prospectivos: A Cultura Marajoara em debate* busca entender exatamente o que foi classificado como Cultura Marajoara, para que, ao longo desta monografia, possamos analisar de forma mais precisa a sua releitura, reutilização e apropriação ao longo da primeira metade do século XX. O capítulo 2, batizado de *Theodoro Braga e as Proposições para uma Arte Brasileira*, abordará a trajetória de Theodoro Braga, com especial ênfase sobre sua atuação como Artista e professor, buscando, ao mesmo tempo, entender por meio de sua própria produção o seu projeto de nacionalização da Arte brasileira com a estilização dos padrões gráficos da Cultura Marajoara.

Já o terceiro capítulo, que recebeu o título de *Invenção e Recepção do Estilo Neomarajoara*, aborda, especificamente, a criação deste estilo e a maneira com que foi recebido tanto por arquitetos quanto por Artistas plásticos e professores, fazendo com que este estilo se espalhasse por vários setores. Para entender esse processo de criação e recepção do Estilo Neomarajoara a documentação utilizada abarcará textos escritos pelo próprio Theodoro Braga, reunidos em seu acervo pessoal, além de alguns projetos arquitetônicos publicados na imprensa seriada especializada, em diversas matérias de jornais e de publicações de crítica de Artes que abordaram sua utilização. Isto permitiu identificar tanto Artistas plásticos quanto arquitetos e as suas possíveis relações no campo Artístico, mas também no campo social.

Por fim, o capítulo 4, que leva o título *O Marajoara na Revista Ilustração Brasileira*, tem o objetivo de abordar especificamente como o Estilo Marajoara foi utilizado tendo por base a própria coleção da Revista *Ilustração Brasileira*. Na intenção de entender não somente as suas formas de utilização, mas também as modificações de sua utilização ao longo do período estudado. Torna-se importante mencionar que a Revista *Ilustração Brasileira* foi escolhida justamente por ter um período de publicação bastante longo e uma grande circulação entre o público letrado ao mesmo tempo em que se configurou como uma revista ilustrada de abordagem plural.

Dessa maneira, espera-se que a monografia, ora apresentada, consiga contribuir para a reavaliação deste personagem e desta proposta Artística que extravasaram os limites da Ilha do Marajó.



## Capítulo 1

# Olhares Prospectivos: A Cultura Marajoara em Debate

*Entre as Artes indígenas sul-americanas, a Arte dos antigos habitantes da ilha de Marajó e do Baixo Amazonas permanece uma das mais misteriosas. Ela pode ser comparada em beleza com as produções mais perfeitas das grandes civilizações andinas. Fazer renascer esta Arte, fazê-la conhecida no Brasil Moderno, religar o passado ao presente numa bela tradição estética, é criar, ao mesmo tempo, uma obra Artística, patriótica e científica. PAUL RIVET, apud VALLE, 2010, p. 27*

No final do século XIX ocorria certo florescimento da arqueologia no continente americano, e várias transformações culturais e científicas eram embasadas na releitura do passado, não apenas nesta porção do Globo, mas também em outras plagas, como mostrou a pesquisadora Denise Pahl Schaan (SCHAAN, 2006, p.65). Foi neste período que cientistas nacionais e estrangeiros adeptos das teorias evolucionistas e difusionistas realizaram as primeiras expedições à Floresta Amazônica, ainda pouco conhecida, na intenção de encontrarem indícios que comprovassem o processo de evolução humana<sup>1</sup>. Ao mesmo tempo tais expedições serviam também como um próprio reconhecimento e ocupação deste território, já que neste período das fronteiras no Brasil ainda não estavam totalmente consolidadas. Por meio dessas expedições foi possível ter as primeiras notícias sobre a existência de antigos cemitérios na Ilha de Marajó, os quais seriam resquícios de uma antiga civilização tecnologicamente avançada na Região Amazônica.

De acordo com a pesquisadora, o termo “Cultura Marajoara” foi criado nessa mesma época para caracterizar um conjunto de traços culturais considerados “avançados” em relação a outras sociedades indígenas amazônicas conhecidas até aquele momento. Esses traços

---

<sup>1</sup> O evolucionismo se desenvolveu tendo como base as ideias de Charles Darwin (1809-1882). Na arqueologia, especificamente, essa teoria tentava estabelecer um padrão que pudesse medir o grau de desenvolvimento humano e cultural em diversas sociedades, as quais passariam sempre de um estágio mais simples para o mais complexo ao longo do tempo. De acordo com a antropóloga Neide Barrocá Facci, a maioria dos evolucionistas tinha uma concepção antropológica preconceituosa acerca do progresso humano, pois estes não consideraram as particularidades culturais que podem ser estabelecidas em diferentes sociedades, pois estes tinham como parâmetro o desenvolvimento ocidental europeu. Já o difusionismo arqueológico surgiu como uma espécie de resposta às teorias evolucionistas. Em sua perspectiva não se encontrava a ideia de que a evolução humana fosse linear e ascendente, ou seja, cada cultura era então entendida como sendo o resultado de uma própria sequência de organização e desenvolvimento.





culturais foram sistematizados, já à época, de maneira a revelar o nível de complexidade daquele povo:

*a) construção de colinas de terras (1 a 3 hectares em área e 10 a 12 metros de altura) sobre a área de campos alagáveis da ilha; b) a produção e uso de objetos de cerâmica de forma e decoração complexa, tais como urnas funerárias, estatuetas, tangas, bancos, cachimbos, e diversos tipos de pratos, vasos e tigelas; c) o enterro secundário diferenciado em urnas, identificando culto aos antepassados e sugerindo estratificação social; d) o uso de símbolos gráficos na cerâmica que pareciam indicar, segundo alguns autores, o uso de uma escrita rudimentar; e) a abundância de representações femininas na cerâmica, que foi por vezes interpretada como prova de descendência matrilinear ou da existência de um matriarcado. (SCHAAN, 2006, p.20)*

É importante ressaltar que o primeiro cientista a escrever sobre a existência desses cemitérios foi o naturalista Karl Friedrich Von Martius (1794-1898), que realizou sua pesquisa na Região Amazônica por volta de 1830. Porém, foi a partir de 1855, com os estudos de Domingos Soares Ferreira Penna (1818-1888), que a Cultura Marajoara passou a ser mais investigada e divulgada no Brasil, já que este naturalista, além, de fazer suas próprias expedições foi um grande estimulador dos trabalhos científicos em Marajó.

Segundo a pesquisadora Daniela Kern o estudo de maior impacto internacional foi a do geólogo e naturalista canadense Charles Frederic Hartt(1840-1878), realizada entre 1870 e 1871; os resultados de tais pesquisas foram divulgados entre 1873 e 1875 tanto em conferências quanto em publicações científicas, como por exemplo, a conferência de 1875, “*Origem da Arte e a evolução do ornamento*”, realizada na Escola da Glória, no Rio de Janeiro; e o texto *Evolution in ornament*, publicado em 1873 no periódico *Science Monthly*, em 1875. (KERN, 2008, p. 02).

Seus estudos sobre a cerâmica encontrada em Marajó identificam que os padrões ornamentais em gregas e espirais muito se assemelham tanto com os padrões da cerâmica da Grécia quanto com os padrões de várias outras regiões do mundo, a partir desta constatação, Hartt aplica a teoria da evolução ao processo de desenvolvimento dos ornamentos, o qual alega que os ornamentos mais antigos são feitos em linhas retas e com o passar do tempo essas linhas foram se tornando mais complexas e elaboradas. De acordo com Hartt, a ideia geral desses ornamentos, era baseada no estudo da estrutura física do olho e no modo de ver os objetos, ou seja, por meio desses estudos concluiu-se que “*a evolução da Arte decorativa é o resultado, em primeiro lugar, da tentativa de dar prazer à vista e, em segundo lugar, a sobrevivência do mais belo, ou melhor, do mais apropriado*” e mais agradável à vista. (VASCONCELLOS, 1939, p. 179).



Durante algum tempo os estudos de Hartt foram considerados essenciais para o entendimento da cerâmica de Marajó, mas a partir de 1884 sua teoria começa a ser bastante questionada nos Estados Unidos até chegarem a ser considerados antiquados na década de 1890.<sup>2</sup> No Brasil, porém, se percebe sua utilização até a década de 1950.

Outro estudo de extrema importância sobre a Cultura Marajoara é o do diretor do Museu Nacional no Rio de Janeiro, Ladislau Netto (1828-1894), que ficou bastante interessado na região depois de conhecer os estudos de Ferreira Penna e de Hartt. Uma de suas intenções era a de ampliar o acervo do Museu em que trabalhava, e, para tanto, coletou cerca de 580 peças em suas escavações, sobre as quais empreendeu um longo estudo, que posteriormente foi publicado no periódico *Archivos do Museu Nacional* com o título de *Investigações sobre a Arqueologia Brasileira*.

A pesquisa de Ladislau Netto foi considerada relevante por ter sido a primeira que identificou a possibilidade dos grafismos Marajoaras serem, na verdade, uma forma de escrita. A hipótese levantada por Ladislau Netto baseava-se na comparação da mesma com as antigas escritas pictográficas, fazendo-o pensar na hipótese da vinda de fenícios à região. Contudo, o pesquisador também não descartou a ideia de a cerâmica Marajoara ter se desenvolvido na própria Região Amazônica.

Denise Pahl Schaan alega que a partir do momento em que os sítios arqueológicos começaram a ser descobertos e propagandeados, a Ilha de Marajó passou a ser exaustivamente explorada em várias localidades tanto por arqueólogos profissionais e armadores interessados na coleta de objetos para museus e coleções particulares, quanto por estrangeiros interessados propriamente na questão do território. A autora enfatiza o colecionismo de final de século XIX e início do século XX era extremamente ligado, e por vezes se confundia, com a própria prática da arqueologia no Brasil, pois as técnicas para os estudos de outros tipos de objetos ainda não estavam totalmente desenvolvidas.

De acordo com a mesma autora, até pelo menos a metade do século XX, o objeto arqueológico encontrado em Marajó era considerado como o portador da cultura, “*como um*

---

<sup>2</sup> A teoria de Charles Frederic Hartt foi bastante discutida e questionada a partir de 1884, a princípio, no 87<sup>a</sup>. Encontro da *Anthropological Society of Washington*, evento que reuniu grandes nomes da antropologia e da arqueologia. Um dos críticos da teoria de Hartt foi o antropólogo e professor de anatomia Frank Baker, que segundo a pesquisadora Daniela Kern, alega que Hartt não conhece o suficiente as leis fisiológicas de movimentação do olho para ter uma teoria baseada por ela. Da mesma forma o antropólogo Frank Hamilton Cushing declarou que a origem da ornamentação na cerâmica não está no processo de adaptar as formas ao olho, porém é uma derivação dos padrões desenvolvidos anteriormente na Arte da cestaria. Tais discussões sobre as pesquisas de Hartt fizeram bastante efeito, já em 1890 o antropólogo W. H. Holmes publicou o Artigo *On the Evolution of Ornament – An American Lesson*, o qual passou a ser considerado a própria superação da teoria de Hartt, já que neste Artigo o nome de Hartt sequer é citado, fato que passa a se repetir nas publicações dos pesquisadores desde então.



*fóssil-guia que representava uma cultura extinta*”. (SCHAAN, 2009, p. 110). A antropóloga Anna Maria Alves Linhares afirma que o valor atribuído aos objetos indígenas era tanto a sua possibilidade de testemunho dos estágios primitivos da cultura humana como uma confirmação do desenvolvimento e de uma superioridade da cultura europeia em relação às outras culturas. (LINHARES, 2012, p. 01).

Contudo, é importante ressaltar que os estudos mais intensos sobre a Cultura Marajoara foram desenvolvidos a partir das primeiras décadas do século XX. Dentre as várias pesquisas desse período pode ser identificada a do então diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi, Carlos Estevão de Oliveira (1880-1946), que realizou escavações em 1925. Já em 1930 a antropóloga e também diretora do Museu Nacional no Rio de Janeiro, Heloísa Alberto Torres (1895-1977) fez escavações e encaminhou a cerâmica encontrada para o museu assim como havia feito o antigo diretor Ladislau Netto.

A pesquisa dos antropólogos da Universidade de Columbia, Betty Meggers (1921-2012) e Clifford Evans (1912–1985) começou a ser realizada na década de 1940 e se estendeu até 1960, período um pouco posterior ao da delimitação desta monografia, porém, tal pesquisa é, sem dúvida, a mais importante e não se pode deixar de mencioná-la. A metodologia de trabalho de Meggers e Evans tinha por base a teoria cultural-ecológica. Essa teoria foi entendida como um darwinismo ambiental, a qual afirmava que o desenvolvimento cultural na Amazônia foi limitado por suas condições ecológicas, que não possibilitaram o desenvolvimento de sociedades mais densas e complexas. Segundo essa perspectiva, a pobreza de nutrientes no solo impediu que essas antigas civilizações desenvolvessem uma agricultura intensiva e, conseqüentemente, impediu a “*complexificação das relações sociais*” (SCHAAN, 2009).

As pesquisas de Meggers e Evans foram desenvolvidas tendo como fontes principais as cerâmicas policrômicas zoomorfas e antropomorfas do baixo Amazonas<sup>3</sup>. Tais estudos apontam para a hipótese de que os habitantes da Ilha de Marajó, especialmente da Cultura Marajoara, teriam surgido a partir de outros grupos como os Ucayali e o Napo, que são povos originários dos vales formadores do alto Amazonas. De acordo com estes arqueólogos a Cultura Marajoara não teria conseguido se adaptar e criar as condições necessárias de sobrevivência, sendo, então, extinguidos ou cooptados por outros grupos. (MARTIN, 2004, p. 75).

---

<sup>3</sup> A cerâmica zoomorfa é aquela que os arqueólogos consideraram como tendo formas ou semelhanças de animais, já a cerâmica antropomorfa é considerada como tendo formas ou semelhanças de seres humanos.



Entretanto, outras vertentes apontam para o fato de que o canal de Casequiare e do Rio Branco seriam caminhos possíveis para a ocupação da Amazônia. Tais estudos declaram que essas populações teriam conseguido se adaptar muito bem ao ambiente e teriam sido capazes de criar processos originais de desenvolvimento local e de difusão da sua cultura; ao mesmo tempo apontam para o fato de que tais populações não teriam sido as únicas a habitarem a região, possibilitando mudanças culturais entre as diversas etnias amazônicas, fato que teria contribuído para a sua “*complexidade cultural e linguística*”. (MARTIN, 2004, p. 75).

A tese de Meggers e Evans passou a ser fortemente criticada a partir da década de 1950, porém ainda hoje é de extrema importância para o entendimento da Cultura Marajoara, por esses, datada entre 400 e 1350 d.C.<sup>4</sup>. A partir da pesquisa desenvolvida por Meggers e Evans, tornou-se possível organizar de forma sistematizada as várias culturas ceramistas da Amazônia. As cerâmicas por eles encontradas foram classificadas por *tradições*. Segundo o pesquisador Igor Chmyz, as tradições definem-se como, “*qualquer complexo cerâmico relacionado no tempo e no espaço em um ou mais sítios arqueológicos e compostos por grupos de fases, as quais podem ser fixadas pelas diferenças plásticas e temporais, que representam períodos cronológicos ou culturais*”. (MARTIN, 2004, p. 81).

A pesquisadora Gabriela Martin (2004, p. 81), em seu texto “*A cerâmica como invenção independente na América*” alega que a tradição *policrômica*, dentro da qual se classifica a cerâmica Marajoara, é a mais estudada, devido à sua riqueza decorativa e pelas complexas representações dos motivos presentes nas estatuetas e nas figuras rituais. De acordo com a mesma autora, as características básicas desta tradição são as combinações de várias cores, predominando as tintas vermelhas, brancas e pretas, com apliques e molduras em relevo.

Ao contrário da tese de Meggers e Evans, Gabriela Martin alega que os grupos étnicos responsáveis pela criação da tradição policrômica eram cultivadores da floresta tropical, mas tinham uma organização social bastante complexa. Os espaços utilizados por tais grupos foram identificados pelas construções de aterros Artificiais, onde foram construídas as aldeias

---

<sup>4</sup> As críticas em torno das pesquisas de Meggers e Evans giram em torno de seu determinismo ecológico, a arqueóloga Anna Roosevelt ressaltou que novos estudos foram desenvolvidos, os quais permitiram o fornecimento de outras explicações sobre a origem, o desenvolvimento e desaparecimento das ocupações na Amazônia indígena evidenciando “uma longa e substancial sequência de desenvolvimento indígena na Amazônia, muito mais complexa, e menos produto de influências externas”, permitindo assim verificar que tais sociedades poderiam também ter influenciado outras regiões que foram consideradas mais relevantes. De acordo com a pesquisadora Vera Lúcia Calandrini Guapindaia, Roosevelt alegou ainda que a descrição do meio ambiente, elaborada por Meggers e Evans foi inapropriada, já que estes consideraram os solos amazônicos pobres de maneira muito generalizada e ignoraram as vastas áreas de biomas terrestres e fluviais, que seriam ricas em nutrientes. Ou seja, o solo não foi o elemento fundamental que determinou ou limitou um desenvolvimento cultural dos habitantes da Região Amazônica.



e os cemitérios, nos quais eram depositadas as tangas e as urnas funerárias decoradas. Com isso, pode-se circunscrever que

*as cerâmicas policrômicas encontram-se em sítios arqueológicos do médio e do baixo Amazonas, desde o baixo Madeira e os rios Solimões e Negro na altura de Manaus até a desembocadura da grande bacia amazônica. A ela pertence a fase Marajoara dos povos instalados na ilha de Marajó na área do lago Arari (MARTIN, 2004, p. 83).*

Neste momento, convém identificar alguns Artefatos encontrados, já que foi por meio destes que o público em geral e intelectuais do período, tanto nacionais quanto internacionais, começaram a tomar conhecimento desta civilização e se interessaram por tais grafismos. Dentre vários objetos encontrados destacam-se as peças mortuárias e as urnas funerárias, frequentemente decoradas com estilizações de seres humanos juntamente com traços de animais, como coruja, cobra, escorpião, lagartos, urubus, dentre outros. Nas imagens abaixo, figura 1 e figura 2, a decoração das urnas é composta por estilização que congrega características da ave coruja e uma figura humana feminina, identificada pela representação do púbis em formato retangular ou oval sempre abaixo do útero, representado, possivelmente, por um círculo vermelho.



*figura 1 e figura 2*, Urnas funerárias decoradas com apliques modelados e pintura vermelha e preta sobre engobo branco. Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém. Disponível em: SILVA, Emerson Nobre da. Uma análise transcultural da cerâmica Marajoara. Unicsul. 2010. p. 48.

Os estudos da arqueóloga Denise Pahl Schaan também giram em torno dessas urnas, os quais também apontam para o fato de que a representação de órgãos sexuais além de identificar se as urnas foram utilizadas por homens ou mulheres, dão base para a hipótese de uma de supremacia feminina, como anteriormente mencionado. Para Schaan as tangas Marajoaras também poderiam corroborar essa ideia. Segundo a mesma autora “*as tangas são*



*triângulos convexos de cerâmica que possuem perfurações nas extremidades, indicando seu uso como vestimenta*”; tais objetos foram encontrados tanto dentro das urnas funerárias, quanto em suas representações decorativas externas das personagens femininas, e, algumas vezes, também amarradas por fora dessas urnas, na altura da vagina da personagem representada. (SCHAAN, 2007, p. 110).

As decorações das tangas de cerâmicas também se tornaram bastantes características da Cultura Marajoara, já que são também decoradas com motivos geométricos, com linhas em ziguezague, cruces, pontilhados e espirais, como pode ser visto na figura 3 e na figura 4, abaixo. De acordo com a quantidade de motivos decorativos existentes nas tangas é possível colher informações a respeito do grau de inclusão de grupos sociais e de hierarquia, já que as tangas mais decoradas foram encontradas na área que os arqueólogos identificaram como espaço reservado para uma elite Marajoara.



**figura 3.** Desenho de tangas de cerâmica Marajoara.

Disponível em

<http://www.viafanzine.jor.br/arqueologia4.html>



**figura 4.** Imagem de tanga de cerâmica Marajoara.

Disponível em

<http://www.amorc.org.br/destaques/destaque7.html>

Torna-se necessário enfatizar, neste momento, que as caracterizações e classificações feitas por arqueólogos, acerca da cerâmica Marajoara, nem sempre são suficientes ou capazes de transmitir o que, de fato, cada objeto representou para as sociedades que os criou, mesmo porque essas análises foram feitas tendo por base as próprias concepções ocidentais de sociedade, Arte e cultura. Somente posteriormente com a etnologia e o perspectivismo ameríndio, a Cultura Marajoara recebeu uma análise que buscava entender a maneira pela qual os indivíduos veem os outros e a si mesmos. Tendo em vista que até mesmo a concepção de pessoa nas sociedades indígenas pode ser distinta da concepção de pessoa na nossa sociedade, que se fundamenta pelas relações entre indivíduo e sociedade e entre o público e privado. (GOMES, 2010, p. 216).



Mesmo assim, a escolha por se trabalhar nesta monografia também com as abordagens arqueológicas se deve principalmente pelo fato de que os resultados das pesquisas arqueológicas no Brasil foram amplamente divulgados, como dito anteriormente, atraindo não apenas a atenção dos pesquisadores e estudiosos, mas também adaptados pelos próprios habitantes do Estado do Pará.

Tendo como tema central desta pesquisa o estilo Neomarajoara, convém estudar um dos atores mais ativos na constituição de um projeto de nacionalização da Arte brasileira por meio desta Cultura Marajoara, o próprio Artista e professor paraense, Theodoro Braga, na intenção de melhor compreender as relações que envolvem esse fenômeno.



## Capítulo 2

# Theodoro Braga e as Proposições para uma Arte Brasileira

*Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas Artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre Artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Aldrin Figueiredo, 2010.*

### Aspectos biográficos de Theodoro Braga

Theodoro Braga foi, como diversos outros atores sociais do século XIX-XX, um profissional “multifacetado”. Nasceu em 1872 e formou-se advogado em 1893, pela Faculdade de Direito do Recife, mas na mesma cidade logo cedo se inclinou à formação Artística, a qual iniciou por volta de 1892, pelas mãos de Jerônimo José Telles Júnior, premiado mestre do paisagismo pernambucano, que, segundo o historiador Edilson da Silveira Coelho foi um dos responsáveis pela construção de sua personalidade Artística. (COELHO, 2007, p.160).

Já no Rio de Janeiro, em 1894, Theodoro Braga estudou pintura na Escola Nacional de Belas Artes-ENBA<sup>5</sup>, com os professores Belmiro de Almeida e Zeferino da Costa<sup>6</sup>, dentre outros, obtendo conceito máximo quando de sua formatura, em 1898<sup>7</sup>.

Em 1899, recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior, prêmio de grande destaque e concorrência, e partiu para aperfeiçoamento na cidade de Paris, onde estudou na Academia

---

<sup>5</sup> A Imperial Academia de Belas Artes foi fundada em 1826, após a Proclamação da República em 1890 esta instituição passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Esta mudança foi uma das tentativas de modernizar e romper com o ensino imperial, tendo como inspiração o modelo pedagógico da Academie Julian, em Paris.

<sup>6</sup> Belmiro de Almeida (1858-1935) foi um professor, escritor, caricaturista, desenhista e pintor. Estudou na ainda Academia Imperial de Belas Artes, 1869-1880. Começou a desenvolver atividade docente já na Escola Nacional de Belas Artes entre 1893 e 1896. De acordo com o Crítico de Arte Gonzaga Duque, a trajetória Artística de Belmiro de Almeida se revela um grande ecletismo, pois sempre conseguiu experimentar várias técnicas de acordo com a sua especificidade Artística, dando as suas produções um caráter inovador, tendo em vista o panorama das Artes no Brasil. Da mesma forma Zeferino da Costa (1840-1915) se destaca como pintor, desenhista, decorador e professor. Como discípulo de Victor Meirelles, desenvolveu um grande interesse por pintura histórica e religiosa. Foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes e em 1890 torna-se vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Foi um professor bastante ativo no processo de modernização do ensino de Arte.

<sup>7</sup> Para saber mais detalhes acerca das produções de Theodoro Braga houve a preocupação em elaborar uma cronologia alusiva a Theodoro Braga como forma de auxiliar na compreensão do próprio ator social que se investiga, a qual se encontra no anexo desta monografia.





Julian<sup>8</sup> com Jean-Paul Laurens, mestre da pintura histórica francesa, dentre outros. Na sua estadia em Paris, Theodoro Braga manteve contato com a Arte decorativa francesa, assim como pode percorrer vários outros países europeus, estudando e colhendo informações e aperfeiçoando técnicas para melhorias de suas obras.



**figura 05.** Theodoro Braga, disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_tb.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_tb.htm).

De regresso a Belém, em 1905, sua terra natal, pôde desenvolver pintura alusiva à fundação da cidade, por encomenda daquela municipalidade, fortalecendo seus vínculos com a pintura histórica. Theodoro Braga desenvolveu uma pesquisa de dois anos no *Arquivo Histórico Ultramarino*, em Portugal para a produção da tela *Fundação da Cidade de*

---

<sup>8</sup> A *Academia Julian*, escola particular localizada em Paris, foi criada pelo Artista Rudolf Julian (1839-1907) em 1867. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni, essa instituição se desenvolveu tendo por modelo os mesmos métodos de ensino empregados na *École des Beaux-Art*, escola pública de Arte mais conceituada do período. A mesma autora alega que a partir de 1884 o concurso de admissão da *École des Beaux-Arts* passou a ser mais rigoroso, fato que contribuiu para o crescimento da *Academia Julian*, já que esta vinha se destacando também como uma espécie de “cursinho preparatório” para o ingresso na *École des Beaux-Art*. Ao mesmo tempo a *Academia Julian* passava a ocupar uma posição privilegiada no campo acadêmico, tendo em vista que entre seus docentes estavam grandes mestres renomados, que de certa forma projetavam seus alunos. Esta instituição também se destacou por seu pioneirismo no ensino e profissionalização Artística das mulheres. A *Academia Julian* teve um papel importante no ensino de Arte no Brasil, já que foi para esta instituição que grande parte dos bolsistas do Prêmio de Viagem ao Exterior da Escola Nacional de Belas Artes foram encaminhados para desenvolver estágios nos ateliês dos professores, assim como freqüentar as aulas e as oficinas, tudo dentro de um programa de estudos pré-estabelecidos. Para Ana Paula Cavalcanti Simioni, outro atrativo importante para os brasileiros com relação à *Academia Julian* dizia respeito às possibilidades que lhes eram oferecidas de se projetar no meio Artístico francês e de melhores possibilidades e oportunidades Artísticas quando retornassem ao Brasil.



*Nossa Senhora de Belém do Pará*, figura 6. Essa obra é de extrema importância para a carreira de Braga, pois foi por meio dela que se tornou conhecido em Belém.



**figura 6.** Theodoro Braga: A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará. 1908. Óleo sobre tela, 226 X 510 cm. Belém.

Nesse mesmo período produziu *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, um repertório visual, no qual o Artista se utiliza da flora e fauna e dos padrões decorativos retirados das cerâmicas produzidas por culturas indígenas, especialmente da cerâmica Marajoara, facilmente identificável com suas tramas em linhas geométricas e labirínticas. A historiadora Patrícia Bueno de Godoy ao fazer uma análise bastante minuciosa do livro publicado por Theodoro Braga, *Artistas Pintores no Brasil*, alega que o repertório visual, *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, não foi mencionado em tal livro como uma obra separada, o que levou a autora a declarar que, provavelmente, este repertório visual foi inserido em outra publicação, *Obra de Nacionalização da Arte Brasileira*, a qual se encontra dividida por séries.

A primeira série foi produzida, provavelmente, entre 1905 e 1914, denominada *Arte Decorativa – Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Indígenas Brasileiros*. Patrícia Bueno de Godoy alega que este repertório era composto, a princípio, por 32 aquarelas sobre o tema A Planta Brasileira, mas, posteriormente, se tornou um repertório composto por 41 pranchas. Theodoro Braga teria acrescentando novas composições e pesquisas com o passar do tempo. A figura 07 e a figura 08, reproduzidas abaixo se



encontram no repertório de Braga, *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, são composições de estilizações da cerâmica Marajoara aplicadas em diversos suportes, como em tapetes, mosaicos e pente. (GODOY, 2012, p. 1482).



*figura 07 e figura 08.* A Planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação. 1905.  
Fonte: Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo-SP

Braga, ao longo de sua vida, também desenvolveu atividade como professor e foi bastante atuante como crítico de Arte. Outras atividades significativas em sua trajetória foram a de geógrafo e historiador, por meio das quais desenvolveu pesquisas em torno das especificidades regionais do território brasileiro, indo da temática bandeirante ao Marajoara, mas com especial ênfase nesta última, como será analisado mais adiante.

Por meio de um contínuo estudo e aprimoramento de técnicas Artísticas, Theodoro Braga tornou-se um dos nomes mais significativos para o ensino do desenho, da pintura e da Arte como um todo. Ao longo de sua vida, Braga foi muitas vezes nomeado a cargos de importância na área da educação: em 1916 foi nomeado diretor do *Instituto Profissional Lauro Sodré* em Belém, que segundo o historiador Edilson da Silveira Coelho foi a “*oportunidade em que ensinou desenho Artístico aos jovens internos, estimulando-os na criação com características regionais, evitando, assim, as cópias importadas*”. Neste mesmo ano Braga ajudou a fundar e posteriormente se tornou, também, professor catedrático de desenho na *Escola de Agronomia e Veterinária*, em Belém do Pará. (COELHO, 2007, p. 163).



Segundo Edilson da Silveira Coelho o fato de Theodoro Braga ter se tornado rapidamente um Artista de renome no Pará fez com que se sentisse “*o responsável [por] propor mudanças sobre o modo de fazer Arte na Amazônia*”. De acordo com este autor, Braga passou a fazer vários convites a Artistas brasileiros para exporem suas obras no Pará, beneficiando-se da expansão do mercado da borracha, e ajudando na divulgação de uma Arte que considerava ser mais nacional, assim como já faziam os Artistas estrangeiros. Outra atitude tomada por Braga, segundo Edilson da Silveira Coelho, foi a de promover entre 1908 a 1920 uma grande quantidade de exposições escolares, as quais seriam capazes de incentivar a formação crítica e estética de crianças e adolescentes. (COELHO, 2007, p. 162).

Em 1921, já residindo no Rio de Janeiro, Theodoro Braga começou a lecionar no *Instituto de Formação Profissional João Alfredo*, utilizando-se da mesma metodologia de ensino de quando ainda residia em Belém. Nesta instituição, se tornou diretor interino em abril de 1924. Braga gravitou bastante em torno dos docentes e dos egressos da ENBA e, em novembro de 1921, lhe foi concedido o “*Titulo de Professor Livre Docente da Escola Nacional de Belas Artes, devido ao seu Prêmio de Viagem ao Exterior na mesma Escola*”. (Revista de Engenharia Mackenzie, Abril, 1953, p. 278).

Braga migrou para São Paulo em algum período entre 1924 e 1925, onde também teve papel de destaque. Novamente segundo Edilson da Silveira Coelho, a vinda de Braga para São Paulo talvez tenha sido motivada pela efervescência de atividades Artísticas desenvolvidas pelos modernistas, pois Braga juntamente com grandes intelectuais como Mário de Andrade, Menotti Del Pichia, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Benedito Calixto e Pedro Augusto Gomes Cardim, ajudou na fundação da *Academia de Belas Artes*, hoje *Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*, inaugurada em 1925, e de onde também veio a ser o professor catedrático na cadeira de composição decorativa. Ali, chegou a diretor entre 1950 e 1953. (COELHO, 2007, p. 163).

Ainda em 1925, Braga filiou-se ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – IHGSP -, sendo, também, sócio dos Institutos Históricos e Geográficos do Pará, Ceará, Rio Grande do Norte e no de Pernambuco, porém sem data exata dessas afiliações. Já em 1930, Theodoro Braga passou a desenvolver atividade docente no *Instituto de Engenharia Mackenzie* nos cursos de Engenharia e Arquitetura, nos quais ministrou as disciplinas de Desenho Técnico, Desenho a Mão Livre, Arte Decorativa, História da Arte, Modelagem e Modelo Vivo. Mesmo tendo se radicado em São Paulo, Braga manteve vínculos de pesquisa com o seu estado natal, assim como com a produção da ENBA, no Rio de Janeiro, participando de conceituados salões de Arte da década de 1920, nos quais apresentou uma



coleção de “*projetos e protótipos de natureza diversificada, como colunas, vasos, tapetes, xales ou elementos tipográficos, aproveitando os motivos da flora da Amazônia, bem como dos grafismos da cerâmica Marajoara*”, como nos mostrou Arthur Valle. (VALLE, 2008, p. 07).

Braga foi, ainda, nomeado várias vezes pelo governo a representar o Brasil em diversas atividades e eventos, em 1921 foi nomeado 1º Secretário da *Comissão Central Paraense nas festas do Centenário da Independência*, e, em 1925, como “*membro da comissão organizadora dos objetos de Arte decorativa que deveriam figurar na “Exposition Internationale de Arts Décoratifs et industriels Modernes”*, eventos realizado em Paris no anos de 1925, o qual será mais à frente analisado. Tal exposição acabou por não contar com a presença do Brasil, mas é considerada o marco inaugural daquilo que se convencionou chamar de posteriormente de *Art Déco*. (Revista de Engenharia Mackenzie, Abril, 1953, p. 278).

Braga tornou-se, também, membro do “*XX Congresso Internacional de Americanistas*” no Rio de Janeiro em 1922, ano que se tornou membro do “*Conselho Superior de Belas Artes*”. Já em 1925 passou a fazer parte do “*Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo*”, do qual foi participante até o seu falecimento.

A produção de Theodoro Braga conta, ainda, com a publicação do livro *Artistas Pintores do Brasil*, de 1942 e, de vários Artigos em periódicos nacionais, como, por exemplo, na revista que será abordada mais adiante, *Ilustração Brasileira*, com os textos *Estylização Nacional de Arte Decorativa Aplicada*, de 1921, e *Nacionalização da Arte Brasileira*, na mesma revista, em 1922, além da realização de várias conferências tendo como tema central a Arte Decorativa Aplicada.<sup>9</sup> Paralelamente, Braga continuou a sua produção em Artes plásticas produzindo, por exemplo, dentre outras, as telas “*Anhanguera*”, de 1927, “*Fascinação de Iara*”, 1929, e “*Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares*”, de 1928, as quais se encontram reproduzidas abaixo na figura 09, na figura 10 e na figura 11 respectivamente.

---

<sup>9</sup> O conceito de Arte Decorativa Aplicada é o que define a associação entre o objeto industrial e o Artístico, segundo a autora Marcele Linhares Viana o termo tem uma definição mais explícita quando atrelado a um dos “ramos da indústria cujas obras se revestem de caráter Artístico: mobiliário, cerâmica, tapeçaria, etc”. De acordo com a mesma autora, o termo Arte Decorativa Aplicada muda ao longo desta primeira metade do século XX, na *Encyclopedia e Dicionario Internacional*, publicada em 1935, este termo é apresentado como algo que te, a finalidade de criar obras de Arte com um objetivo determinado, como por exemplo, *esculturas* e pinturas de ornamentação, já no *Dicionario Enciclopédico Brasileiro Ilustrado*, com publicação datada de 1945, a obra de Arte que está vinculada à Arte Decorativa Aplicada é integrante de um grupo que tem por objetivo a criação de objetos considerados úteis, mas ao mesmo tempo possuem uma finalidade estética e de embelezamento, neste grupos se relacionariam então, a Arquitetura, o mobiliário, a cerâmica, entre outros (VIANA, 2012).



*figura 09.* Anhanguera. 1927.  
Óleo sobre tela, 224 X 148 cm.  
São Paulo. Museu Paulista.



*figura 10.* Fascinação de Iara,  
1929. Óleo sobre tela. São  
Paulo. Coleção PARTICULAR.



*figura 11.* Périplo Máximo de Antonio Raposo Tavares. 1928.  
Óleo sobre tela. s/ medida e s/d. Pinacoteca do Estado de São Paulo

É importante ressaltar que as informações obtidas para a realização desta monografia foram em parte o resultado da minha pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida por dois anos, como mencionado anteriormente, a qual teve por foco principal a própria trajetória de Theodoro Braga por meio de seu arquivo pessoal. Por meio dessa mesma pesquisa em seu arquivo, foi possível perceber que a produção de Braga, tanto Artística quanto literária, é extremamente vasta, sendo assim, impossível descrevê-las e analisá-las mais detidamente neste momento.

Porém de forma mais geral, pode-se dizer que acerca de suas produções literárias com a temática da Cultura Marajoara e da nacionalização da Arte foram identificados: 01 manuscrito, 06 Artigos publicados em periódicos nacionais e 01 conferência. Da mesma



maneira foram identificadas 132 produções em torno da Arte Decorativa Aplicada, das quais 5 foram descritas pelo próprio Braga como sendo da temática Marajoara. Infelizmente não foram encontradas imagens dessas produções, mas apenas as informações de que elas um dia foram produzidas e expostas já são bastante importantes para a pesquisa acerca deste estilo Neomarajoara.

Enfim, Theodoro Braga em toda sua trajetória desenvolveu uma obra caracterizada por uma diversificada, extensa e “multiforme” produção Artística, docente e em torno da crítica de Arte, sempre pontuando em todas essas um interesse sempre crescente em conceber e caracterizar uma Arte com forte inspiração nacionalista. (COELHO, 2007, p. 166).

Theodoro Braga veio a falecer em São Paulo no dia 31 de agosto de 1953, tendo sido obliterado por décadas dos estudos acerca das temáticas que desenvolveu. Esta pesquisa coaduna-se, de certa forma, a um movimento de revisão de sua trajetória, tarefa iniciada por outros pesquisadores nacionais, mas diferencia-se por ter sido uma das primeiras a valer-se de seu acervo pessoal, doado pelo IHGSP ao Arquivo do Estado, em 2009, para tentar entender o estilo Neomarajoara.

### **Theodoro Braga e as proposições para uma Arte brasileira**

Segundo a pesquisadora Patrícia Bueno de Godoy, o esforço de Theodoro Braga “*para a divulgação do projeto de nacionalização da Arte brasileira visava chamar a atenção de professores e industriais, pois estes seriam os grandes responsáveis por espalhar esse novo caráter, verdadeiro da Arte nacional*”. (GODOY, 2004, p. 84). Isso nos revela que Braga via no *design* uma atividade industrial, capaz de ser pensada dentro de agendas de reprodução da Arte, contrariando, assim, a interpretação costumeira de que praticava uma Arte “Artesanal”.

Braga, de fato, concedeu amplo destaque à necessidade de implantação de cursos, desde as séries primárias, que contemplassem uma metodologia embasada no repertório nacional, e que redundassem num espraiamento dos motivos Marajoaras, os quais seriam com o passar do tempo, inculcados na população brasileira, a ponto desta passar a se reconhecer como herdeira de tal cultura, apropriando-se, assim, de tais elementos. Tratava-se, portanto, de uma transformação processual, que germinaria em alguns anos. Esta ideia de transformação gradual aparecia na agenda de outros intelectuais do período, também envolvidos com a ideia de nacionalização da Arte e da Arquitetura, como José Marianno



Filho. Este, ao contrário de Braga, via a Arte do período da Colônia, como a matriz do *ethos* brasileiro. (ATIQUÉ, 2011).

O estudo sobre Theodoro Braga, contudo, permite perceber a envergadura de sua produção, a forma aplicada com que estudava e seu empenho em desenvolver uma Arte nacional. Já se sabe que um dos métodos utilizados por Braga foi o incentivo às modificações das práticas do ensino do desenho e da Arte, em geral no Brasil, para uma produção de obras com características presumidamente brasileiras, o que leva o pesquisador Clóvis Morais Rêgo a alegar que a preocupação com o brasileirismo se constitui em Braga “*num 'leit-motiv'. A nacionalização de nossa Arte se transforma nele em uma quase obsessão*”. (MORAIS REGO, 1974, p.28).

Braga acreditava que, por meio da orientação com caráter prático ao ensino de desenho e da união entre formas novas e típicas, seria construído o futuro estilo brasileiro. Da mesma forma, alegava que “*a grande Arte Nacional está entregue à mocidade brasileira, que tem sabido e saberá elevá-la ao apogeu da verdade, do sentimento e da originalidade. Falta-nos, porém, a nossa Arte aplicada; aos nossos operários compete nacionalizá-la*”. (BRAGA, 1921).

Durante toda sua vida, Theodoro Braga esteve cercado pelas questões da Arte e do ensino, dimensões que, entrelaçadas, seriam capazes de se integrarem ao cotidiano do povo brasileiro, como confirma a publicação do XVIII Salão Paulista de Belas Artes, em Artigo necrológico: “*oitenta anos viveu ele, pode-se dizer que tirando os tempos indecisos da infância, todos eles foram dedicados à Arte*”. (XVIII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES, 1953).

A produção de Braga passou por mudanças de acordo com o contexto em que viveu: “*mantendo ou não o pé no passado romântico, ou o corpo no ufanismo republicano, ou no modernismo que se abria a sua frente*” (COELHO, 2007, p. 167). Braga buscava a nacionalização da Arte brasileira, a qual se daria, como dito anteriormente, pela libertação estético-visual dos modelos estrangeiros. Entretanto, Theodoro Braga começou a ter contato primeiramente com a Arte decorativa francesa, quando residiu em Paris para a realização de seus estudos como pensionista da ENBA.

Segundo a pesquisadora Patrícia Bueno de Godoy, Braga teria sido influenciado por Eugène Grasset, Artista de extrema importância na Arte decorativa e um dos nomes mais significativos do *Art Nouveau*. Como sabido, uma das ideologias compositivas da *Art*



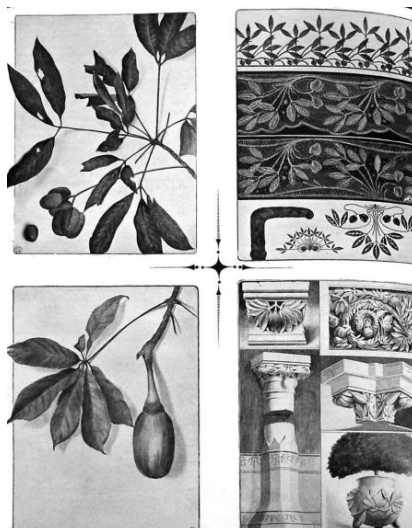


*Nouveau* é a estilização de motivos vegetais, de maneira a invocar uma nova relação com a natureza, tema lançado ainda no século XIX, por Viollet-le-Duc<sup>10</sup>.

De acordo com Godoy, em seu estudo *Nacionalismo na Arte decorativa brasileira - De Eliseu Visconti a Theodoro Braga*, o projeto de Braga tinha como principal objetivo a Articulação da sociedade para um desenvolvimento Artístico alternativo, introduzindo concepções modernas e um debate nacionalista sobre o ornamento e o ensino da Arte:

*Acreditava que o estabelecimento de um estilo inconfundivelmente brasileiro deveria surgir com a infiltração do ornamento - inspirado na flora, na fauna e na Arte Marajoara - em todas as esferas sociais. Para isso, a reformulação educacional era a medida mais urgente a ser executada. O ensino da Arte decorativa, desde as primeiras séries escolares, e a eliminação dos repertórios estrangeiros, exaustivamente copiados pelos alunos, seria a maneira ideal para instituir uma Arte incontestavelmente nacional. (GODOY, 2005, p. 80)*

Theodoro Braga em seu texto “*Estilização nacional de Arte decorativa aplicada*” descreve os mecanismos utilizados em sua campanha de nacionalização da Arte por meio do ensino, como por exemplo, a composição de mapas murais escolares “*com assuntos que nos educam e nos ilustram*”, e a preparação de livros de contos para crianças com ilustrações regionais e ensinando desenho aplicado, que comprovam que as mudanças nos padrões Artísticos brasileiros podem mudar e enraizarem-se em si mesmos. Neste mesmo Artigo Braga se utiliza de suas próprias criações para mostrar maneiras de estilizações da natureza com vários tipos de soluções e suportes, como pode ser verificado na figura 12 abaixo.



**figura 12.** Disponível em: BRAGA, Theodoro. *Estylisação nacional de Arte decorativa aplicada*. In. Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: 25 dez. 1921. Nº. 16. Ano IX.

<sup>10</sup> Eugène Viollet-le-Duc (1814- 1879) foi um arquiteto e teórico francês conhecido por sua relação com o restauro. Destacou-se, também, por ter influenciado o surgimento de uma outra manifestação de Arquitetura por meio do debate sobre nova aplicação de materiais, tendo em vista o desenvolvimento tecnológico característico do século XIX.



Pode-se perceber claramente que, para Edilson da Silveira Coelho, o papel de maior importância de Braga foi o de conseguir ser, ao mesmo tempo, tanto um pintor “clássico” quanto moderno, já que, por meio de suas atividades e de sua campanha nacionalista, foi capaz de desenvolver a história da Amazônia sob uma nova perspectiva.

*Theodoro Braga primava pela pesquisa, resgate e exaltação dos elementos regionais e populares por meio da cultura, buscando, conforme já defendia Angelo Agostini no final do século XIX, o fim das idealizações da história e da mitologia sobre o Brasil e captando a paisagem do país, para que finalmente se pudesse constituir uma escola efetivamente nacionalista de pintura, traduzindo em Arte a alma do povo brasileiro, como Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos fizeram na música, Mário de Andrade e Portinari, na literatura e nas Artes plásticas. (COELHO, 2007, p. 166)*

O historiador André Cozzi (2007, p.07) também defende uma visão específica acerca de Theodoro Braga, e alega que, ao fazer um estudo sobre as obras de Theodoro Braga, especialmente a tela *Fascinação de Iara*, reproduzida mais acima, “é [preciso] tentar fazer o percurso de um Artista que vive mais que a mero interesse pelo belo”, pois as obras de Braga podem ser entendidas, segundo este autor, como forma de manifestação modernista para a redefinição da identidade nacional brasileira. Para ele, a produção de Braga seria uma “proposição para um novo modelo social”, pois se percebe a mudança nos personagens indígenas, que passam a ter presença como sujeitos, “passam a protagonizar, juntamente com seu fabulário, como a genuína e verdadeira identidade nacional, a ser entendida e valorizada como tal”.

A pesquisa de Aldrin de Figueiredo é a que mais bem tem delineado a atuação de Theodoro Braga. Em um dos seus textos, *A memória modernista do tempo do Rei: narrativas das guerras napoleônicas e do Grão-Pará nos tempos do Brasil-Reino (1808-1831)*, o autor explora a presença de Braga dentro do ambiente modernista que vicejava no Brasil nos anos 1920-1930, e demonstra sua erudição e diligente pesquisa, sobretudo sobre os temas amazônicos. (FIGUEIREDO, 2008).

Aldrin Figueiredo alega que o estudo de pintura histórica na Europa fez com que Theodoro Braga constituísse um estilo próprio e criasse um “projeto de obra, qual seja o de elaborar uma versão pictórica da história da Amazônia”:

*Entre 1903 e 1905, Theodoro Braga se dedicou a costurar um novo momento nas Artes plásticas do Pará, com iniciativas de aproximação entre Artistas, literatos e autoridades do governo local em torno do debate do nacionalismo, da identidade regional e da história pátria. Sua atividade como pintor se enredou cada vez mais nos estudos genéricos, sem uma linha temática definida, para o universo urbano de Belém. (FIGUEIREDO, 2011, p.11).*



Theodoro Braga começava assim, segundo Figueiredo, a compor uma nova leitura sobre a velha história da Amazônia, pois, por meio da tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora do Belém*, Braga teria inventado o modernismo no Pará, e sua modernidade está mais inserida no papel de “*recontar e reescrever a própria história da Arte*”, do que propriamente em suas técnicas de pintura utilizadas. Segundo Figueiredo, no início do século XX, Theodoro Braga dentre outros intelectuais, começava a atuar na “*investigação de um 'fundo gentílico' das tradições paraenses, por meio de registro folclórico*”, registrando “*a autenticidade e a beleza desses costumes em potencial via de extinção*”. (FIGUEIREDO, 2001. p.79).

Clóvis Morais Rêgo foi o responsável pela elaboração do livro *Theodoro Braga: historiador e Artista*, publicado em 1974, resultado das comemorações do centenário de nascimento de Braga, obra de extrema importância, pois consegue capturar algumas de suas obras plásticas, como charges, um escudo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, duas caricaturas de Braga, além de alguns frontispícios de suas publicações bibliográficas. Clóvis Morais Rêgo ainda transcreve, nesse trabalho, a homenagem póstuma que Braga recebeu no V Salão Paulista de Belas Artes, no qual foi aclamado pela qualidade de seus trabalhos, como pode ser percebido no excerto:

*[...] E o extraordinário em Theodoro Braga é que, quanto mais o seu espírito se universalizava, mais o seu temperamento de Artista se abraçava. No caso, pode-se dizer que a sua cultura, 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 ao Brasil.* (MORAIS RÊGO, 1974)

Por meio dessa mesma publicação, é possível perceber que, de fato, Theodoro Braga ficou conhecido por suas investidas na nacionalização da Arte, sendo até mesmo considerado obsessivo, pois buscava elementos na flora e na fauna brasileiras e ainda na composição de nossos índios, para a campanha que passou a desenvolver em prol da Arte decorativa, tais elementos que aparecem na grande maioria de suas produções pictóricas e publicações literárias.

Ao ter acesso ao arquivo pessoal de Theodoro Braga, seus Artigos e conferências publicadas, foi possível concluir que o principal objetivo de sua campanha de nacionalização da Arte era utilizar-se da natureza para criar uma visualidade compartilhada<sup>11</sup>, genuinamente brasileira. Declarou em 1921, em seu Artigo *Estylisação nacional de Arte decorativa applicada*, que,

---

<sup>11</sup> Theodoro Braga acreditava que por meio da utilização da flora “nacional” nos mais diversos suportes Artísticos, contribuiria para levar o povo brasileiro a perceber a relevância nacional no cenário Artístico.



*a ubérrima natureza, dizíamos, dá-nos elementos com que poderemos, com estudo e inteligência, semelhante ao mineiro, o extrair de tantas maravilhas, a maravilha suprema, síntese objetiva que será o padrão da época em que vivemos - estilo, caráter, tipo, originalidade - , aceitando aos pósteros o caminho a seguir, levantando bem alto, como o lábaro da pátria, a nossa personalidade inconfundível.* (BRAGA, 1921).

Neste mesmo Artigo, Theodoro Braga alega que *“a pátria sacrossanta, possui, com essa inesgotável fonte de inspiração, a natureza, capacidade para criar, como outros povos criaram, um estilo que caracterize a Arte nacional em todas as modalidades práticas de sua vida”*. A estilização da natureza é bastante significativa, pois caminha de acordo com as discussões de seu momento de produção, em que a questão da formação de uma identidade nacional, era projetada para que as pessoas pudessem se identificar com a maneira que estavam sendo representadas.

Em seu texto *“Cerâmica Ornamental”*, Braga pede atenção e cuidado aos Artistas na realização de suas composições, para que a nova obra brasileira executada possa impressionar os leigos, *“fazendo-lhes compreender esse sentimento de patriotismo”* como um dever a ser cumprido. Ou seja, Braga buscava estabelecer uma Arte que pudesse trazer uma identificação com o público observador em geral, seria, segundo ele, uma Arte que todos poderiam compreender, não somente por sua composição técnica, mas, sobretudo, por revelar uma pátria de uma forma muito simples; seria a representação estética da nação. (BRAGA, 1934).

Como docente Braga investiu na metodologia de ensino voltada para a brasilidade na Arte decorativa, tal como realizou em setembro de 1912, quando ainda residia em Belém. Nesta ocasião realizou uma exposição de pinturas de seus alunos particulares, os quais apresentaram, cada um, uma *“composição decorativa, inspirada na flora paraense, e aí buscando o motivo de interpretação, estilizando-o de modo a poder aplicá-lo ao fim desejado”*.<sup>12</sup>

A documentação pesquisada no arquivo de Theodoro Braga forneceu grandes indícios de seus estudos de estilizações da fauna e flora brasileira, como na figura 13 produzida por Theodoro Braga, sem data exata de criação. Ao fazer uma avaliação entre as três imagens abaixo, figura 13, figura 14 e figura 15, percebe-se que a versão mais inovadora em termos composicionais é a de Theodoro Braga. Nesta composição as estrelas do entorno do círculo são um pouco maiores em relação às duas outras imagens. Da mesma forma, os ramos de café

---

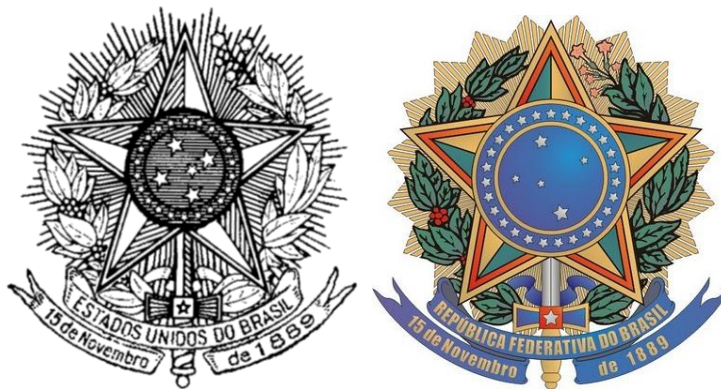
<sup>12</sup> Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP - 00432. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Atividade Artística. Série: Exposições de Theodoro Braga e Exposição de Terceiros. Dossiê Exposições de Terceiros.



e fumo da composição de Braga são maiores e quase formam um espécie de tiara; já nas das duas outras imagens as ramagens formam uma coroa tradicional.



*figura 13.* Escudo de Armas do Brasil, desenhado por Theodoro Braga IHGSP- Fundo Theodoro Braga. Pasta sem numeração.



*figura 14 e figura 15,* respectivamente. Trata-se de “Duas versões do Brasão de armas brasileiro, um com o nome “Estados Unidos do Brasil”, que vigorou entre 1889 e 1967, o outro já com o nome “Republica Federativa do Brasil””. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o\\_de\\_armas\\_do\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o_de_armas_do_Brasil)>

Theodoro Braga também publicou a obra “*Estudos heráldico*” – para a criação dos estudos d’armas para os municípios do Pará em 1912. Provavelmente, a figura 16, que se encontra reproduzida abaixo, fez parte deste estudo, porém não é possível ter certeza, já que tal obra não foi localizada.

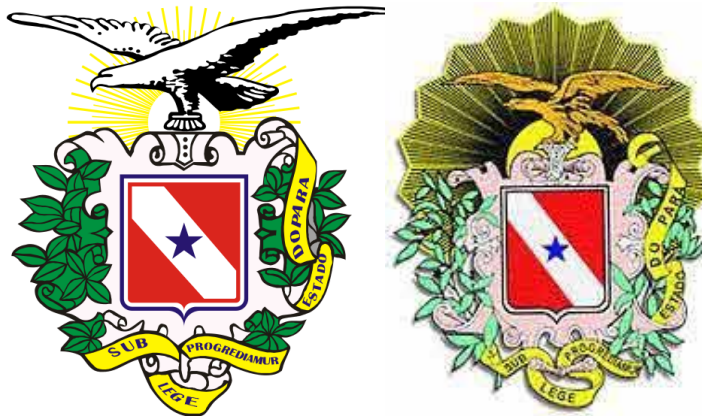
De acordo com a sua descrição heráldica, observa-se que os ramos do cacauieiro e da seringueira, principais produtos da época no Estado são representados na figura 16, produzida por Theodoro Braga com aspectos maiores e mais cheios. Sobre a águia guianense presente neste desenho pode-se dizer que representa a altivez, nobreza e realza do povo paraense, a



mesma encontra-se numa posição mais inclinada em relação às outras duas imagens do mesmo escudo, figura 17 e figura 18, o que poderia representar uma ideia de maior movimento.



*figura 16.* Escudo de Armas do Estado do Pará, desenhado por Theodoro Braga  
IHGSP- Fundo Theodoro Braga Pasta sem numeração.



*figura 17 e figura 18.* Escudos de Armas do Estado do Pará. Criado em novembro de 1903. Disponível em  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o\\_de\\_armas\\_do\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bras%C3%A3o_de_armas_do_Brasil)>

As duas figuras abaixo são também composições do próprio Theodoro Braga em torno de seus estudos sobre as estilizações da fauna e flora brasileira. Na figura 19 é representada novamente a águia guianense, mas nesta composição ela aparece dentro de uma borda com ramos de seringueira e de cacau. Essas repetições de elementos nas composições de Theodoro Braga indicam a sua intenção de encontrar elementos que consigam expressar uma Arte nacional. Já na figura 20, os ramos de cacau são utilizados em uma iluminura da letra “O”. Provavelmente, essas imagens foram criadas como modelos e possibilidades de utilização da natureza no campo Artístico, gráfico ou até mesmo para trabalhos domésticos, para aplicação



como monogramas tão ao gosto dos trabalhos manuais, ditos “femininos”, nos anos 1920 e 1930.



**figura 19 e figura 20.** Produção de Theodoro Braga. Disponível em: IHGSP- Fundo Theodoro Braga Pasta sem numeração.

Enfim, a produção de Theodoro Braga deve ser entendida como expressão de sua ideologia. O biógrafo Clóvis Morais Rego alega que Theodoro Braga “*sonhou ver coisas velhas sob ângulos novos e [...] soube dar um cunho nacionalista à sua obra*”. (MORAIS REGO, 1974, p.28). Para o historiador Edilson da Silveira Coelho, esse olhar característico de Theodoro Braga buscava ressaltar a “*renovação que o Artista buscava ao pensar a Arte brasileira no seu tempo e projetá-la para o futuro. E, mesmo trocando a Amazônia pela selva de pedra paulistana, manteve-se tão amazonida quanto antes*”, afirmação que pode ser facilmente confirmada por meio da análise de seu acervo pessoal. (COELHO, 2007, p.166).

Theodoro Braga acreditava que a renovação da Arte brasileira deveria ter como referência a sua própria origem; portanto, seria necessário o constante “resgate” das culturas indígenas amazônicas, fato que permitiria “*fortalecer a nossa individualidade*”, fazendo-nos reconhecer nossos regionalismos e, principalmente, identificando-nos como “povo soberano”.

Braga parte da ideia de que com o passar do tempo, os grafismos da cerâmica Marajoara seriam inculcados no cotidiano da população brasileira, fazendo com que esta se apropriasse desse passado, fazendo-se necessário que as pessoas conhecessem este passado. Para tanto, a reformulação do sistema de ensino seria de essencial ajuda para a propagação dessa antiga civilização.

Por fim, não se pode deixar de frisar certa homogeneidade do que seria o Brasil para Braga. Para ele, o Marajoara representava regiões, sociedades, climas e repertórios Artísticos



sem grandes conflitos, podendo ser aplicado desde a região dos Pampas do Rio Grande do Sul, até as dunas do Rio Grande do Norte, como poderemos ver na sequência desta monografia.

### **As Relações Sociais de Theodoro Braga e a Propagação do Debate Acerca do Marajoara nas Artes e na Arquitetura**

Pressupõe-se que os apontamentos feitos até aqui foram relevantes para que pudéssemos entender o que era entendido como Cultura Marajoara e de que forma ela ficou conhecida. Ao mesmo tempo intentamos apresentar Theodoro Braga bem como seu projeto de nacionalização da Arte por meio da releitura dessa Cultura Marajoara.

Para que possamos tentar entender de que maneira o “Estilo” Neomarajoara se propagou nessa primeira metade do século XX, é necessário, neste momento, fazer algumas proposições acerca das possíveis relações sociais de Theodoro Braga. Partindo da documentação de seu arquivo pessoal, juntamente com a coleção da revista *Ilustração Brasileira* e com as leituras paralelas empreendidas, foi possível fazer algumas considerações sobre as possíveis conexões de Braga com demais Artistas, arquitetos e intelectuais.

Os personagens abaixo relacionados foram selecionados de acordo com suas produções em torno da Arte decorativa, Arte Marajoara e de possíveis aplicações dessa discussão na Arquitetura. Também foram selecionados atores sociais de acordo com os possíveis envolvimento com Theodoro Braga e de seu projeto de nacionalização da Arte brasileira, como dito anteriormente.

Dentre todos os personagens classificados, o nome que mais se destacou foi o do escritor paraense Raymundo Moraes (1872-1941). Segundo a documentação recolhida no arquivo pessoal de Theodoro Braga, Raymundo Moraes teria interrompido sua carreira de escritos para seguir a profissão de navegador de seu pai, chegando a ser comandante dos barcos “gaiola”. Suas viagens e experiências tornaram-se fonte para seus escritos.

Este personagem se destacou no acervo de Theodoro Braga por ter sido um estudioso da cultura amazônica, de suas lendas e de seu folclore e, sobretudo, das aplicações desta cultura na Arte, em geral. Publicou, ainda, os livros “*Anfiteatro amazônico*”, “*Histórias Silvestres*”, “*Na Planície Amazônica*” e “*Os Igaráúnas*”. No Fundo Theodoro Braga, Raymundo Moraes tem lugar de destaque, já que este escritor possui dois dossiês específicos e





vastos, sendo um, em particular, interessante, pois se trata de uma compilação visando a elaboração de seu verbete no volume de biografias no dicionário de Braga<sup>13</sup>.

Braga fez uma grande compilação de Artigos escritos por Raymundo Morais, reunidos agora em um único dossiê com dois temas principais, “*Coisas da Amazônia*”, o qual se encontra subdividido em duas partes. A primeira é a reunião de vários Artigos com os títulos, “*Ilha de Marajó*” e “*Cosmorama*”, que são uma sequência de publicações, ou seja, vários Artigos que levam o nome de Ilha de Marajó, e vários Artigos que levam o nome de Cosmorama, em que cada Artigo é focado num determinado assunto. Já o segundo tema “*Planície Amazônica*” é a reunião de vários outros Artigos, sempre com temática voltada para a Região Amazônica, especialmente para a cultura indígena. Nesses Artigos o autor traz uma espécie de pequenas lições diárias básicas para se conhecer esta região, com conteúdos especificamente geográficos e etnográficos<sup>14</sup>.

Dentre os documentos reunidos sobre Raymundo Morais, o que mais se destaca e o que se torna mais relevante para esta pesquisa, é o recorte de jornal intitulado “*Decoração Marajoara*”, porém, sem data e local exato de publicação. Pode-se perceber neste recorte que Raymundo Morais é um autor que se interessa pelos assuntos relacionados à construção da identidade brasileira, faz uma exortação ao povo brasileiro para que comece a se interessar a conhecer mais as diversas aplicações decorativas da Cultura Marajoara e busque conhecimento acerca dos resultados das pesquisas arqueológicas que constantemente são realizadas na Ilha de Marajó, pois boa parte dos objetos encontrados acabaram sendo levados para fora do país. Prova disso é o acervo reduzido de Artefatos da Cultura Marajoara no Museu Paraense. Da mesma forma, faz elogios ao governo brasileiro por propagandear a Arte indígena,

*O motivo das atuais pesquisas funda-se no desejo do governo brasileiro, muito acertada e patrioticamente, querer decorar as futuras cédulas do Tesouro Nacional, bem com os selos postais a surgirem, com o vasilhame e os enfeites dos nossos primitivos oleiros selvagens. Não só no feitio dos jarros, dos potes”.* (Caixa IHGSP-00362)

<sup>13</sup> Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP- 00403. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, volume 4- Biografias. Série: Dossiês sobre personalidades do século XVII ao XX- nomes iniciados com as letras R, S, T, U, V, Z, W. Dossiês: Personalidades do séc. XVII ao XX. Biografias- letra R (só Raymundo Morais).

<sup>14</sup> Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP- 00362. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, Volume 1 – História. Série: Dossiês sobre História do Pará de 1927 a 1928. Dossiê História do Pará de 1927 (com textos, anotações, notas, notícias em recortes de jornais, lista de leis e decretos em ordem cronológica). Na planície Amazônica.



Dentre toda a coleção de Raymundo Morais, o documento que aborda a utilização da Cultura Marajoara é, de fato, o citado acima, pois todos os outros dizem respeito à genuína Cultura Marajoara, ou seja: trata-se de textos que abordam a Cultura Marajoara com um viés mais arqueológico. Tais Artigos podem ser vistos como metodologia para se entender a expansão da cultura visual Marajoara e como forma de divulgar as teorias acerca das possíveis origens da Arte brasileira e o incentivo para o conhecimento da natureza, enfim, para o conhecimento do que era na época ser brasileiro <sup>15</sup>.

Segundo Morais, a década de 1930 é marcada pelo interesse de intelectuais em promover e divulgar as belezas naturais e as curiosidades amazônicas. Em publicação recolhida neste fundo, denominada “*As portas do Eldorado*”, infelizmente sem data de publicação, Morais declara a necessidade de o povo brasileiro conhecer e se identificar com o seu país para que não sofra influências de outras nações. Para tanto, declara a necessidade de promoção das qualidades da região norte do país, despertando em seu povo a curiosidade de conhecer o seu folclore.

*Nós, do extremo norte, só agora começamos um trabalho de transição para empolgar, de fato, nas letras, nas ciências, na forma e nas Artes, o lugar que nos compete e pertence, a fim de que no prazo de 25 anos o Pará esteja, sem rodeios, inteiramente entregue a seus filhos. O espírito generoso de nossa gente, e, sobretudo confiante na sua força de vontade, na segurança de que ao primeiro desejo tudo lhe virá às mãos”. (Caixa IHGSP- 00362).*

A partir do dossiê de Raymundo Morais foi possível encontrar as referências bibliográficas, reunidas e listadas pelo próprio Braga, para a elaboração de sua campanha nacionalizadora da Arte. “*Sobre Marajó*”, é o título dado pelo próprio Braga a sua lista de livros e estudos que dizem respeito a esta região, na qual constam,

*Astos. “No Pacoval de Carimbé”. Rio de Janeiro. 1933.*  
*Boletim do Museu Paraense (Museu Goeldi) 11 volumes.*  
*Eladio da Cruz Lima. “A Arte pré histórica na Amazonia. A cerâmica”. Pará. 1928.*  
*Ferreira Penna. “A ilha de Marajó. Pará. 1876” (com um mappa da região dos mondongos).*  
*João F. Bettendorff S. J. “Cronica da missão dos padres companhia de Jesus. 1699”.*  
*José Veríssimo. “A pesca na Amazônia”. Rio de Janeiro. 1893.*  
*Paul Le Comte. “A Industria Pastoril na Amazônia”. Belém. 1918.*  
*Peregrino Junior- “Histórias da Amazônia”. Rio de Janeiro. 1936.*  
*Raymundo Morais- “Notas dum jornalista”- Manaus-1924.*

---

<sup>15</sup> Documento encontrado no arquivo pessoal de Theodoro Braga. Disponível em: Caixa IHGSP- 00362. Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Estudos e pesquisas para o dicionário de História, geografia, estatística, etnografia, biografia do Estado do Pará, Volume 1 – História. Série: Dossiês sobre História do Pará de 1927 a 1928. Dossiê História do Pará de 1927 (com textos, anotações, notas, notícias em recortes de jornais, lista de leis e decretos em ordem cronológica). Na planície Amazônica.



- Raynundo Morais- “O meu dicionário de coisas da Amazonia”. Rio de Janeiro. 193.
- Raynundo Morais. “Paiz das Pedras verdes”- Manaus. 1930.
- Theodoro Braga. “O município de Breves”. Pará. 191.
- Theodoro Braga. “Noções de chorographia do Estado do Pará”. Pará. 1920 (com mapas).
- Torquato Tapajós- “O Valle do Amazonas”. Rio de Janeiro. 1888, 118 p.
- Vicente Chermont de Miranda. “Marajó”. Pará. 1894.
- Vicente Chermont de Miranda. “Glossário paraense na coleção de vocábulos peculiares a ammazonia e especialmente a ilha do Marajó. Pará. 1906”.
- Vicente Chermont de Miranda. “Os campos de Marajó e a sua flora”. Pará. 1907. (Caixa IHGSP- 00362)

Percebe-se que os vários títulos elencados por Theodoro Braga são voltados para Marajó e dizem respeito a vários aspectos dessa localidade, podendo ser geográficos, históricos e econômicos. Porém, os títulos que se referem a Raymundo Morais tornam-se mais relevantes, por ter sido um escritor que provavelmente o tenha influenciado em seus estudos acerca da região do Marajó, prova disso é o rascunho de uma conferência realizada na Escola de Engenharia Mackenzie, em 1934, na qual Theodoro Braga menciona Raymundo Morais como sendo o “*escritor privilegiado da Planície Amazônica*”. (BRAGA, 1934, p. 99).

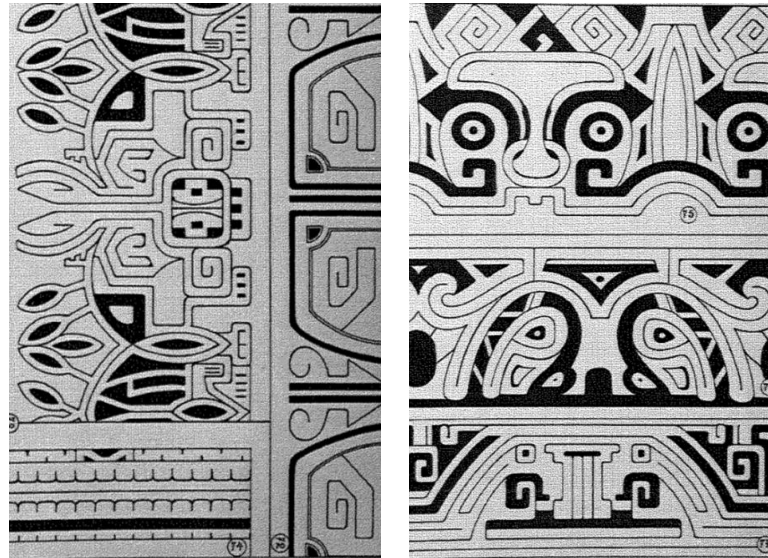
Por meio das pesquisas realizadas pela historiadora Patrícia Bueno de Godoy foi possível verificar a importância da atuação de Theodoro Braga tendo em vista a influência que causou em vários Artistas da época, como por exemplo, no professor Carlos Hadler (1885-1945), habitante da cidade de Rio Claro, interior de São Paulo, e autor do repertório ornamental intitulado *88 motivos ornamentais Marajoaras*, de 1930.

Carlos Hadler é identificado por Patrícia Bueno de Godoy como um “*difusor local do projeto de nacionalização da Arte brasileira durante as décadas de 1920 e 1930*”, tendo em vista a grande influência e absorção tanto da metodologia de ensino de Theodoro Braga quanto de seu projeto para a Arte brasileira.

De acordo com Godoy, as publicações de duas conferências realizadas por Braga em 1923 e 1925 no Rio de Janeiro sobre o ensino do desenho influenciaram o método de ensino de Carlos Hadler, que era docente do curso de pintura na *Escola Profissional de Rio Claro*, em São Paulo. Foi nesse momento que Hadler incentivou seus alunos a buscarem motivos ornamentais em várias fontes, como na vegetação típica da região, nas publicações sobre estudos arqueológicos brasileiros e, ainda, em uma coleção de cerâmica indígena, pertencente a um colecionador local. (GODOY, 2004, p.29).



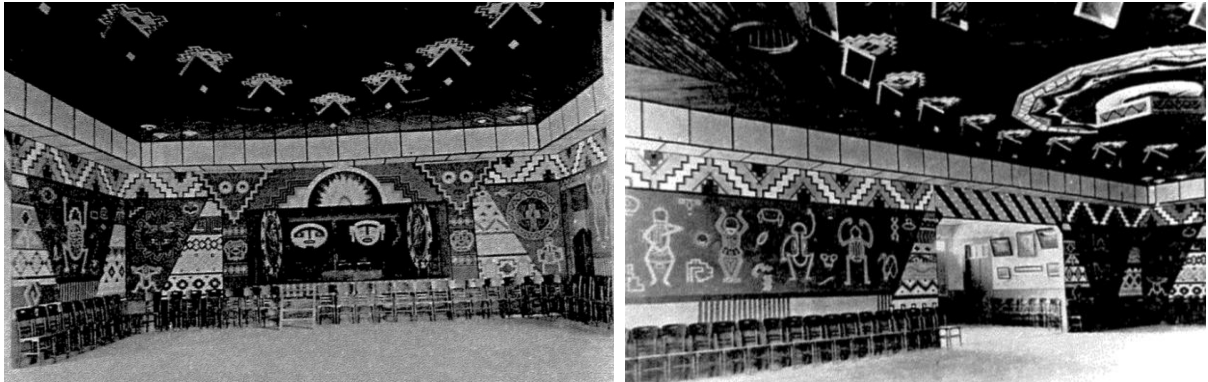
As imagens abaixo, figura 21 e figura 22, são dois exemplares das produções de Hadler, nas quais se pode perceber a mistura entre vários elementos da natureza e as linhas geométricas do grafismo da cerâmica Marajoara.



*figura 21 e figura 22.* Fragmento do ornamento de igaçabas Marajoara. Tinta preta sobre papel, 32,3x 24cm, igualmente. Disponível em GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n]. 2004. p.191.

Essa relação entre Carlos Hadler e Theodoro Braga é comprovada por meio de um Artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1927, *Por uma Arte Brasileira*, no qual alegam que Theodoro Braga teria visitado uma exposição de Arte na Escola Profissional Masculina e os trabalhos dos alunos de Carlos Hadler.

Além dessa metodologia aplicada ao ensino de Arte, Hadler se destacou ao utilizar os padrões Marajoaras na decoração do salão para o carnaval de 1938, em Rio Claro, o *Salão Marajoara*. Este teria possibilitado, segundo Godoy, o desenvolvimento de todas as suas pesquisas referentes à estilização da cerâmica Marajoara em uma esfera pública, já que a partir deste evento sua produção Artística ficou mais conhecida, tendo em vista que o *Salão Marajoara* foi bastante divulgado na imprensa de Rio Claro, conforme mostrou Godoy. A figura 23 e a figura 24, reproduzidas mais abaixo são do *Salão Marajoara*, as quais mostram a representação de muiraquitã e novamente a presença dos traços geométricos e labirínticos da Cerâmica Marajoara.



*figura 23* e a *figura 24* respectivamente. Fotografia do Salão Marajoara de 1938, de autoria de Carlos Hadler. Arquivo Municipal de Rio Claro “Oscar de Arruda Penteadó”, Disponível em GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: Apóstolo de uma Arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n]. 2004.p 115 e 116.

Os dados levantados no arquivo pessoal de Braga permitiram identificar várias conexões sociais com outros personagens, que assim como Raymundo Morais e Carlos Hadler estavam relacionados com a questão da nacionalização da Arte e que com seus trabalhos possibilitaram a divulgação do Estilo Neomarajoara. O forte debate intelectual e Artístico, na primeira metade do século XX, em torno da construção de uma identidade nacional, período no qual ocorre uma espécie de reiteração do que é caracterizado como popular também pelos próprios personagens em questão, por isso o forte apelo em torno do folclore e pelo resgate da Arte indígena em geral. Como dito anteriormente, os grafismos da Cerâmica Marajoara descobertos em pesquisa arqueológica foram acolhidos por Artistas como sendo “a origem” da Arte brasileira, livre de qualquer influência estrangeira.

Dentre os vários nomes encontrados no arquivo pessoal de Theodoro Braga destacam-se os seguintes personagens ou grupo,

### **Maria Hirsch da Silva Braga**

Maria Hirsch da Silva Braga, esposa de Theodoro Braga, participa ativamente de exposições e salões desde 1922, na área de Arte decorativa. A Artista, assim como seu esposo, vale-se de motivos inspirados na flora brasileira para a produção de móveis e encadernações trabalhadas em couro, como pode ser percebido nos três excertos de publicações de jornais sobre algumas de suas produções.

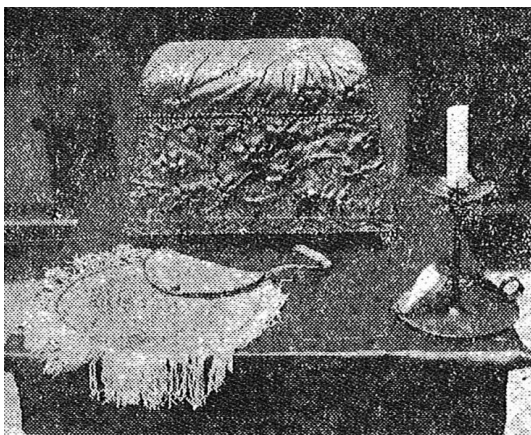


*A exposição de Arte aplicada concorreram, infelizmente, pouquíssimos Artistas brasileiros (...). Os trabalhos em couro da Sra. Maria Hirsch da Silva Braga são geralmente bons. Essa Artista soube inspirar-se bem na flora brasileira, o que torna simpática a sua Arte a todos que sabem sentir o mundo de motivos estéticos a que ela pode dar origem. (NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 24 ago. 1924, p.8.)*

*D. Maria Braga, mulher do pintor, é bem a sua companheira de credo; comungando os mesmos sentimentos decorativos, realizou um conjunto maravilhoso: são móveis e encadernações trabalhados em couro. Como motivos decorativos, a distinta Artista lançou mão da flora brasileira; tais criações deviam ter aplicação na casa brasileira, nos salões de honra dos nossos palácios elas deveriam ingressar livremente para o nosso próprio decoro estético. Ultima-se o suntuoso palácio da Câmara; era o caso de realizar-se, pelo menos em algumas salas, a nacionalização dos mobiliários, pois provado está que temos quem possa fazê-los muito mais belos que os famosos estilos de importação... Sabemos as nossas palavras perdidas, em todo o caso fica a lembrança e a certeza de que somos capazes de realizar, pelos nossos Artistas (o casal Braga), verdadeiras maravilhas, genuinamente nossas! (MATTOS, Adalberto. O SALÃO DE MCMXXIV. PINTURA ESCULTURA ARQUITETURA GRAVURA. Ilustração Brasileira, ano V, n. 48, ago. 1924, n/p.).*

*Os motivos indígenas, sobretudo extraídos das cerâmicas dos Marajoaras, predominam nos trabalhos da senhora Maria Braga e do professor Theodoro Braga que, assim, mais uma vez contribuem para o estímulo dessa corrente que tende para a formação de uma Arte genuinamente brasileira da qual, de resto, o esforço do professor Theodoro Braga foi o primeiro marco. (Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/egba/index>>.)*

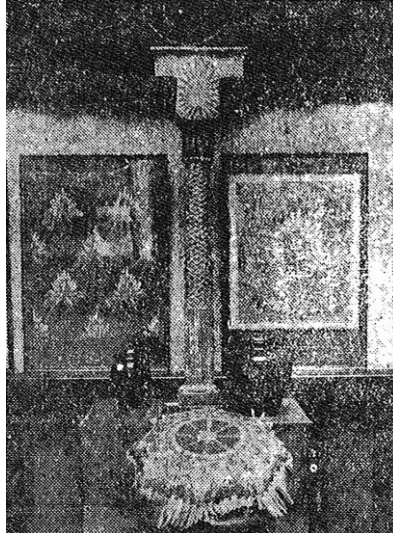
Abaixo, seguem duas imagens de trabalhos realizados e expostos por Maria Hirsch da Silva Braga, na XXXIV Exposição Geral de Belas Artes na seção de Arte aplicada. A primeira, figura 25, com “Cofre em couro esculpido com decorações de galhos de café em frutos”.



**figura 25.** Composição de Arte Decorativa de Maria Hirsch da Silva Braga. Disponível em O Jornal, Rio de Janeiro. <[http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:O\\_Jornal\\_1927.08.12\\_mbraga.jpg](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:O_Jornal_1927.08.12_mbraga.jpg)>



A segunda imagem, figura 26, não está muito visível, mas trata-se também de produções para a Seção de Arte aplicada, da XXXIV Exposição Geral de Belas Artes, “*Um recanto da seção com trabalhos de Theodoro Braga e Maria Braga*”, na qual os Artistas novamente se utilizam de elementos da natureza.



*figura 26.* Disponível em O Jornal, Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p.  
[http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:O\\_Jornal\\_1927.08.12\\_secasec.jpg](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:O_Jornal_1927.08.12_secasec.jpg)

Theodoro Braga e sua esposa Maria Hirsch da Silva Braga utilizavam-se dos Salões de Artes e de exposições coletivas tanto para a divulgação de seus trabalhos como para a difusão de uma Arte nacional.

### **Grupo Almeida Junior**

Trata-se de um Grupo de Artistas cariocas e paulistas reunidos por Torquato Bassi, para a organização de uma exposição em 1928 e posteriormente em 1929, com o auxílio da Associação Paulista de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes. Torquato Bassi teria a intenção de tornar mais dinâmica as relações entre os Artistas dos dois estados.

De acordo com a pesquisadora Tarasantchi Theodoro Braga pertenceu a este grupo juntamente com outro Artista preocupados com a nacionalização da Arte, Eliseu Visconti, além de Lucílio e Georgina Albuquerque, Marques Jr., Edgar Parreiras, Hélio Seelinger, Timotheo da Costa, Pedro Bruno, Rodolpho Bernadelli, Carlos Chamberland, Pedro Alexandrino, Paulo do Valle Jr, Lopes Leão, Wash Rodrigues, Antonio Rocco, Oscar Pereira



da Silva, Helena Pereira da Silva. As duas edições da exposição do Grupo Almeida Júnior foi de total sucesso tendo sido muitas das telas de Theodoro Braga vendidas nestes eventos. (TARASANTCHI, 2002, p.62).

## **Elyseu Visconti**

Eliseu Visconti também foi identificado nas documentações pessoais de Theodoro Braga. Visconti nasceu na Itália, em 1866, e veio a falecer no Rio de Janeiro, em 1944. Transferiu-se com sua família para o Brasil em torno de 1873 e 1875 indo já residir no Rio de Janeiro. Foi pintor, professor e desenhista, aluno de Victor Meirelles quando ainda estudava no Liceu de Artes e Ofícios, momento em que, paralelamente, começou a estudar na Academia Imperial de Belas Artes, que após a Proclamação da República tornou-se Academia Nacional de Belas Artes – ENBA -, na qual foi, assim como Theodoro Braga, aluno de Zeferino da Costa. Foi contemplado em 1892 pelo Prêmio de Viagem ao Exterior pela ENBA.

Foi durante seus estudos em Paris que, da mesma maneira como ocorreria posteriormente com Theodoro Braga, Elyseu Visconti teve maior contato com a Arte decorativa francesa, frequentando a *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Teve, também, a oportunidade de estudar com Eugène Grasset durante seus estudos em Arte decorativa na *École Guérin*.

A pesquisadora Patrícia Bueno de Godoy ao fazer um estudo sobre a Arte decorativa traçou uma linha comparativa das produções de Elyseu Visconti e de Theodoro Braga, dando a estes personagens papéis de destaque nesse setor. Declara a pesquisadora, que a influência de Grasset pode ser percebida nas produções dos dois Artistas. Visconti, da mesma forma que Theodoro Braga, faz usos da flora brasileira para as composições de seus trabalhos; pode-se perceber a utilização em destaque da flor do maracujá, da flor do cajueiro e da samambaia.

*A contribuição de Eliseu Visconti e Theodoro Braga não consiste apenas na adoção de um conteúdo nacional no âmbito da Arte decorativa. Especialmente relevante para este estudo é o interesse, exteriorizado por ambos, na nacionalização da Arte brasileira por meio da Arte decorativa, assim como o seu ensino. Acreditavam que o estabelecimento de um estilo inconfundivelmente brasileiro deveria surgir com a infiltração do ornamento – inspirado na flora, na fauna e na Arte Marajoara – em todas as esferas sociais. Para isso, a reformulação educacional era a medida mais urgente a ser executada. O ensino da Arte decorativa, desde as primeiras séries escolares, e a eliminação dos repertórios estrangeiros, exaustivamente copiados pelos alunos, seria a maneira ideal para instituir uma Arte incontestavelmente nacional. (GODOY, 2004, p. 80).*



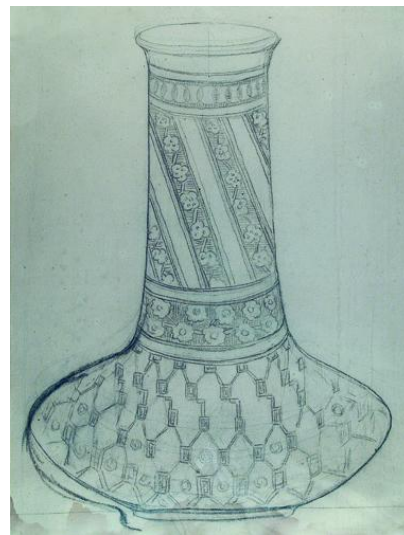


Visconti desenvolveu, também, atividade docente na ENBA entre 1908 e 1913, mas renuncia seu cargo por não concordar com as práticas de ensino vigente na instituição. Dentre seus trabalhos destacam-se o *ex-libris* para a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, os painéis e o pano de boca de cena para a decoração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, feitos a pedido do então prefeito Pereira Passos.

Na figura 27 abaixo se pode perceber a preocupação de Eliseu Visconti com as ornamentações das duas produções, na primeira verifica a presença muito rapidamente os padrões geométricos das frequentes estilizações dos grafismos indígenas, já na figura 28 a ornamentação é feita com a utilização de flores que se assemelham á do cajueiro. Estas imagens fizeram parte do acervo da exposição “*Eliseu Visconti – A modernidade antecipada*”, ocorrida entre 10/12/2011 a 26/02/2012 na Pinacoteca do Estado de São Paulo.



**figura 27.** Vaso em Grès - Estudo para vaso - Nanquim e Guache sobre papel - 54x41 – c. 1900 – Coleção Particular. Disponível em <[eliseuvisconti.com.br](http://eliseuvisconti.com.br)>



**figura 28.** Vaso Listrado- Estudo para vaso- Crayon/ papel- 56x42- c. 1900- Coleção Particular. Disponível em: <[eliseuvisconti.com.br](http://eliseuvisconti.com.br)>.

É interessante notar que Eliseu Visconti mesmo tendo nascido na Itália se identifica com a corrente Artística da nacionalização da Arte brasileira e se torna um dos adeptos da ornamentação por meio da estilização da natureza e da Arte indígena.

### **Manoel Pastana**

O nome do Artista Manoel de Oliveira Pastana também foi muito presente no arquivo de Braga. Manoel Pastana nasceu em Belém do Pará no ano de 1888 e faleceu no Rio de Janeiro



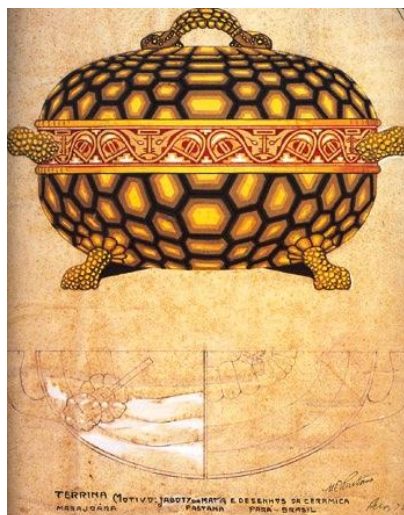
em 1984. Foi pintor, Artesão e ceramista, e estudou com Theodoro Braga. Mudou-se para o Rio de Janeiro e começou a fazer parte do Júri do Salão Nacional de Belas Artes, entre 1937 e 1941. Foi Artista extremamente requisitado e ganhador de diversos prêmios e medalhas por seu talento, inclusive por suas criações em Arte decorativa. De acordo com o pesquisador João Carlos Pereira a presença de Theodoro Braga na vida de Pastana foi a responsável pelo Artista ter sua identidade Artística bem resolvida.

*Pastana foi o discípulo favorito de outro mestre, Theodoro Braga, com quem aprendeu tudo que sabia sobre desenho. Aliás, a presença de Theodoro Braga em sua vida fez desse paraense, nascido antes da República, senhor de um traço firme e vigoroso. Determinado, se poderia dizer. Tão seguro que revelou um dos melhores desenhistas de seu tempo e um dos que melhor fizeram retratos no Brasil. Pena que o Brasil não saiba disso. Mas quem passar pelo prédio do Ministério da Marinha há de ver um imenso retrato do Almirante Tamandaré, feito pelo nosso Pastana. É um trabalho acadêmico, mas que mal há no academicismo bem resolvido, competente e, sobretudo, registro de um momento histórico da Arte brasileira? (PEREIRA, 2011)*

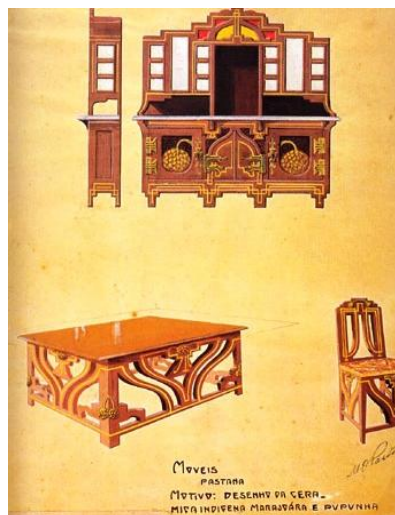
De acordo com a pesquisa feita em torno de Pastana, ele dedicou-se durante algum tempo somente desenvolvendo Artesanato de bronze e cerâmica e elementos decorativos na área de Arte indígena. Segundo a pesquisadora Maria Angélica Almeida de Meira, Pastana também trabalhou como

*“desenhista da Casa da Moeda do Brasil, durante o período de 1935 a 1941, ocasião em que reformulou os selos e moedas brasileiras, desenhando-os com os motivos da flora e da fauna amazônicos e possivelmente ornamentando moedas com os grafismos Marajoara, as quais serão vistas mais a frente”.* (MEIRA, 2008, p. 34).

Ainda segundo Maria Angélica Almeida de Meira, as obras de Manoel Pastana giraram em torno de telas figurativas de natureza morta, retratos e pontos pitorescos da cidade de Belém. Mas, para esta pesquisa, torna-se mais relevante destacar a produção das “noventa e oito lâminas em aquarela reproduzindo objetos de cerâmica Marajoara e tapajônica”, as quais pertencem ao acervo do Museu Nacional, e seus estudos de adequação de móveis e utensílios domésticos no estilo *Art Déco* com padrões da flora e fauna amazônicos, como podem ser vistos nas imagens recolhidas pelo pesquisador João Carlos Pereira. Em texto já mencionado sobre Manoel Pastana, Pereira apresenta as ornamentações com inspiração Marajoara e a estilizações da flora e fauna amazônicas desenvolvidas por Pastana, como pode ser visto nas figuras 28 e 29 abaixo, nas quais a presença dos grafismos Marajoara se misturam as estilizações do jabuti e da pupunha.



**figuras 28.** *Terrina* - Desenho e Guache – Motivo: Jabuti da Mata e Cerâmica Marajoara. 1930. Disponível em: <http://www.pinterest.com/pin/221450506649920988/>



**figuras 29.** *Terrina* - Desenho e Guache – Motivo: Jabuti da Mata e Cerâmica Marajoara. 1930. Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/1997/p59.html>

Da mesma forma podemos perceber outras estilizações de animais com traços mais geométricos, como na figura 30 e na figura 31 abaixo, nas quais Pastana mistura os motivos estilizados do jabuti e do caranguejo.



**figura 30** e na **figura 31.** Desenhos de luminária com motivo jabuti da mata e de frisa decorativa com motivo caranguejo de Manoel Pastana. Disponível em: <http://objetosdafloresta.com/2012/05/04/ufpa-museus-de-belem-35/>

Ao consultar o Fundo Theodoro Braga foi possível identificar algumas obras de Pastana que estiveram presentes na exposição de Belas Artes de 07/09/1933, em Belém do Pará, entre elas estão um “*Vaso ornamental (Marajó)*”, um “*Vaso ornamental (estilização do gavião real)*”, um “*Vaso ornamental (estilização do jabuti)*”, um “*Vaso ornamental (Tanga e Muyrakitã)*” e um “*Prato ornamental (estilização do Tatu)*” entre outras.



## Antônio Paim Vieira

Outro Artista identificado no arquivo pessoal de Theodoro Braga foi Antônio Paim Vieira que nasceu em São Paulo em 1895 e faleceu na mesma cidade em 1988. Foi um pintor, ceramista, ilustrador e cenarista. Desenvolveu também atividade docente na Escola de Belas Artes na área de história da Arte e de desenho decorativo, assim como na FAU-USP, no Instituto Caetano de Campos e, ainda, foi assistente na Reitoria da Unicamp.

Assim como Theodoro Braga seu interesse sempre esteve atrelado às questões do nacionalismo, sendo assim fonte e metodologia de suas produções. Paim foi o responsável pelos painéis de azulejos da Igreja Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo, no qual os animais brasileiros foram representados nas cenas religiosas e a representação da Virgem Maria foi marcada por traços caipiras.

A pesquisadora Ruth Sprung Tarasantchi ex-aluna de Paim, alega que o Artista foi fortemente influenciado por amigos, como o ilustrador português Correia Dias que também foi um grande estudioso das Artes indígenas e pela imprensa que na época dava um foco maior para as questões da Arte nacional.

Paim foi um dos maiores pesquisadores da Arte nacional e um dos Artistas que mais se utilizou da natureza brasileira como forma de expressão de tal nacionalismo, aplicando, em suas produções, estilizações de plantas e animais, mas, principalmente, utilizando-se dos motivos geométricos dos índios Marajoaras tanto na decoração de suas cerâmicas quanto nos vários e diferentes trabalhos a que se dedicou.

Na figura 32 abaixo se percebe a grande influência que a natureza exerceu em Paim Vieira, ao utilizar-se da estilização de tucanos para a elaboração da decoração de um prato, levando a crer também que o Artista, mesmo não tendo relações diretas, foi fortemente influenciado por Theodoro Braga, pois caminha na mesma temática decorativa desenvolvida, explorada e propagada por Braga.



*figura 32.* Tucanos - Projeto para prato. Disponível em: <http://antoniopaimvieira.blogspot.com.br/2010/09/tucanos-projeto-para-prato.html>



Um dos momentos decisivos na carreira de Paim Vieira foi em 1928, ano de sua exposição de “*Cerâmica Artística*” em São Paulo e no Rio de Janeiro, considerada a primeira exposição dedicada somente de cerâmica decorativa, na qual apresentou cerca de 220 pratos com a temática nacionalista. Tal exposição abriu caminho tanto para os elogios da imprensa e do público em geral quanto para as críticas de Artistas do período, pois de acordo com a pesquisadora Tarasantchi, a “*exposição não foi vista com simpatia pelos modernistas*”, que constantemente reclamavam de seu interesse exagerado pelo folclore e pelo desenho Marajoara.

Theodoro Braga, em publicação do Jornal *Diário da Noite*, de abril de 1928, fez algumas reclamações acerca de certa falta de cor nas peças da exposição, sendo esta reclamação fortemente ligada a uma mudança na paleta de Paim, a qual se tornou, nos trabalhos seguintes mais ricas e com um colorido mais intenso. Outro crítico de sua Arte foi o Artista italiano Angelo Guido, que ao contrário das críticas costumeira fez um elogio à exposição de Paim no jornal *Diário de Notícias* de julho de 1928, considerando-o visivelmente superior a Theodoro Braga devido a sua grande capacidade de estilização.

### **Correia Dias**

O nome de Fernando Correia Dias (1893-1935), Artista plástico português, que passou a residir no Rio de Janeiro por volta de 1914 também se tornou recorrente na documentação de Theodoro Braga. Foi esposo da importante poetisa e escritora Cecília Meireles. Correia Dias tornou-se um dos expressivos Artistas incentivadores da nacionalização da Arte brasileira.

Publicando, em agosto de 1919, “*O Nacionalismo na Arte*” na *Revista Nacional*, um manifesto, no qual o autor tenta incentivar os Artistas brasileiros a olharem para suas raízes, a abandonarem o Artificialismo dos parâmetros europeus na prática das Artes decorativas. De acordo com o pesquisador Márcio Roiter, Correia Dias se associou em 1928 à *Companhia Cerâmica Brasileira*, desenvolvendo uma série de produtos para as casas, fortemente inspirada pelos motivos da cerâmica Marajoara, pela flora e fauna brasileiras. (ROITER, 2011, p. 57).

Em 1930 a *Revista Nacional* publica o Artigo “*Cerâmica Brasileira. A obra nacionalista de Correia Dias*”, no qual aborda a obra de Correia Dias, reconhecendo-o como um dos grandes pensadores da Arte brasileira, figura 33. Na imagem deste Artigo, que se é

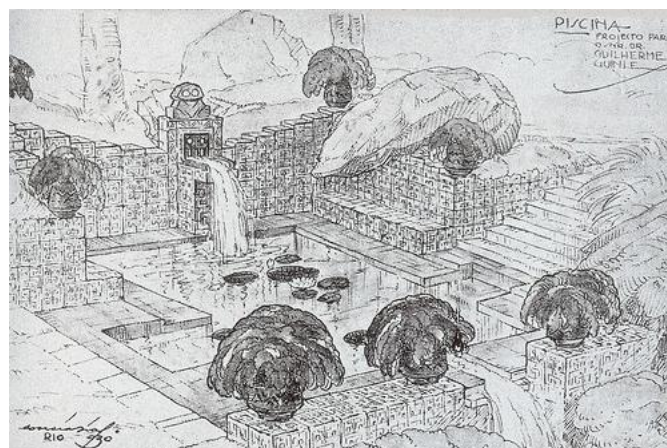


possível perceber o quanto a obra de Correia Dias é importante para o estudo da ornamentação Marajoara, tanto por sua quantidade quanto por suas várias aplicações e estilizações.



**figura 33.** Fac-Simile da Revista Nacional, 1930. Disponível em ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. pp. 58, 59.

As estilizações dos grafismos Marajoaras foram também utilizadas por Correia Dias em capas de livros, revistas e no desenho de uma piscina para a residência de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro, na qual o Artista faz aplicações nos azulejos de “*desenhos indígenas, encimada por imensa figura de um muiraquitã (um talismã Marajoara em forma de batráquio), de onde jorrava caudalosa fonte*” e onde se percebe a utilização decorativa também da vitória-régia. (ROITER, 2011, p. 57). O projeto dessa piscina remete a uma espécie de ruína de uma antiga civilização, como pode ser percebido na figura 34. Já na figura 35, logo em seguida se encontra a imagem dessa piscina construída, no que é hoje o Jardim da Cidade.

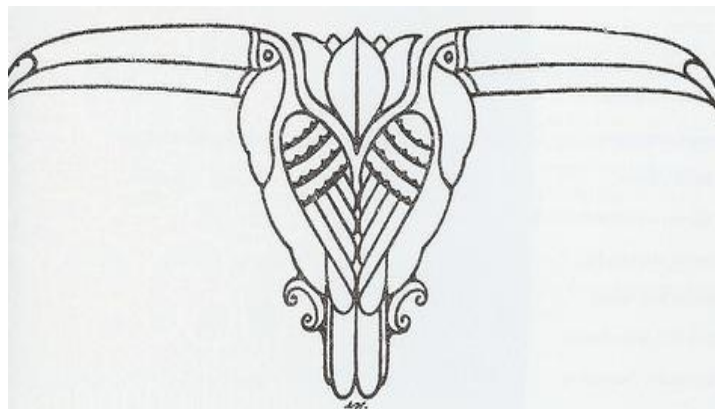


**figura 34.** Piscina da residência de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro (1930), utilização de azulejos com estilização Marajoara e uma fonte com a representação de um muiraquitã, talismã Marajoara.



*figura 35.* Piscina de autoria de Correia Dias. Disponível em <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com.br/2014/01/a-Arte-Marajoara-de-fernando-correia.html>

Infelizmente não foi possível encontrado indícios de Theodoro Braga tenha convivido diretamente com Correia Dias, mas fica claro que sendo Theodoro Braga um dos pioneiros mais importantes Artistas a estudarem a Arte Marajoara, entendendo-a como Arte nacional, possivelmente ambos se influenciaram, pois se utilizam da mesma fonte para suas produções: grafismos indígenas e a natureza, como abaixo na figura 36, na estilização do tucano.



*figura 36.* Vinheta de Correia Dias com motivos de tucanos. Imagem que leva a uma ilusão de óptica que também sugere a cabeça de

## **Euclides Fonseca**

O Artista Euclides Fonseca nasceu em Pernambuco, em 1897, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1942. Foi pintor, decorador, escultor e ceramista. Foi também aluno da ENBA, no Rio de Janeiro. A princípio foi praticante da pintura acadêmica com forte influencia impressionista.



Em 1924 passou por Belém em decorrência de conquista de prêmios por suas produções, período no qual se influenciou profundamente pela cidade, seus Artistas e pela Arte e a cerâmica Marajoara que passou a pesquisar e a produzir e com a qual se colocou como um Artista de destaque na cena brasileira. Participou de grandes exposições e salões onde recebeu medalhas e prêmios. Em 1937 ganhou medalha de ouro na Exposição Internacional de Paris por sua Máscara Marajoara.

Euclides Fonseca é um dos personagens presentes também na documentação pessoal de Braga por meio de um pequeno recorte de 1939, no qual anuncia uma exposição de Arte Marajoara no Rio de Janeiro. Outra informação importante sobre este personagem encontra-se na revista *Ilustração Brasileira*, onde foi possível encontrar um Artigo sobre sua exposição no Rio de Janeiro e sobre sua obra, como na figura 37, onde os traços labirínticos do Estilo Neomarajoara são rapidamente identificáveis.



*figura 37.* Artigo sobre as obras e exposições de Euclides Fonseca. *Ilustração Brasileira*. Ano 16. n. 40. Agosto 1938.

Enfim, todos os personagens acima elencados permitem verificar que essas possíveis conexões sócias sejam elas diretas, vindo de uma convivência propriamente dita, ou indireta, por meio de suas próprias produções Artísticas e literárias, são indícios da forma com que esse estilo Neomarajoara foi propagado e como foi conquistando adeptos por vários estados brasileiros, nesta primeira metade do século XX.





### Capítulo 3

## Invenção e Recepção do Estilo Neomarajoara

*Façamos obra nossa por e para nós mesmos; e aos arquitetos, mais do que a qualquer outro Artista, cabe delinear, em seus mínimos detalhes, o acabamento patriótico de suas obras, sempre expostas ao grande público, dando-lhes uma ornamentação que não se dispensa que eduque, pela execução plástica, o espírito popular, integrando-o no ambiente em que vive. Fazamos obra nossa, Brasileira. Theodoro Braga, 1939*

Este capítulo tem por objetivo identificar onde e de qual maneira o estilo Neomarajoara foi empregado nas Artes Visuais e na Arquitetura no Brasil na primeira metade do século XX. Para tanto, a princípio nos valem de um recorte de jornal recolhido do arquivo pessoal de Theodoro Braga, o qual consegue explicar a partir de um cenário paraense o que ocorria em vários estados do Brasil.

Com o título “*Arte Marajoara*”, este Artigo foi publicado no jornal “*Folha Carioca*” em 05 de outubro de 1944, sem indicação de autoria. Nesse Artigo, alega-se que o declínio do mercado da borracha prejudicou o campo da Arte paraense seriamente, fazendo com que Theodoro Braga e Manuel Pastana, Artista citado mais acima, saíssem de Belém para não caírem no esquecimento. Mas, segundo o mesmo Artigo, a recuperação do Pará já poderia ser sentida nos próprios *Salões de Belas Artes*, que começavam a despertar interesse não só nos brasileiros, em geral, mas também na América do Norte. Alegava-se que,

*de ano para ano nota-se, por exemplo, um crescente entusiasmo pela cerâmica. A grande fonte de inspiração dos Artistas é a louça Marajoara. Os Mounds do Pacoval tem fornecido motivos para jarras, pratos, cinzeiros, encostas de livros. Todos esses objetos de argila estilizados estão produzindo uma verdadeira renovação Artística em Belém e começam a interessar grandemente a América do Norte. Nas casas chics mesmo da capital paraense, ao lado das peças de Limoge ou Sévres figuram vasos ornamentais de Marajó.(...) é esse atualmente o panorama das belas Artes no Pará. Há uma atividade febril, um interesse a toda prova, mesclados a um espírito nativista, que se manifesta apenas para valorizar o que é autêntico, genuinamente paraense. (Caixa IHGSP- 00376).*

Tal dado torna-se extremamente relevante, tendo em vista que foi possível encontrar no fundo Theodoro Braga alguns desenhos de vasos, no verso das anotações para os verbetes



do dicionário,<sup>16</sup> os quais remetem exatamente para o que diz a citação acima, a inspiração para uma renovação Artística a partir do que consideravam ser a origem da Arte brasileira naqueles dias. Ou em outras palavras, do Neomarajoara.

Nos desenhos abaixo se percebem os padrões característicos dos motivos ornamentais Marajoaras, identificados pela possível releitura do próprio formato da cerâmica arqueológica em formato de urna funerária, descritas no primeiro capítulo desta monografia. Infelizmente, não foi possível, por meio das fontes consultadas, identificar se a figura 38 é, de fato, uma criação de Theodoro Braga ou se é apenas uma cópia de uma peça já existente. Já no caso da figura 39, o desenho é de autoria do arqueólogo K.van Dykep, produzida quando de seus estudos arqueológicos na Região Amazônica. As duas imagens são bastante semelhantes, porém não se pode afirmar que Theodoro Braga tenha se utilizado diretamente dos estudos de K.van Dykep.



*figura 38.* Desenhos na caixa IHGSP- 00418 Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Obra: Dicionário do Pará. Série: Manuscrito preparatórios de verbetes para o volume de geografia.



*figura 39.* Urna antropomorfa do tipo Joanes Pintado, ilustração de K.van Dyke. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222007000100006&script=sci\\_Arttext.>](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222007000100006&script=sci_Arttext.>)

## Estilo Marajoara e o Art Déco

O pesquisador Márcio Roiter afirma que nas primeiras décadas do século XX aconteceu na decoração das casas uma epidemia do estilo Neomarajoara, já que os labirintos, zigue-zagues, gregas e tramas geométricas, derivadas dos desenhos Marajoaras, foram

<sup>16</sup> Torna-se importante frisar que o Arquivo Pessoal de Theodoro Braga utilizado como fonte principal nesta monografia é fruto da documentação produzida e reunida por Braga, entre 1910 e 1950, para a elaboração de seu Dicionário de História, Geografia, Estatística, Etnografia, Biografia do Estado do Pará.



aplicados em toda e qualquer superfície, como já mencionado anteriormente. A figura 40 e a figura 41 foram também encontradas no arquivo de Braga, essas reforçam a ideia do estudo de Theodoro Braga para as várias possibilidades de ornamentação dos objetos domésticos no estilo Neomarajoara. Infelizmente não foi possível identificar se essas peças foram realmente criadas por Braga ou se são cópias de peças já existentes, pois não há qualquer tipo de assinatura ou indicação de data ou local de criação.



**figura 40 e figura 41.** Desenhos encontrados no arquivo de Theodoro Braga. Disponíveis em: Caixa IHGSP- 00418 Grupo: Documentação de Trabalho. Sub-Grupo: Obra: Dicionário do Pará.

Segundo Márcio Roiter, a identidade brasileira principalmente, entre os anos de 1930 e 1950, período de vigência do Art Déco, era representada pela vertente aborígine, Marajoara, guarani, tupi e tupinambá. Essa identidade se mostrava bastante forte, pois até mesmo o próprio governo de Getúlio Vargas, de 1930 a 1945, incentivava o orgulho nacional, tentando buscar nas origens os parâmetros para um projeto de nação. (ROITER, 2010, p. 20). Foi justamente neste período que surgiram os selos e as moedas com decorações Marajoaras, como as que se encontram abaixo representadas na figura 42.

Como mencionando anteriormente o Artista Manoel Pastana foi desenhista da Casa da Moeda do Brasil, durante o período de 1935 a 1941, então provavelmente as moedas representadas abaixo podem ter sido desenhadas por ele. São moedas brasileira criadas em 1939 com as bordas em Estilo Marajoara. Foram executadas pelos gravadores, Benedito Ribeiro e Orlando Maia.



*figura 42.* Moeda brasileira Disponível em [HTTP://www.moedasdobrasil.com.br/series.asp?s=15](http://www.moedasdobrasil.com.br/series.asp?s=15)>

Art Déco é o termo que se associa às manifestações no campo das Artes decorativas e na Arquitetura produzidas partir da década de 1920, identificadas pela utilização de estruturas geometrizadas, de forte influência cubista. Segundo os pesquisadores Marcelo Araujo e Regina Barros, estudiosos destas manifestações, o nome Art Déco é a abreviação da *Exposition Internationale des Arts Décorative et Industrilles Modernes*, acontecida em Paris entre abril e outubro de 1925, e já referenciada no capítulo 2. (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008, p.8). Tal exposição teve como finalidade incentivar a união produtiva entre Artistas, Artesãos e fabricantes de manufaturas, assim como estimular a abertura de mercados para as Artes aplicadas produzidas naquele país.

Outra referência para ao estilo Neomarajoara como símbolo de uma Arte nacional se encontra no recorte de jornal sobre a exposição alusiva ao “*Centenário da Revolução Farroupilha*”, organizada em 1935, pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. A exposição em comemoração ao “*Centenário Farroupilha*” foi uma exposição internacional industrial e agrícola, na qual, além dos pavilhões internacionais, cada estado brasileiro tinha por objetivo apresentar seus produtos, costumes e história em seus pavilhões pré-determinados.

A exposição *Centenário Farroupilha* foi realizada entre setembro de 1935 e janeiro de 1936, na antiga Várzea da Redenção, na capital daquele estado. Tal exposição extremamente bem sucedida conseguiu alcançar grande movimentação e, assim, *propagandear* positivamente a cidade de Porto Alegre. Segundo o pesquisador Giovani Costa Ceroni, tal exposição foi composta por mais de 3080 expositores, os quais foram vistos por mais de um milhão de pessoas. O evento em questão, segundo Ceroni, é também identificado como sendo o conciliador de uma “*Arquitetura efêmera de seus pavilhões com alguns elementos permanentes do futuro Parque Farroupilha*”, construído nas proximidades. (CERONI, 2009, p.78).



A historiadora Camila Silva alega que o Centenário da Revolução Farroupilha foi celebrado por diversos setores da sociedade sul-rio-grandense, dentre eles se destaca o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS), responsável, além das atividades intelectuais, como o 1º Congresso de História Sul-Rio-Grandense e a publicação de dois volumes de sua revista dedicados à Revolução Farroupilha, por sua participação no Comissariado Geral da Exposição do Centenário Farroupilha. Da mesma forma, também foram ativos nesta exposição, representantes do governo do Estado do Rio Grande do Sul e do Centro da Indústria Fabril. Segundo a mesma pesquisadora, a montagem dos pavilhões e *stands*, assim como a participação dos estados brasileiros eram diariamente noticiados pela imprensa local, conforme figura 43. (SILVA, 2011, p.3).



**figura 43.** Nota do Jornal “A Noite”, de 19/10/1935. *Centenário Farroupilha*. Disponível na caixa IHGSP- 00414. Grupo: Documentação de Trabalho.

Os prédios construídos para a exposição foram desenvolvidos buscando as melhores referências em recursos tecnológicos, sendo que seu destaque foi, sem dúvida, a iluminação noturna em estilo Art Déco, e as linhas labirínticas Marajoara, que serão mais à frente abordados. Tais prédios elaborados em estuque começaram a ser desmontados somente a



partir de 1939, porém os pesquisadores Marco Paulo Stigger, Fernanda Melati e Janice Zarpellon Mazo, alegam que ainda restam no atual Parque Farroupilha algumas construções desta exposição, como o pequeno belvedere, o embarcadouro e o que é hoje o Instituto de Educação.

O Pavilhão do Pará, todo constituído em estilo Neomarajoara, conforme a figura 44 permaneceu ativo como sede da Divisão de Parques e Jardins até 1970, quando foi destruído por um incêndio juntamente com a documentação sobre o Parque Farroupilha. (STIGGER, 2010, p. 134).



*figura 44.* Pavilhão do Pará - Exposição Centenário Farroupilha. Disponível em: Caixa IHGSP-00414. Grupo: Documentação de Trabalho.

A *Exposição Centenário Farroupilha* foi um dos indícios que permitem verificar de que forma a releitura da Cerâmica de Marajó passou a ser utilizada tanto na Arte Decorativa Aplicada quanto na Arquitetura, passando de fato a ser reconhecida como uma expressão de Arte nacional, capaz de representar um país. Para tanto convém neste momento estudar os aspectos da utilização deste novo estilo na Arquitetura do Brasil na primeira metade do século XX.

### **O Neomarajoara na Arquitetura**

A exposição de 1925, a já citada *Exposition Internationalle des Arts Decorative et Industriels Modernes*, é de extrema importância no campo da Arte, pois marca oficialmente o início do que já vinha acontecendo, a união entre a indústria e a Arte. A partir deste momento o “*luxuoso modern style rapidamente se disseminou por todo o mundo, incorporando*



*influências locais. No Brasil, o Art Déco incorporou referências a motivos indígenas*”. (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008, p. 9).

Jorge Czajkowski, um dos grandes pesquisadores dessa vertente alega que a Art Déco<sup>17</sup> caminha entre o clássico e o moderno, pois em sua Arquitetura ainda se percebe uma composição de matriz clássica, como uma estrutura tripartida em base, corpo e coroamento escalonado, ao mesmo tempo em que buscava uma simplificação das fachadas. Dentre as várias características da Arquitetura Art Déco destacam-se, segundo Czajkowski, uma linguagem formal tendente à abstração, com a utilização de ornamentos decorativos quase sempre em alto e baixo relevo, composição com linhas e planos, verticais e horizontais, fortemente definidos e contrastados, Articulação/integração entre Arquitetura, interiores e design, valorização dos acessos e portarias, iluminação cenográfica influenciada pelo cinema, intenção esta manifestada desde as perspectivas que acompanham os projetos.

Para Czajkowski, a Arquitetura Art Déco, assim como a modernista, ao ser introduzida no Brasil, encontrou uma forte corrente nativista intelectual, que buscava, como dito anteriormente, uma expressão própria para a cultura brasileira, criando, assim, inúmeras manifestações em todos os gêneros Artísticos. Na Arquitetura, esse pensamento também se fez presente, o Estilo Marajoara, ou Marajoara Déco foi inventado pelo engenheiro-arquiteto Edgar Vianna. (CZAJKOWSKI, 2000, p.15)

Edgard Pinheiro Vianna (1895-1936) nasceu no Rio de Janeiro, e formou-se pela *University of Pennsylvania* em 1919. Tendo sido um dos responsáveis pela propagação do *Mission Style* no Brasil também se identifica com a temática decorativa Art Déco. (CZAJKOWSKI, 2000, p.15). Vianna foi o responsável pela criação da vertente Marajoara neste estilo, em princípio dos anos 1930 no Rio de Janeiro, como já mencionado, a qual segundo Geoffroy se concretizou nos “*motivos ornamentais geométricos e inspirados, sobretudo, na cerâmica Marajoara, nos altos e baixos relevos representando o índio, a flora e a fauna amazônica e na toponímia indígena dos edifícios*”. Para Jorge Czajkowski a influência da cultura indígena na Arquitetura Art Déco restringiu-se a três aspectos, sendo eles os,

*Motivos decorativos geométricos e labirínticos inspirados naqueles da cerâmica Marajoara da Ilha de Marajó, Pará; altos e baixos relevos e estatuárias (mais rara) representando o índio, a flora e a fauna amazônica; e edifícios batizados com nomes indígenas, sendo este o mais relevante para o pesquisador (CZAJKOWSKI, 2000, p.15).*

---

<sup>17</sup> Art Déco é a abreviação de *Arts Décoratifs*, o termo utilizado oficialmente a partir de 1966, quando foi feita a exposição “Les Années 25”, realizada para comemorar a própria *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes*, de 1925, ambas realizadas em Paris.



Para Theodoro Braga a Arquitetura, assim como a Arte decorativa, deveria se basear somente no que é brasileiro, como fica claro no texto *Por uma Arte brasileira*, no qual declara, que a Arquitetura,

*Arte por excelência, escrínio de todas as outras Artes, melhor que todas elas, poderá, em todos os seus mínimos detalhes, como nos seus grandes conjuntos, através da alma vibrátil dos seus apóstolos abnegados, buscar na nossa natureza a linha, o gesto, o movimento, que possam caracterizar a Arte arquitetônica brasileira. Tudo em torno a nós sugere um movimento de sã patriotismo: a linha coleante de réptil, o esvoaçar alegre de uma ave, a tranquilidade hierática de uma orquídea, tudo nos impõe as características de um estilo e nos dirão alguma coisa da alma brasileira. (BRAGA, 1938).*

Theodoro Braga exerceu durante muito tempo atividade docente dentro do curso de Arquitetura no Instituto Mackenzie, como mencionado anteriormente, dando aulas de Arte decorativa, permitindo, assim, que as bases de sua campanha de nacionalização da Arte brasileira se envolvessem fortemente no aprendizado e na produção destes futuros arquitetos, pois os incentivava fortemente, para que utilizassem a natureza brasileira como um padrão.

*os nossos jovens arquitetos, trabalhadores incansáveis, ávidos de produzir, dentro de sua própria cultura, escrevo estas linhas com o propósito de lhes dizer não desdenhem, nas suas obras de Arte, o elemento essencial de elegância que é a ornamentação decorativa. A própria humanidade dela precisa para melhor se apresentar, havendo mesmo casos em que ela torna celebre a quem dela se utiliza. A Arte decorativa provoca no espírito o despertar da estética, educando o gosto com uma volúpia toda excepcional. É ela a criadora, por excelência, de novos pensamentos que burilam a superfície, que enriquecem os contornos e que aperfeiçoam os detalhes para a obra destinada (...). (BRAGA, 1938).*

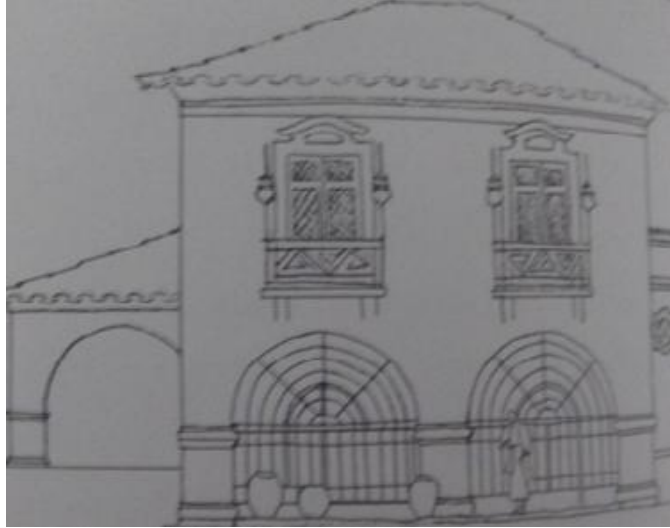
O engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) desenvolveu juntamente com Theodoro Braga atividade docente no Instituto Mankenzie. Kneese de Mello foi considerado na década de 1930, o arquiteto da elite paulistana, desenvolvendo projetos residenciais nos bairro do Pacaembu, no Jardim América, dentre outros.

De acordo com o estudo feito por Aline Nassaralla Regino sobre o arquiteto, pode-se perceber que dentre as residências projetadas por ele se destaca a residência de Braga, construída em 1935, na Rua Boituva, 104, hoje Rua Traipu, 1314, no Bairro do Pacaembu. Por ser esta uma mistura arquitetônica do neocolonial e do estilo missões, formando uma composição híbrida, poderia ser vista como mais uma das inúmeras casas produzidas naquela época naquele bairro. Mas o que, a torna relevante é o fato de que o próprio Theodoro Braga foi o responsável por elaborar toda a ornamentação da fachada com motivos Marajoaras, com





pode ser visto na figura 45, figura 46 e na figura 47, nas quais a ornamentação pode ser identificada nas paredes e nos gradis com motivos labirínticos.

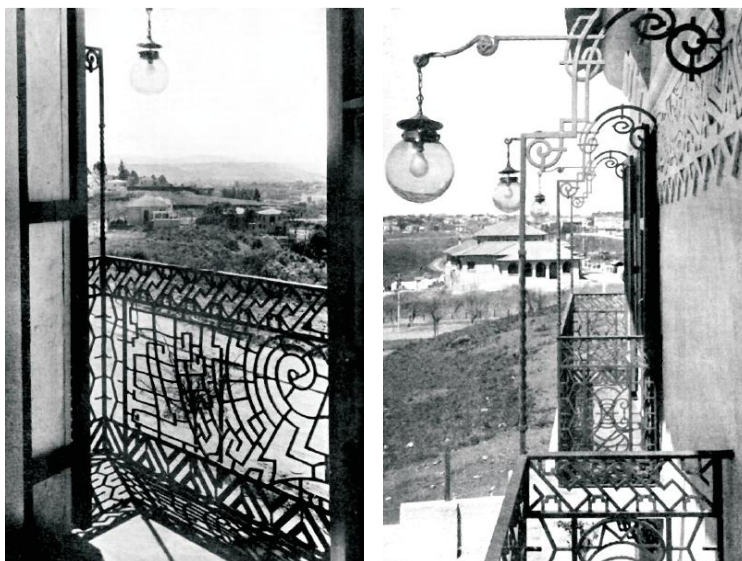


**figura 45.** Imagens residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.



**figura 46 e figura 47.** Imagens da fachada da residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Nas figuras 48 e 49 abaixo podemos identificar que os gradis e até mesmo as arandelas foram forjados seguindo as estilizações labirínticas da cerâmica Marajoara.



*figura 48 e figura 49.* Imagens residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Até mesmo o pequeno portão de rua da residência é todo ornamentado com da cerâmica de Marajó, como pode ser visto na figura 50. Ao que tudo indica Theodoro Braga se utilizou da própria residência para demonstrar as diversas possibilidades de uso desses motivos ornamentais na intenção de tornar a sua residência como um verdadeiro “Retiro Marajoara”, como de fato ficou posteriormente conhecida.

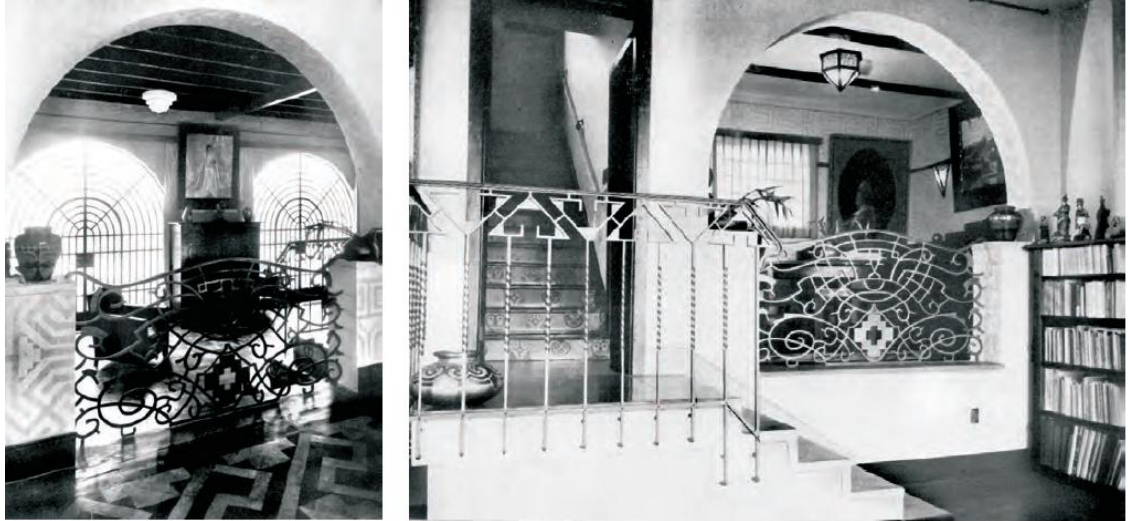


*figura 50.* Imagens residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

É interessante notar que a ornamentação Marajoara não foi feita somente na parte exterior da residência, mas em todo o lugar, ou suporte que Braga visse a sua possibilidade de uso. Vejamos então a área interna da residência por meio das imagens abaixo, na figura 51



temos a sala de jantar e escada, já na figura 52 podemos ver a sala de estar e o estúdio, sendo este o maior cômodo da residência.



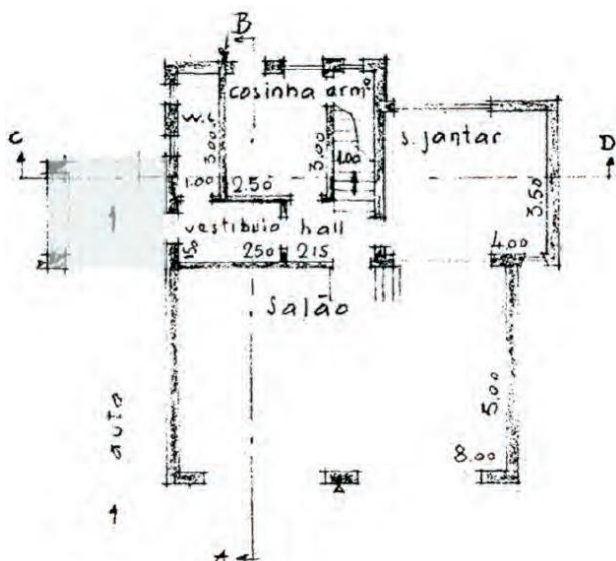
*figuras 51 e 52.* Imagens residência de Theodoro Braga. Disponível em: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Mesmo com apenas duas imagens internas da residência, o que facilmente se percebe é a forte ornamentação Marajoara, os grafismos são utilizados nos pisos, esses identificados por Nassarala Regino como parquet da empresa *Bacellar & Cruz*, novamente nos gradis da escada, e nas paredes, no guarda corpo do nível superior, nos degraus da escada, nos quais se formam pequenos desenhos ornamentais, assim como nos vasos espalhados pela sala.

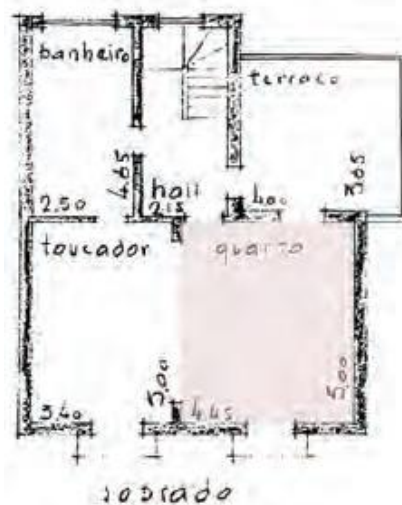
Outro dado específico da casa de Theodoro Braga diz respeito as suas áreas construídas propriamente ditas, de acordo com Nassarala Regino, ao fazer uma análise das residências construídas pelo engenheiro-arquiteto Eduardo Kneese de Mello verificou novamente que a de Braga tem uma formatação um pouco distinta, já que segundo essa mesma autora,

*“a área íntima apresentava, desde dois até no máximo quatro dormitórios, que eram servidos por, no mínimo, um banheiro completo. A única residência que se difere dessa descrição foi elaborada para Theodoro Braga e possui apenas um dormitório”.* (NASSARALA REGINO, 2011, p.391)

Dados que ficam mais claros com as imagens das plantas do pavimento térreo e do pavimento superior, figura 53 e figura 54.



**figura 53.** Planta do pavimento térreo da residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.



**figura 54.** Planta do pavimento superior da residência de Theodoro Braga. Fonte: REGINO, Aline Nassaralla. Eduardo Kneese de Mello. Do eclético ao moderno. Tese de doutorado USP. São Paulo. 2011.

Nassarala Regino alega que em “*algumas residências projetadas a partir de meados da década de 1940, observamos a diminuição de cômodos. Nestas, a área social passa ser constituída por um ou, no máximo, dois ambientes*”. Mas já na residência de Braga já se percebe uma superposição de funções de ambientes, já que sua sala de estar é ao mesmo tempo o seu estúdio de produção Artística, fato que não era frequente á época, tendo em vista um hábito de construção, no qual cada cômodo tinha sua função específica de uso, o chamado modo de morar à francesa. (NASSARALA REGINO, 2011, p. 391)

Nassaralla Regino declara que, ao contrário do que se possa pensar, Kneese de Mello não era um defensor da nacionalização da Arte e da Arquitetura, pois publicou um texto na revista Acrópole em 1938 com o título “*Acrópole de Athenas*” no qual descreve a Arquitetura grega como a uma Arte perfeita e pura, pois reunia em si Arte e beleza, sendo por isso um dever imitá-la e copiá-la, incentivo bem diferente ao de Theodoro Braga que no mesmo número da revista Acrópole publicou seu Artigo “*Por uma Arte brasileira*”, no qual repudia qualquer influência estrangeira em todos os âmbitos da Arte, para tanto utilizou imagens de sua residência como ilustração, na intenção se realmente servir de exemplo do Estilo Marajoara, as quais já foram aqui reproduzidas.

Outro exemplar de construção na cidade de São Paulo é o estudo de uma residência identificada como “moderna”, de autoria de Gedeone Malagola, localizada na rua Dr. Ricardo





Gonçalves, n. 29, publicada também da Revista *Acropole: Arquitetura, urbanismo, decoração* em Julho 1947, sendo este um exemplar um pouco mais recente. Trata-se de um estudo bastante significativo de uma corrente arquitetônica que buscava construir casas com formato de letras, neste caso específico a letra A. O que torna este estudo ainda mais interessante é o fato de sua fachada ser ornamentada com os traços geométricos e com os zigue-zagues da vertente Art Déco Marajoara, conforme figura 54 abaixo.



**figura 54.** Residência com ornamentação Marajoara. Disponível em: *Acropole*. Ano 10. n. 111. Julho 1947.

Theodoro Braga não foi o único a aplicar o estilo Neomarajoara em sua residência, porém esta casa se tornou um grande expoente em São Paulo, já que este estilo teve maior repercussão no Rio de Janeiro. Segundo o *Guia de Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*, organizado por Jorge Czajkowski, as construções identificadas pelo autor com características Marajoaras ou nativistas naquela cidade são:



Descrição/Classificação	Imagem
<p><b>RESIDÊNCIA JOSÉ CUSTÓDIO DIAS ARAÚJO - “CASA MARAJOARA”.</b> Rua Paissandu, 319 – Laranjeiras. <b>Projeto:</b> Gilson Gladstone Navarro <b>Construtor:</b> Salles &amp; Navarros Ltda. (resp. técnico: Adhemar Mariano) <b>Data:</b> 1937 <b>Proprietário Original:</b> José Custódio Dias Araujo</p> <p>De acordo com Jorge Czajkowski esta construção é um “<b>Raro exemplar preservado de residência com motivos Marajoara, observados, em especial, na estereotomia da fachada e muros de fechamento frontal</b>”. O autor afirma que “A coluna anelada da varanda, a cabeça esculpida de lagarto (ou dragão), os desenhos em forma de diamante do muro e a utilização da pedra bruta perfeitamente assentada lembram as Arquiteturas pré- colombianas, que os achados arqueológicos colocaram à disposição dos movimentos nacionalistas da primeira década deste século”.</p> <p>Também de acordo com Márcio Roiter o muiraquitã também se faz muito presente nesta residência, sendo utilizado, por exemplo, nas grades, vitrais e janelas em vidro gravado, como pode ser visto na figura 55 e figura 56 ao lado.</p>	 <p><i>figura 55 e figura 56</i> Imagens disponíveis em ROITER, Márcio. Rio de Janeiro Art Déco. Editora Casa da Palavra. 2011. pp. 100, 101.</p>
<p><b>RESIDÊNCIA À RUA PEDRO GUEDES.</b> <b>Rua Pedro Guedes, 59 – Maracanã</b> <b>Projeto e Construtor :</b> João Felizardo Barroso <b>Data:</b> 1935 <b>Proprietário Original:</b> Caixa de Construções de Casas para o pessoal do Ministério da guerra</p> <p>Czajkowski afirma que “<b>nesta obra, o suavíssimo tratamento decorativo do volume cilíndrico que domina a fachada. São motivos geométricos em alto-relevo. Sob uma faixa frisada por tênues linhas em ziguezague à maneira Marajoara.</b> O trabalho de serralheria do gradil da varanda e os estilizados capitéis das colunas do térreo e pilastras do pavimento superior também merecem destaque”, conforme figura 57.</p>	 <p><i>figura 57.</i> CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.100.</p>



**RESIDÊNCIA AFONSO GOMES DIAS. Rua Visconde de Ouro Preto, 67 – Botafogo.**

**Projeto:** Eduardo Souto de Oliveira

**Construtor:** Souto de Oliveira & Cia. Ltda.

**Data:** 1934 -1935

**Proprietário Original:** Affonso Gomes Dias

De acordo com as figuras 58 e 59 do *Guia de Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*, “casa de grandes dimensões o destaque é para os trabalhos em argamassa armada, no segundo pavimento, e para os precisos recortes da estereotomia, no primeiro andar da fachada e no muro que fecha o terreno frontalmente. **Em ambos prevalece a linha nativista, com motivos Marajoaras, que estilizam um “arabesco” Déco e um “caleidoscópico” de pontas de diamante respectivamente**”.



*figura 58 e figura 59.* CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.68.

**EDIFÍCIO CURITIBA. Av. Portugal, 502 – Urca**

**Projeto:** José Pires de Carvalho Albuquerque

**Construtor:** Penna & Franca

**Data:** 1944

**Proprietário Original:** Felix Marciallis/ José Pires de Carvalhos Albuquerque.

Jorge Czajkowski identifica no Edifício Curitiba uma utilização do estilo Neomarajoara, “A elevação do nível do acesso (sete degraus) e o tratamento generoso da portaria (três vãos envidraçados) conferem à obra uma imponência que seu pequeno porte não faria prever. **Destaque para a serralheria dos portões de acesso, com delicados motivos Marajoara**”. Infelizmente as imagens encontradas deste edifício e reproduzidas ao lado não foram capazes de permitir uma melhor identificação das características elencadas por Czajkowski, mas tudo indica que não houve muitas modificações. Como pode ser visto na figura 60 e na figura 61 ao lado.



*figura 60* - Disponível em: CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.70;

E *figura 61* no link <[https://www.google.com.br/maps/@-22.9500187,-](https://www.google.com.br/maps/@-22.9500187,-43.16769,3a,75y,113.31h,87.99t/data=!3m4!1e1!3m2!1s0pe4FEEcowSJxMIPNfQcEw!2e0!6m1!1e1)

[43.16769,3a,75y,113.31h,87.99t/data=!3m4!1e1!3m2!1s0pe4FEEcowSJxMIPNfQcEw!2e0!6m1!1e1](https://www.google.com.br/maps/@-22.9500187,-43.16769,3a,75y,113.31h,87.99t/data=!3m4!1e1!3m2!1s0pe4FEEcowSJxMIPNfQcEw!2e0!6m1!1e1)>



**EDIFÍCIO ITAOCA. Rua Duvivier, 43 – Copacabana.**

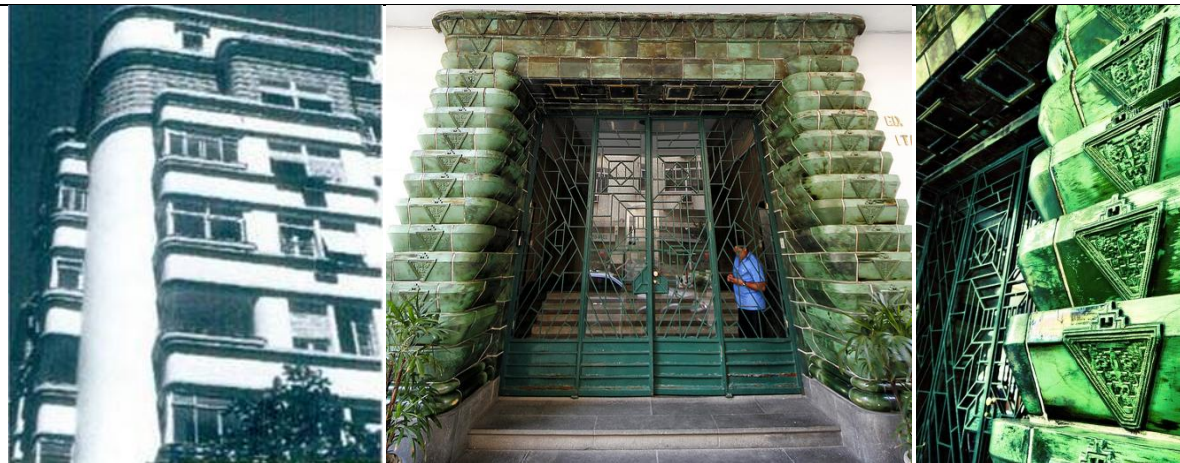
**Projeto:** Anton Floderer e Robert R. Prentice

**Construtor:** Christiani & Nielsen Engenheiros e Construtores Ltda.

**Data:** 1928

**Proprietário Original:** Renaud Lage

De acordo como *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*, esta construção é uma “**Obra de grande presença, com volume sólido e contornos firmes. Conjuga temas ao estilo: composição de matriz clássica, planta em forma de “U” e fachada simétrica; linhas aerodinâmica nos volumes salientes com cantos curvos e frisos horizontais; e referências nativistas presentes no robusto pórtico de entrada em majólica verde e apliques Marajoara**”. As quais podem ser vista com maior detalhes na figura 62, figura 63 e na figura 64.



*figura 62* disponível em CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.81; *figura 63* e *figura 64* no link <[www.flickr.com](http://www.flickr.com) e no link <http://elloArquitetura.wordpress.com/category/Arquitetura/>>, respectivamente.

**EDIFÍCIO ITAHY. Av. Nossa Senhora de Copacabana, 252 – Copacabana.**

**Projeto:** Arnaldo Gladosch

**Construtor:** Scott & Urner Ltda.

**Data:** 1932

**Proprietário Original:** Renaud Lage/ Cia. Geral Imobiliária S.A.

O Edifício Itahy, figura 65, não é propriamente Neomarajoara, mas aproxima-se pela estilização indígena do pórtico e pelos usos de elementos da fauna brasileira em sua composição. Segundo Jorge Czajkowski, o acesso e a portaria forma decorados com temas marinhos. “**Sobre a entrada principal, imagem policromada de índia-sereia em meio a motivos da fauna e flora oceânicas, de autoria de Pedro Correa Araújo. Portão de acesso em ferro batido com desenhos de algas estilizadas, emoldurado por sofisticados painéis corrugados de majólica (cerâmica esmaltada) verde. Corredor de ingresso, na mesma linha decorativa**”.



*figura 65*. Disponível em CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.82.





**EDIFÍCIO GUAHY. Rua Ronald de Carvalho, 181 – Copacabana.**

**Projeto:** Ricardo Buffa.

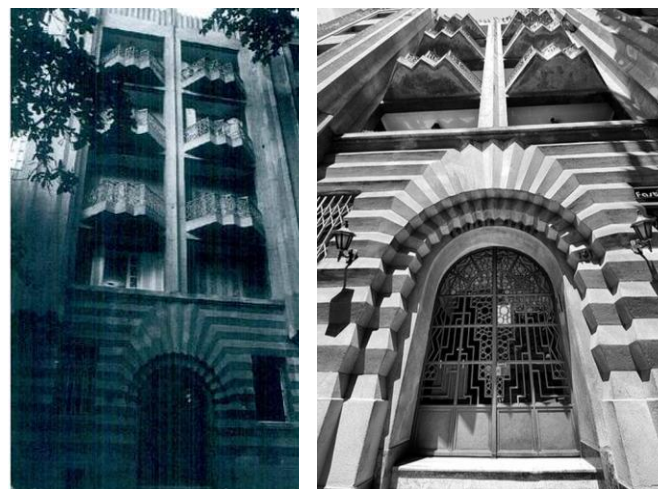
**Construtor:** Manoel Francisco de Campos, substituído por F. Saboia.

**Data:** 1932

**Proprietário Original:** Michel Salem

Czajkowski descreve com detalhes o edifício, “a fachada é trabalhada em planos chanfrados, revestidos em pó-de-pedra, que definem o partido formal que caracteriza a edificação. Quando a dominância é vertical, os chanfros aplicam-se às lajes dos balcões entalados, determinado-lhes a forma serrilhada. Quando é horizontal, irradiam-se por todo o embasamento a partir das arquivoltas da portada de acesso”.

Esta construção foi identificada pelo seu forte apelo à corrente nativista do período. Segundo o autor “**a entrada, no eixo de simetria do edifício, impressiona o observador, seja pelas referências nativistas de um estilizado cocar de índio**, seja por se constituir no foco de atenção máxima da composição ao fazer convergirem as linhas que nascem no coroamento até o nível do chão, à escala humana”. Como pode ser visto na figura 66 e 67.



*figura 66.* Disponíveis em CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.79;  
*figura 67* no link, <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1120375&page=49>>, respectivamente.

**EDIFÍCIO URCA. Av. Portugal, 986 - Urca**

**Projeto:** Alfredo Baumann

**Construtor:** Alfredo Baumann & Cia.

**Data:** 1934

**Proprietário Original:** Antonio Belmiro Rodrigues

De acordo com o Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro, o “**acesso original, com portada em granito preto, ladeada por duas colunas lisas, encimadas por luminárias no lugar dos capitéis. Letreiro com família de letras tipicamente Art Déco e portão de ferro com motivos marinhos estilizados (peixes, caracóis, cavalos-marinhos, algas e bolhas de ar)**. Visto lateralmente, o edifício revela um inusitado embasamento em forma de proa, sobre o qual nascem os andares”. Tais características por mais que não sejam identificadas com o Neomarajoara aproxima-se pelo fato de utilizarem elementos da natureza na sua composição. Conforme figura 68.



*figura 68.* Disponível em: CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. pp.70.

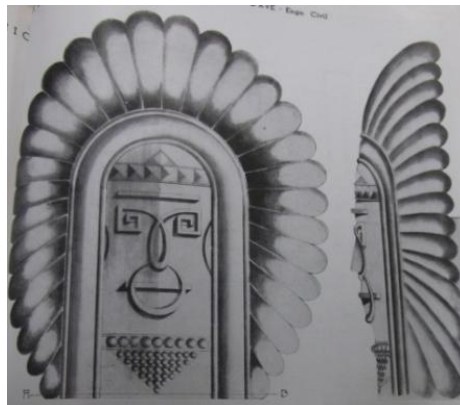


Infelizmente não foi possível encontrar referência em comum entre Theodoro Braga e os construtores e arquitetos das edificações acima relacionadas, mas estas ainda são grandes exemplares da ornamentação Neomarajoara.

Outra referência bastante significativa são os “*Estudos primitivos do Edifício Marajoara á Rua Prudente de Moraes*, localizado também no Rio de Janeiro, do engenheiro civil A. Porto D’Ave. Estes estudos foram publicados na Revista *Acropole: Arquitetura, urbanismo, decoração*, em julho de 1943, juntamente com um texto do próprio engenheiro, no qual declara,

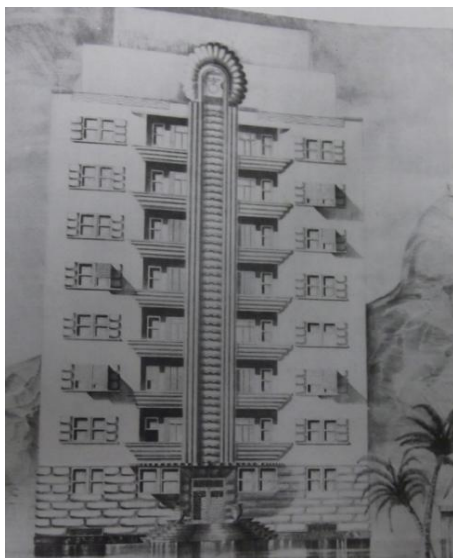
*“Toma-se geralmente o estilo “colonial” como sendo uma criação genuinamente brasileira, o que evidentemente não corresponde á verdade dos fatos. Quem conhece os pendores arquitetônicos dos povos da Península Hiberica pode determinar com precisão a verdadeira origem do nosso colonial. Um estilo brasileiro teria de inspirar-se em motivos indios nascidos diretamente no paiz. O trabalho que apresentamos tem esse característico. Vê-se a cabeça estilizada do nosso aborigena com suas tranças, seus enfeites faceas, as azas dos passaros e as urnas donde emanará a luz que (...)iluminará o pórtico de entrada.”(Acropole. Ano 6. n. 62.Julho 1943)*

Nos estudos publicados desse edifício na Revista Acrópole se percebe muito facilmente as estilizações Marajoara na fachada, tanto na cabeça do índio quanto na composição do cocar indígena, como pode ser vista em detalhes na figura 69.



**figura 69.** Detalhes dos Estudos primitivos do Edifício Marajoara.  
Disponível em *Acropole. Ano 6. n. 62.Julho 1943.*

Porém, o que mais chama atenção é sem dúvida a maneira com que as mudanças ocorreram entre o primeiro projeto, figura 70, e o projeto de sua construção propriamente dita, figura 71. Ao olhar as duas imagens não se percebe qualquer semelhança entre elas, pois o que se revelou na sua construção foi um edifício Art Déco com delicadas frisas Marajoaras.



*figura 70. Estudos primitivos do Edifício Marajoara. Disponível em Acropole. Ano 6. n. 62. Julho 1943.*



*figura 71. Estudos primitivos do Edifício Marajoara. Disponível em Acropole. Ano 6. n. 62. Julho 1943.*

Outro excelente exemplar da utilização da cerâmica Marajoara em construções arquitetônicas é o Cine Teatro Marajoara, localizado na cidade de Lages em Santa Catarina foi inaugurado em novembro de 1947. Infelizmente não foi possível encontrar informações acerca de seu projeto, arquiteto responsável ou construtor, mas o que se sabe é que este cine teatro foi primeiramente idealizado por um empresário cinematográfico chamado Mário Augusto de Souza. Depois de inaugurado o cine teatro ficou conhecido como “Catedral do Cinema”, exatamente por suas atividades nesse ramo e por sua construção.

O Cine Teatro Marajoara foi tombado como Patrimônio Histórico de Lages, transformando-se em Teatro Municipal Marajoara em 1997, momento em que passou por uma reforma, na qual foram mantidas as suas próprias características de construção. Ao olhar as imagens deste edifício se percebe novamente a mistura dos motivos Marajoara gravados nas colunas com as linhas sinuosas do Art Déco, conforme podem ser vistos na figura 72.



**figura 72.** Fachada ainda do Cine Teatro Marajoara. Disponível em: <http://www.guascatur.com/2013/11/teatro-municipal-Marajoara-lages.html>

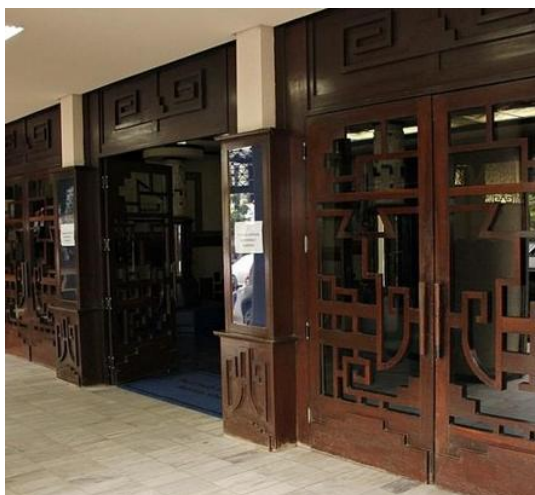


Na imagem mais recente abaixo, figura 73, conseguimos perceber melhor toda ornamentação Marajoara nessa construção, como nas colunas, mencionadas acima, nos gradis em formato de muiraquitã, e nos traços labirínticos da platibanda.



*figura 73.* Fachada do já Teatro Municipal Marajoara. Disponível em: [http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro\\_Marajoara](http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara)

Nas outras imagens abaixo, figura 74 e figura 75 respectivamente, podemos perceber melhor os detalhes dessa construção. Os portões de entrada as colunas internas com alto relevo no salão de entrada e até mesmo o teto são totalmente ornamentados com os motivos da cerâmica de Marajó, até mesmo o mobiliário foi todo planejado nesse estilo.



*figura 74 e figura 75* respectivamente. Portões e Salão de entrada do Teatro Municipal Marajoara. Disponíveis em: [http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro\\_Marajoara](http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara)



Dentro da sala do teatro ainda se percebe os motivos Marajoara tanto nas paredes ornamentadas com as linhas labirínticas na sua parte superior quanto nos recortes também labirínticos na sua parte inferior. Além dos desenhos em torno do palco, também é possível perceber na figura 76 a presença de vários vasos ornamentados, o que remete a própria cerâmica, que serviu de inspiração para toda a sua decoração.



*figura 76.* Imagem da ornamentação interna da sala do Teatro Municipal Marajoara. Disponível em: <[http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro\\_Marajoara](http://cultura.lages.sc.gov.br/teatro_Marajoara)>

Por mais que o Estilo Marajoara tenha surgido a partir da cerâmica característica da Ilha de Marajó, infelizmente não foi possível encontrar muitas referências acerca da Arquitetura com motivos Marajoara desenvolvida em Pará, terra natal do próprio Theodoro Braga, mesmo em seu arquivo pessoal e em todas as fontes documentais e literatura utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa da mesma forma que foi possível encontrar referência dessa Arquitetura no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Sabe-se que existe grande documentação a respeito da cerâmica de Marajó, Arquitetura e Arte decorativa na Universidade Federal do Pará, porém também não foi possível ter acesso a tal documentação.

Entretanto, as duas construções encontradas e que se tornaram extremamente importantes e significativas para o entendimento da Arquitetura Marajoara no Pará foram, o prédio do Cinema Olimpia, em Belém, considerado um dos mais antigos do país, foi inaugurado em 1912, ainda em decorrência das riquezas geradas pelo comércio da borracha. Tal construção passou por várias modificações ao longo de sua existência de acordo com os estilos arquitetônicos de cada período, porém o que nos interessa neste momento é o estilo que se identifica com o repertório Art Déco, aproximadamente do final da década de 1940.



O Cinema Olimpia, figura 77, é bastante característica da Arquitetura Art Déco, com estrutura escalonada, e com linhas sinuosas e aerodinâmicas e a geometrização de suas linhas ornamentais.



figura 77. Fachada do Cine Olimpia. Disponível em <<http://www.nostalgibelem.com/search?updated-max=2012-08-01T17:04:00-03:00&max-results=7&stArt=49&by-date=false>>

Outra edificação paraense no Estilo Marajoara é o *Cine-Teatro Palace*, pertencente ao complexo do Grand Hotel, local de grande movimentação Artística da elite paraense, construído aproximadamente entre as décadas de 1920 e 1930, teve sua parede toda decorada com os traços Marajoaras, sendo possível identificá-la na figura 78 abaixo. A aplicação do Estilo Marajoara no *Cine-Teatro Palace* permitiu que mais pessoas tomassem conhecimento deste novo estilo e começassem a se interessar por esse tipo de Arquitetura, já que foi um lugar de grande movimentação pública.



figura 78. Imagem interna do Cine Teatro Palace em Belém. Disponível em: <<http://fauufpa.org/2012/05/08/o-cine-teatro-palace-do-grande-hotel/>>



Como mencionado anteriormente Theodoro Braga havia se mudado de Belém na década de 1920 para o Rio de Janeiro, um dos períodos mais intensos do Estilo Marajoara, e as suas publicações provavelmente tenham sido divulgadas mais no sudeste, porém torna-se importante acrescentar, que por mais que sua Arquitetura do Pará não tenha sido devidamente contemplada nesta monografia, exatamente por falta de documentação, não quer dizer que este estilo arquitetônico não tenha sido desenvolvido neste Estado na primeira metade do século XX. Entretanto, nota-se que a Arte decorativa no Estado do Pará já era percebida com bastante força desde os Salões e exposições de quando Theodoro Braga ainda residia neste estado, e ainda hoje a Ilha de Marajó se destaca como sendo um local de imensa atividade em torno do Artesanato de ornamentação Marajoara.

Mesmo com a identificação de várias construções e aplicações do Estilo Marajoara a pesquisadora Maria Lucia Bressan Pinheiro tem uma abordagem um pouco mais crítica acerca do que entende ser esse estilo Estilo Marajoara ao analisar os números da revista *Acrópole*. Alega que existem raríssimas manifestações Marajoaras na Arquitetura brasileira e que o projeto arquitetônico do Ministério da Educação, projetado por Archimedes Memória, em 1935, o qual não chegou a ser construído, foi identificado como sendo Marajoara, porém ao analisá-lo, a autora chegou a conclusão de que se trata de um projeto Art Déco com ornamentação geométricas de inspiração vagamente Marajoara.

A autora alega que são poucas as aplicações concretas do Estilo Marajoara, pois na grande maioria dos casos o Marajoara limitou-se a decoração superficial das fachadas, identificando tal conclusão na própria residência de Theodoro Braga. Bressan declara que por meio de sua investigação na revista *Acrópole* “*confirmou-se que o Estilo Marajoara teve um caráter modístico, superficial e numericamente pouco expressivo daquele estilo, que pode ser considerado como uma das opções decorativas disponíveis à Arquitetura Art Déco*”. (PINHEIRO, 1998, p. 137).

Entretanto, com a identificação de alguns aspectos das atitudes de Braga e de diversos outros contemporâneos seus, como Euclides Fonseca, Manoel Pastana ou Fernando Correia Dias de Araújo, percebe-se que esta manifestação, que este Estilo Marajoara, além de ser numericamente considerável, inscreve-se na construção de uma identidade nacional, sobretudo pela busca por um caráter nacional, que caminha em vários segmentos, mas é evidente que pode ser vista como uma questão de interpretação, carregada de subjetividade, mesmo que sejam demandas colocadas no coletivo, assim como a política, a cultura, a Arte e a Arquitetura.



Para verificar o campo em que o Estilo Marajoara foi criado e propagado partimos para a análise de como este estilo foi recebido, não apenas pelo público especializado, como Artistas plásticos e arquitetos, mas pelo público em geral, para tanto foi utilizado a coleção da revista *Ilustração Brasileira*.





## Capítulo 4

# O Marajoara na Revista *Ilustração Brasileira*

*De fato, no impresso revista, textos e imagens – instrumentos da publicidade – reproduziram as transformações da virada do século, captadas por meio de recursos literários e gráficos, devolvidas ao público numa terceira dimensão, magnificando Artigos, produtos, profissionais, estabelecimentos e serviços. Ana Luiza Martins, 2008.*

Para o desenvolvimento deste capítulo 4 a própria atuação de Theodoro Braga foi novamente base e fio condutor na tentativa de entender o percurso desse estilo. Buscou-se verificar qualquer tipo de referência ao Estilo Marajoara e ao próprio projeto de Theodoro Braga, dentro da coleção da *Ilustração Brasileira*. A partir dessa perspectiva utilizou-se novamente o arquivo pessoal de Theodoro Braga e a coleção da revista *Ilustração Brasileira*.

O arquivo pessoal de Braga foi utilizado não somente para a elaboração dos aspectos de sua biografia, mas também para a tentativa de encontrar qualquer referência ou indícios que levassem a compreender a constituição desse Estilo Marajoara, bem aos moldes do que postula Carlo Ginzburg, com seu paradigma indiciário. Já a coleção da revista carioca *Ilustração Brasileira* foi escolhida por ter tido um período de publicação bastante longo, vigorando entre 1909 e 1944, e por ter conseguido uma grande circulação entre o público letrado de diversas classes sociais e por ter se configurado como uma revista ilustrada de abordagem plural.

Segundo Tania Regina de Luca, o uso de publicações seriadas “*permite vislumbrar quais eram os temas de interesse na época, a maneira como foram abordadas, quem eram seus autores e quem eram seus leitores*”. (DE LUCA, 1999, p.40). A intenção principal neste momento é tentar entender como a Cultura Marajoara penetrou, ou não, o ambiente doméstico, por meio deste periódico especificamente, o qual é também um reflexo das discussões Artístico-arquitetônicas da época, ou seja, é buscar entender qual foi o papel, ou a função da própria revista *Ilustração Brasileira* para a releitura e a constituição de um estilo arquitetônico e Artístico Marajoara.

O crescimento do consumo desse gênero impresso teve maior êxito no período da República Velha, e de acordo com a pesquisadora Geanne Paula de Oliveira, o sucesso das



revistas, em geral, é ocasionado por suas facilidades e funcionalidades, já que conseguiam abordar diversos tipos de assunto, com a utilização de múltiplos registros de comunicação, como o textual e o imagético. Essa múltipla funcionalidade das revistas relacionava-se propriamente com o contexto em que circulavam, de Modernidade, de uma visão de agilidade, tentando uma adaptação às demandas dessa vida moderna. (SILVA, 2008, p.06).

Geanne Paula de Oliveira alega também que o recurso da ilustração nas revistas era um processo mais democrático, e que transmitia a informação com mais rapidez e precisão e tornava as revistas mais atraentes ao público, já que no Brasil não existia uma tradição de leitura. De fato o índice de analfabetismo era muito grande. Tania Regina de Luca alega que “em 1890 apenas 15% da população brasileira era alfabetizada, taxa que atingiu de acordo com o censo realizado em 1920 o patamar de 24%”. (DE LUCA, 1999, P. 59).

As pesquisadoras Geanne Paula de Oliveira e Luciene Lehmkuhl ao fazerem estudos em torno das revistas ilustradas declaram que o desejo brasileiro de se mostrar moderno ao mundo possibilitou que a estas revistas coubesse o papel de divulgar uma nova imagem do país, tendo em vista que muitas delas foram criadas a serviço de um ideário inovador eficaz para propagação de novos valores culturais.

Ana Maria Mauad alega que as revistas ilustradas contribuíram decisivamente para a criação de um novo padrão de sociabilidade, pois mais que a divulgação, tais revistas foram capazes de formular e impor, não só modas, mas também “*comportamentos - modelos a serem copiados e exemplos a serem seguidos para se tornar um bom cidadão.*” Da mesma forma, Mauad afirma que tais publicações beneficiaram-se das mais variadas circunstâncias literárias, técnicas e mercadológicas. (MAUAD, 2013).

Da mesma forma, a pesquisadora Claudia Ricci (2008) declara que as atuações das revistas ilustradas foram responsáveis pela divulgação e construção de uma cultura arquitetônica no Brasil. Ricci alega que o espaço arquitetônico, veiculado pelas revistas, em geral, é um grande exemplo do frequente caráter pedagógico a elas atribuído, o qual se tornou símbolo de um tempo de aprendizagem por excelência, já que a orientação da população era o principal e evidente objetivo. (apud PINTO JUNIOR, 2013).

Ao analisar a coleção da revista *Ilustração Brasileira* se percebe claramente o que aponta Tania Regina de Luca em seus estudos, que a aproximação da celebração do centenário da independência provocou na revista uma discussão muito ampla acerca da questão da nacionalidade, tornando cada vez mais frequente os discursos sobre e para a



formação de uma identidade nacional, que abriria as portas para uma formação de uma grande nação. (DE LUCA, 2009, p. 40).

Essa necessidade de constituir uma nação forte e moderna, que busca uma libertação dos padrões culturais e Artísticos estrangeiros, o reconhecimento e identificação daquilo lhe pertencem de fato é uma presença frequente tanto nas revistas ilustradas, que tem um caráter de assuntos mais genéricos, quanto nas revistas especializadas em Arquitetura, construção e Arte decorativa.

Esse contexto de modernidade e formação da nação fez com que as revistas de variedades ilustradas trabalhassem para construir uma imagem que pudesse representar e transmitir a efervescência de uma sociedade em plena transformação.

Outro aspecto perceptível na revista *Ilustração Brasileira* foi a tentativa de encontrar uma expressão visível do país que pudesse ser vinculada ao espaço de morar, ou seja, tornar o modo de morar também uma expressão nacional. Cabia a *Ilustração Brasileira* a função de propagandear esse modo de morar específico interligando-o com a imagem de um Brasil renovado.

Com a utilização da coleção da revista *Ilustração Brasileira* foi possível verificar que o seu discurso estava totalmente sincronizado ao de Theodoro Braga, a saber: a criação de uma expressão nacional que pudesse ser capaz de unificar a nação, por meio da Arte decorativa e da Arquitetura, as quais seriam criadas a partir de um passado comum.

De acordo com Patrícia Bueno de Godoy, a primeira metade do século XX emitiu valores de um estado ideal para a Arte brasileira que não se encontravam no presente, mas estavam localizados no passado, na natureza, na Arte indígena e no que consideravam exótico. O passado e o futuro se sobressaem às demandas do presente, pois partem de um discurso que tem por base o entendimento das origens para a construção de um futuro nacional forte.

Para cada segmento da sociedade os debates em torno da nacionalização da Arte se fizeram de acordo com as práticas e experiências de cada interlocutor, por exemplo, os Artistas plásticos abordaram a questão promovendo soluções por meio de suas criações Artísticas. Muitos arquitetos também buscaram debater por meio de suas produções arquitetônicas. Portanto, verifica-se, de fato, que uma mesma questão pode ser discutida diversas vezes e de várias maneiras.

As mudanças ocorridas no início do século XX são para Theodoro Braga chances para a modificação do cenário-Artístico brasileiro. Como dito anteriormente, a intenção de



Theodoro Braga era a de criar objetos decorativos com inspiração em elementos nacionais visando enraizar uma “herança comum” na essência das criações Artísticas brasileiras através de uma memória nacional capaz de afastar qualquer estrangeirismo, causando, assim uma identificação nacional. Para Braga, a Cultura Marajoara seria essa herança, a expressão mais legítima e original da “nação brasileira” ao ponto de identificá-la como modelo para a propagação de uma nacionalização da Arte brasileira.

A *Ilustração Brasileira* foi uma revista de variedades ilustradas. Como dito anteriormente, criada no Rio de Janeiro por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva e Antônio Azeredo, foi publicada pela *Sociedade Anônima O Malho*, com direção a cargo da família Souza e Silva desde sua criação até 1939.

O período de existência da *Ilustração Brasileira* foi relativamente longo, porém com três períodos de circulação – o primeiro de 1909 a 1915; o segundo de 1920 a 1930 e, o último, entre 1935 e 1944. Para o desenvolvimento desta pesquisa, foram utilizados os fascículos dos três períodos de circulação. Sendo assim, foram analisados 195 números desta coleção, disponíveis na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, no Arquivo Público do Estado de São Paulo e na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura - FAU-USP, porém é importante deixar claro que não foi possível ter acesso a todos os números de todos os períodos de circulação, já as coleções deste periódico encontram-se incompletas nas instituições pesquisadas, o que não permitiu, até o momento, contabilizar a quantidade exata dos fascículos publicados desta revista.

O perfil editorial da *Ilustração Brasileira* vem sendo enquadrado pela historiografia entre a tradição e a modernidade, pois por mais que essa revista tentasse modernizar os padrões e os hábitos da população carioca, frequentemente supervalorizava a sociedade tradicional carioca. De acordo com Ana Luiza Martins, “às técnicas de impressão imperaram recursos de vanguarda, enquanto os conteúdos veiculados guardavam laivos, senão cultivo explícito da tradição”. (MARTINS, 2008, p.187). A mesma autora alega que numa época em que se pregava um afastamento do passado imperial surgiram também grupos interessados em proteger os valores do país, os quais tinham grande espaço nas revistas ilustradas, tais grupos agiam

*buscando as origens, suas posturas iam do aprendizado do tupi-guarani ao endosso temático dos símbolos do “nacional”, cantando com ênfase ufanista em prosa, verso e agora imagens, os valores da pátria. (MARTINS, 2008, p.187)*

Geanne Paula de Oliveira alega que celebração de uma estética passadista e desatualizada com relação à estética moderna é rapidamente perceptível nas páginas da



*Ilustração Brasileira*. De acordo com a mesma autora o único Artista que conseguiu romper com a estética acadêmica vigente na revista e ser publicado três vezes, foi Candido Portinari. Porém não existe qualquer referência aos eventos ligados ao Modernismo, como por exemplo, a Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo.

Essa rigidez estética presente na *Ilustração Brasileira* talvez esteja diretamente ligada ao seu público leitor, adepto de uma Modernidade que pudesse apenas confirmar a sua supremacia social, sem qualquer discussão acerca de mudanças sociais e políticas.

O prefácio do segundo período de publicação da revista *Ilustração Brasileira* é extremamente importante, pois é ali que a revista se autodefine como uma publicação criada e idealizada para uma elite, que a seu ver é ainda a única digna de utilizá-la e capaz de entendê-la, como mostra o excerto a seguir,

*vivemos numa época de igualdade, terrivelmente democrática. Mas, há uma nobreza que não morre, uma aristocracia sempre magnífica: a da inteligência. É a sombra della que a ILUSTRAÇÃO BRAZILEIRA quer ficar, abrindo as suas paginas para as mais bellas e mais insignes expressões do pensamento da grande pátria.*  
(*Ilustração Brasileira*, Outubro de 1920).

Como dito anteriormente, o recurso ilustrativo, sem dúvida, é um mecanismo de melhor compreensão para pessoas analfabetas, porém isso não se aplica muito às práticas da *Ilustração Brasileira*, que em 1935 se mostra intimamente ligada e mais interessada em atingir o “*publico legente e culto*”, sobretudo da sociedade carioca. (*Ilustração Brasileira*, Maio 1935).

Entretanto, sobre a *Ilustração Brasileira* é importante ter em mente que, mesmo sendo produzida para a elite, esta revista conseguiu atingir outros extratos médios da sociedade, assim, a revista passou também a desempenhar uma função de familiarização de todo seu público leitor, ao que a revista considerava ser o padrão de elegância das classes mais abastadas. Fato facilmente identificável, tendo por base as próprias propagandas publicitárias e as reportagens sobre os eventos sociais da alta sociedade, como os bailes, os casamentos e até mesmo a apresentação oficial, por meio de fotografias, tanto de pessoas ligadas ao governo brasileiro e também internacional, quanto de moças de famílias tradicionais a toda sociedade.

Outro ponto presente e o que mais nos interessa, neste momento, na *Ilustração Brasileira* é sua relação, propriamente dita, com o tema desta monografia, o qual foi identificado em vários momentos da coleção e em variadas formas. Porém, esses apontamentos feitos até agora, são fundamentais para que possamos entender em qual



sociedade e de que maneira o projeto de nacionalização da Arte de Theodoro Braga se apresentou e vigorou, o qual como dito anteriormente consistiu na utilização e na estilização da flora e da fauna brasileira, além é claro, da estilização dos padrões ornamentais da cerâmica Marajoara.

Dentre os 195 fascículos analisados da revista *Ilustração Brasileira*, foram encontrados, além dos Artigos do próprio Theodoro Braga, Artigos de outros autores também adeptos dessa nacionalização da Arte, assim como um número bastante relevante de imagens de objetos produzidos a partir dessa temática, até mesmo alguns recursos gráficos, estéticos e visuais da revista, os quais serão mais a frente identificados.

Neste momento da pesquisa buscou-se recolher qualquer referência à nacionalização da Arte dentro da coleção da revista *Ilustração Brasileira*. Primeiramente é importante ressaltar que a quantidade de referências iconográficas à nacionalização da Arte é extremamente superior às referências textuais.

Tendo por base as informações identificadas nesta coleção, as quais se encontram abaixo reproduzidas, percebe-se muito facilmente que as telas e as ilustrações gráficas de vários Artistas muitas vezes remeteram tanto ao universo indígena, quanto à própria estilização da fauna e da flora do Brasil, aspectos básicos dos debates acerca do projeto de nacionalização da Arte de Theodoro Braga. Verifica-se então que o discurso de inserção de elementos indígenas e da própria natureza brasileira foi levado a sério e colocado em prática, pela *Ilustração Brasileira*.

As questões em torno dessa temática apontam para o fato de que ao fazer uso de elementos do universo indígena, da flora e fauna, a Arte brasileira se tornaria mais verdadeira e mais livre de influências estrangeiras, pois esses elementos seriam aos poucos identificados nessa revista e posteriormente seriam naturalizados como sendo a verdadeira expressão da Arte nacional, pois estas seriam produzidas a partir de uma mesma origem, ou seja, de um passado que diz respeito a todo Brasil, independente de sua localização geográfica.

Por mais que a revista *Ilustração Brasileira* tenha sido publicada no Rio de Janeiro a sua produção estava preocupada com assuntos em gerais, fato que a fez conquistar leitores em qualquer cidade do país, o que reforça ainda mais a ideia de que esta revista foi um dos mecanismos de divulgação dessa nova Arte brasileira.

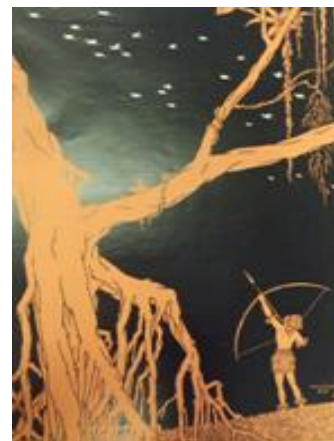
Sendo assim foi considerada importante a reprodução do que se achou representativo do Estilo Marajoara nas páginas da coleção da revista *Ilustração Brasileira*.



**figura 79.** Contra capa da Revista Ilustração Brasileira de Outubro de 1920. Anno 8. Nº 2.



**figura 80.** Contra capa da Revista Ilustração Brasileira de Janeiro de 1921. Anno 5. nº 5.



**figura 81.** Ilustração de Corrêa Dias “As Garças”. Publicada novembro de 1923. Ano 4, n. 39.

Um dos primeiros indícios encontrados nesta coleção foram as ilustrações, que geralmente vinham depois da capa principal e que faziam uma espécie de abertura da revista. Como pode ser visto na figura 79 e na figura 80 criadas por CHIN, infelizmente não foi possível encontrar informações sobre este Artista. Na figura 79, os elementos utilizados, como os peixes e o cocar são elementos reconhecidamente indígenas, já na figura 80 observa-se a mistura de dois elementos distintos, o cocar que remete ao universo indígena e o corpo da personagem representada, a qual se assemelha mais aos padrões de representação do corpo do homem europeus, além da relação entre homem e natureza. Permitindo as mais diversas interpretações.

A figura 81, denominada “Garças” é da lavra de Corrêa Dias, Artista sempre presente nos debates acerca da nacionalização da Arte brasileira e anteriormente mencionado no capítulo 2. Nesta ilustração o forte contraste entre as duas cores são os aspectos mais marcantes. O fundo escuro e a cor laranja que destacam a figura indígena caracterizada novamente como arco e flecha. Como dito anteriormente, Corrêa Dias tem uma atuação muito alinhadas ao projeto de nacionalização da Arte de Theodoro Braga, sendo possível encontrar em suas obras muitos elementos Marajoaras.

Outras duas obras com temática indígenas foram representadas na *Ilustração Brasileira*. A figura 82 é da autoria do pintor José Maria de Medeiros (1849-1925), denominada “Iracema”, produzida em 1881, foi publicada na revista em 1922. A possibilidade de publicação de uma obra de Arte em um veículo de informação como uma revista ilustrada é também a oportunidade para que várias pessoas comecem a se interessar



pelas obras deste Artista. Hoje, a tela de José Maria de Medeiros ainda é bastante conhecida, já que esta tela é frequentemente utilizada em livros didáticos para a própria representação do índio no Brasil.



**figura 82.** *Iracema. Ilustração Brasileira.* Ano 10. n. 19 Março 1922. Obra de José Maria de Medeiros



**figura 83.** *Marajoaras. Ilustração Brasileira.* Ano 9. n. 90. Fevereiro 1928. Obra de Manoel Santiago.

A figura 83 foi realizada por feita pelo pintor Manoel Santiago (1897-1987), intitulada “*Marajoaras*”, foi com essa obra que o pintor recebeu o seu Prêmio de Viagem ao Exterior em 1927, representa a forma com que o Artista imagina, ou idealiza, o processo de criação da cerâmica célebre dos antigos habitantes da ilha de Marajó, e bastante utilizada e mencionada no período de criação da tela. Essa obra de Manoel Santiago foi publicada em 1928 na *Ilustração Brasileira*, fato que contribuiu ainda mais para a difusão da Cultura Marajoara nos meios de comunicação.

Outra representação gráfica recorrente nas páginas da *Ilustração Brasileira* diz respeito à utilização de elementos da própria natureza brasileira nas composições gráficas. Estas estilizações da natureza foram percebidas nas bordas, nos cabeçalhos e nos rodapés de algumas páginas desta revista. Nesses casos as figuras que mais se sobressaem são as de várias aves e folhas de bananeira e de café, tal como podem ser vista na figura 84. Essa borda foi publicada em Junho de 1925, são bastante significativas para esta pesquisa, pois ao fazer uma borda em torno do poema “*Canto da Terra Brasileira*” a *Ilustração Brasileira* tenta expressar em uma única imagem vários elementos que ao longo do tempo foram transformados em verdadeiros símbolos da brasilidade, portanto a para esta composição gráfica são utilizados as estilizações da flora brasileira com folhas de bananeira, assim como das folhas da samambaia, já para a estilização da fauna a composição conta com os motivos ornamentais novamente do tucano.





**figura 84.** *Ilustração Brasileira*. Ano. n. 58. Junho 1925. Borda estilizada com motivos da flora e fauna brasileira do poema “*Canto da Terra Brasileira*”.

Dentre as todas as fontes reunidas para a realização desta monografia, optou-se por reproduzir aqui somente as que foram consideradas essenciais para compreender as mudanças em torno dos padrões e motivos ornamentais. Assim, a figura 85 é de extrema importância para compreender como o Estilo Marajoara se fez presente nas páginas da *Ilustração Brasileira*. Observa-se na própria composição gráfica os traços da cerâmica de Marajó utilizados no cabeçalho da revista *Ilustração Brasileira* de junho de 1930. A mesma composição gráfica pode ser vista na figura 86 na reprodução da imagem do Museu Paulista com uma moldura em Estilo Marajoara, rapidamente reconhecível, com as trama geométrica característica deste estilo.

Infelizmente não foi possível identificar o autor desta composição, porém não se pode negar que estas são bastante semelhantes a uma composição encontrada em um dos documentos encontrados no arquivo pessoal de Theodoro Braga, como pode ser visto na figura 87, nesta imagem se nota claramente os detalhes da ornamentação Marajoara entalhadas em um num móvel de madeira pertencente ao próprio Braga. Como mencionado anteriormente, essas ornamentações são parecidas, mas ainda não se pode declarar que tenham sido criadas por Theodoro Braga, ou se trata apenas de um modelo frequentemente utilizado nas composições gráficas e nas composições para móveis.



**figura 85.** Cabeçalho da revista *Ilustração Brasileira*. Junho de 1930.



**figura 86.** Museu do Ipiranga *Ilustração Brasileira*. Ano 10, n. 109. Setembro 1929.



**figura 87.** Móvel com o Estilo Marajoara. Arquivo pessoal de Theodoro Braga. Caixa IHGSP- 00431.

As produções de Corrêa Dias são muito frequente nas páginas da *Ilustração Brasileira*, uma das que mais nos interessa é a composição reproduzida na figura 88, publicada Outubro 1921, destaca-se o cuidado do Artista em construir um traçado que indica uma preocupação acerca de como usar de maneira mais simples e delicada os elementos da fauna e flora do Brasil, o que o próprio autor classificou como sendo “Motivos Brasileiros”. Outro elemento bastante interessante nesta composição de Corrêa Dias, é que seu Traçado fornece várias possibilidades de compreensão aos observadores, já que dentro de um mesmo desenho conseguimos descobrir vários elementos interligados, como por exemplo, as quatro figuras de tucano que juntas constroem outra imagem. Como pode ser visto abaixo.



**figura 88.** *Ilustração Brasileira* Ano 9, n. 14. Outubro 1921.  
Ornamentos de motivos brasileiros estilizados pelo Artista Corrêa Dias.



Nas páginas da *Ilustração Brasileira* percebe-se o quanto esse discurso de retorno às origens da Arte brasileira para construir uma nação, uma identidade, esteve em bastante evidência na primeira metade do século XX. As fontes recolhidas na *Ilustração Brasileira* permitem pensar em um cenário bastante movimentado artisticamente, momento de grandes exposições individuais e coletivas, salões de Arte, dentre outros.

O Pavilhão de Arte Moderna realizado nos jardins da casa de uma das principais incentivadoras o modernismo no Brasil, Dona Olívia Guedes Penteadó (1872 -1934), em 1925 é um exemplo para entender como a cultura indígena foi empregada em ambientes internos e como as utilizações das estilizações indígenas estiveram próximas ao modernismo, no que se refere ao processo de distanciamento dos repertórios ornamentais estrangeiros e uma aproximação do que era até então considerado especificamente brasileiro. A figura 89 e a figura 90 permitem vislumbrar os ideais do projeto de Theodoro Braga, a utilização dos padrões geométricos Marajoara na Arte decorativa aplicada. As estilizações são visíveis nas almofadas, nas cortinas, nos tapetes, nos bancos, até mesmo no teto, enfim, em praticamente todo o ambiente exposto, dando novas possibilidades de expressão de uma brasilidade<sup>18</sup>.



**figura 89 e figura 90.** *Ilustração Brasileira*. Ano 10. n. 109. Setembro 1929. Aspectos do pavilhão de Arte moderna nos Jardins de D. Olívia Guedes Penteadó.

<sup>18</sup> De acordo com a pesquisadora Lucia Lippi Oliveira, a segunda fase do movimento modernista tem na questão da brasilidade seu eixo principal, criando e difundindo a necessidade de identificar a substância do SER brasileiro.



Outro forte indício da propagação do Estilo Marajoara na *Ilustração Brasileira* diz respeito ao Artigo “*Artes e Artistas*” no qual as obras e a exposição ocorrida em 1938, do pintor, decorador, escultor e ceramista, Euclides Fonseca (1897-1942), Artista mencionado no capítulo 2, foram os temas centrais. Em sua carreira este Artista produziu diversas peças se utilizando principalmente dos motivos Marajoaras. Nas exposições em que participou, suas produções Artísticas foram frequentemente elogiadas pelo público em geral e pela crítica especializada, justamente por suas riquezas de detalhes e por seu perfeito acabamento.

Nas figuras 91 e 92 abaixo temos a reprodução do Artigo publicado na revista, nesta facilmente se percebe a utilização dos padrões estilizados da cerâmica Marajoara na Arte decorativa criada por este Artista.



**Figura 91 e figura 92.** Obras e exposições de Euclides Fonseca. *Ilustração Brasileira*. Ano 16. n. 40. Agosto 1938

As obras do já mencionado Artista e professor Antonio Paim Vieira (1895-1988), também foram publicadas na *Ilustração Brasileira* em janeiro de 1939. Este Artigo tinha por objetivo trazer informações a respeito da exposição do Artista ocorrida naquele mesmo ano, que teve por título “*Cerâmica Brasileira*”. Um ponto importante a ser notado neste momento, é que o próprio título da exposição e do Artigo já identifica a estilização Marajoara como verdadeira expressão Artística nacional, ou seja, são indícios de uma possível aceitação deste repertório ornamental tanto pela crítica especializada quanto pelo público leitor em geral.

As imagens das peças apresentadas na exposição de Paim Vieira podem ser vista na figura 93, sendo possível da mesma forma a identificação das cerâmicas influenciada pelo Marajoara do período.



**figura 93.** Exposição de Antonio Paim Vieira, em São Paulo. *Ilustração Brasileira*. Ano. 17. nº 45 – Janeiro 1939.

Sobre a utilização dos novos padrões ornamentais na Arquitetura dentro da coleção da revista *Ilustração Brasileira* foram encontradas apenas duas referências. A primeira trata-se da residência projetada pelo arquiteto Edgard Vianna, identificado mais acima como sendo o criador deste estilo arquitetônico Marajoara, publicada em maio de 1937 dentro da sessão “*Residências Cariocas*”.

Nesta residência, reproduzida na figura 94 e na figura 95, o que mais se destaca são as composições geométricas que as pedras formam na fachada, sendo bem característica da ornamentação com base nos padrões indígenas.

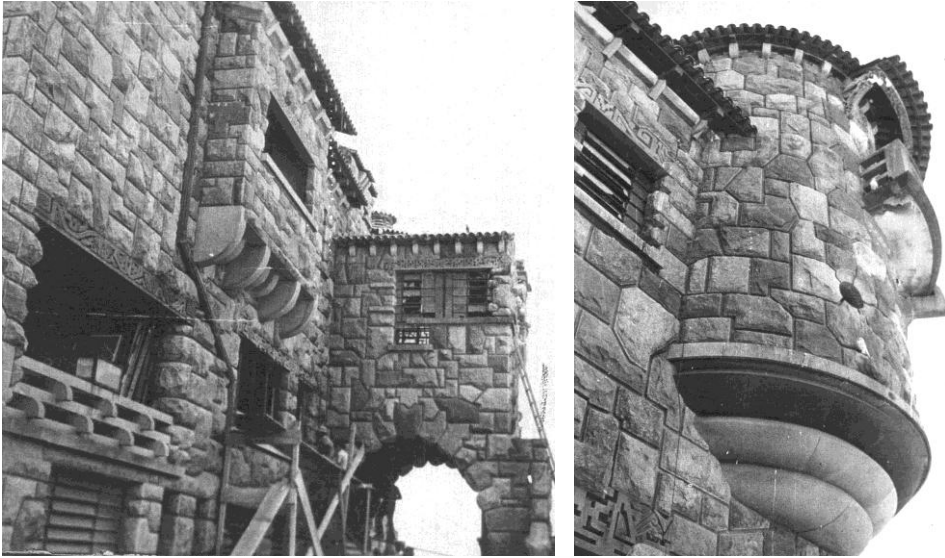


**figura 94.** Casa Marajoara de Copacabana. *Ilustração Brasileira*. Ano 15. n. 25. Maio 1937; **Figura 95.** Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição. Fotografias de James Lawrence Vianna. Acervo de Fernando Atique.

Outras duas imagens encontradas dessa construção, figuras 96 e 97, mesmo não tendo sido publicadas na *Ilustração Brasileira* são bastante úteis para que possamos perceber melhor os seus detalhes. Podemos perceber por meio dessas imagens a ornamentação em



torno das janelas formando novamente o traço labiríntico Marajoara. Outro aspecto interessante nesta residência é justamente a forma com que as pedras foram cortadas e encaixadas geometricamente, mostrando grande esmero no detalhamento de estereotomia, tal composição juntamente com seus arcos remete a uma espécie de ruína indígena.



*figuras 96 e figura 97.* Aspectos da Casa Marajoara de Copacabana, antes da demolição. Fotografias de James Lawrence Vianna. Acervo de Fernando Atique.

A segunda referência de Arquitetura Marajoara na coleção da *Ilustração Brasileira* é justamente o Artigo intitulado “*Casa Marajoara*”, figura 98. Esse Artigo, publicado em junho de 1937, teve o objetivo de apresentar a própria residência de Theodoro Braga como um verdadeiro exemplar de uma Arquitetura nacional.



*figura 98.* Artigo sobre a “*Casa Marajoara*” de Theodoro Braga. Disponível em: *Ilustração Brasileira*. Ano 15. nº 26 – Junho 1937



Essa residência já foi detidamente abordada no capítulo 3, porém é interessante notar a forma com que esta é descrita neste Artigo. Diz a reportagem que ela é como

*um verdadeiro poema porque reflecte os anseios e os sacrificios de elevado ideal. Poema de pedra e cal escripto com paciência e sabedoria dos monges medievos, eis o que conseguiu realizar, num dos sítios mais bellos da Paulicéia, o Artista que, há mais de trinta annos consagrou sua vida e sua intelligência ao estudo de verdadeira Arte brasileira baseada nos fundamentos das suas características ancestraes. (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Ano 15. nº 26 – Junho 1937)*

Tal descrição permite entender, de certa forma, como o projeto de nacionalização da Arte de Theodoro Braga e a utilização de estilizações Marajoara nas residências brasileiras estavam sendo aceitos, tanto pela *Ilustração Brasileira* quanto pelo seu público leitor, tendo em mente que a própria revista dependia diretamente da satisfação de seu público para que continuasse sendo produzida.

### **Atuação de Theodoro Braga na revista *Ilustração Brasileira***

Partindo-se do pressuposto de que Theodoro Braga se utilizou dos meios de comunicação possíveis para fazer a divulgação de seu projeto, foi possível perceber alguns aspectos de sua atuação dentro da própria coleção da revista *Ilustração Brasileira*.

A começar por seus dois Artigos publicados no início da década de 1920. “*Estylisação nacional da Arte decorativa applicada*”, lançado em dezembro de 1921, e o Artigo “*Nacionalisação da Arte brasileira*”, publicado na edição especial de setembro de 1922. Esses Artigos são identificados com um grande peso ideológico, pois formam uma espécie de manual de como nacionalizar a Arte por meio da natureza e dos motivos ornamentais da cerâmica de Marajó.

Especificamente em seu Artigo de dezembro de 1921, *Estylisação nacional da Arte decorativa applicada*, Braga fala sobre a vantagem de termos natureza rica que possibilita a criação de estilo que de fato possa caracterizar a Arte brasileira e se tornar significativa para seu povo e criar um sentimento de apropriação dessa Arte.

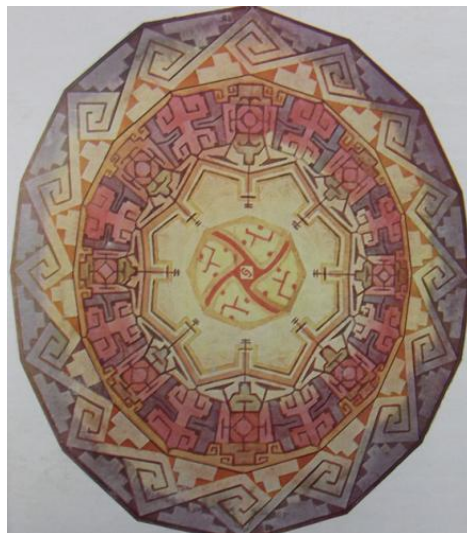
Os Artigos publicados de Theodoro Braga caminham de acordo com as discussões vigentes sobre a formação de uma identidade nacional por meio da utilização da Arte. A partir de algo que pudesse ser acessível a toda as pessoas, por isso a grande necessidade de repetição de que a natureza e os animais característicos seriam os elementos unificadores da nação,



assim como a cerâmica Marajoara, que seria a Arte mais verdadeira, pois não teve contato com influências estrangeiras.

Para a concretização de seu projeto Braga se pôs a aplicar os elementos unificadores da nação em variados tipos de suporte, como na figura 99, a qual foi especialmente criada para a publicação da revista *Ilustração Brasileira* de Setembro 1929, trata-se de um esboço de um projeto para um assoalho de vestíbulo, em forma “elíptico-polygonal”, segundo a própria publicação, com uma ornamentação totalmente Marajoara, com seus traços labirínticos e em zigue-zage, no qual foram respeitando-se as cores por estes usadas com o “genipapo, carajurú e tabatingas”. (*Ilustração Brasileira*, 1929, Setembro 1929).

Outra composição de Theodoro Braga bastante semelhante é a que se encontra reproduzida abaixo na figura 100, trata-se também de um esboço de projeto de uma vidraça para o teto de um vestíbulo a ser executada em São Paulo. Com o mesmo formato do esboço anterior, Braga se utilizou da cerâmica identificada como indígena, e utilizando as mesmas cores da cerâmica arqueológica encontrada. Nesta composição o que se destaca não é exatamente as linhas geométricas, mas os traços labirínticos um pouco mais curvos.



**figura 99.** Assoalho de vestíbulo. Disponível em: *Ilustração Brasileira*. Ano 10 N°109 Setembro 1929.



**figura 100.** Esboço de projeto de vidraça. Disponível em: *Ilustração Brasileira*. Ano 10 N°109 Setembro 1929.

Enfim, ao analisar a coleção da *Ilustração Brasileira* pode-se perceber que por mais que o Estilo Marajoara tenha sido bastante difundido em suas publicações de forma geral a produção Artística do próprio Theodoro Braga, seu maior incentivador, não foi por esta





revista muito divulgada, mas seu nome é frequentemente citado nestas publicações como um Artista precursor dos parâmetros de uma nova Arte brasileira.

Ver o nome de Theodoro Braga frequentemente associado ao Estilo Marajoara é a constatação de que as suas próprias criações, sendo elas em torno de uma nova metodologia pedagógica, ou mesmo em torno da Arte Decorativa, Gráficas, literária e Arquitetônica revelam o desenvolvimento e a adesão de seu próprio projeto de construção de uma nova identidade Artística brasileira, ao mesmo tempo revelam um reconhecimento relativamente rápido, tendo em vista as publicações de críticos especializados, como o próprio Monteiro Lobato, que sobre Braga declarou ter bebido “*a inspiração nos motivos brasileiros, na folhagem polyforma, na linha caprichosa dos fructos e na “silhouette” graciosa das aves.*”(*Ilustração Brasileira*. Setembro 1923).



## Considerações Finais

De acordo com os pesquisadores Candido Malta Campos Neto e Giovanni Blanco Sarquis as preocupações com a nacionalização da Arte de Theodoro Braga se alinham com as preocupações existentes em outros países da América Latina no mesmo período, nas quais havia a busca por uma herança anterior ao processo de colonização europeia na América.

A inserção do grafismo Marajoara no campo da Arte em geral e da Arquitetura foi justamente a identificação dessa cultura como uma autêntica Arte nacional, por ter se desenvolvido e desaparecido antes mesmo de qualquer influência dos padrões Artísticos estrangeiros. Denise Pahl Schaan declara que “*nesse processo de recuperação de uma estética antiga, novos significados lhes forma atribuídos, mediados pelo discurso arqueológico e pela própria imaginação popular*” (SCHAN, 2006, p.27).

Enfim, torna-se importante dizer novamente que o tão falado Estilo Neomarajoara é fruto de uma criação que esteve ligada a uma apropriação de um valor atribuído à própria cerâmica arqueológica. Schaan parafraseia Hobsbawm ao alegar que a Cultura Marajoara reivindicada não é aquela tradição que foi “*preservada na memória popular, mas a que foi selecionada, escrita, retratada, popularizada e institucionalizada por aqueles que têm a função de fazê-lo*”. (apud, SCHAAN, 2006, p. 27), ou seja, a construção do Estilo Marajoara foi, com a contribuição do projeto de Theodoro Braga, o próprio resultado de um conjunto de práticas que visaram inculcar certos valores e até mesmo normas de comportamento através da uma repetição, tentando estabelecer uma continuidade com um passado histórico considerado apropriado. (HOBSBAWM, 1984, p.9).

Analisar o Estilo Neomarajoara por meio da trajetória de um dos seus principais Artífices, partindo de sua documentação pessoal, permitiu verificar o desenvolvimento deste estilo relacionando-o com suas relações Artísticas e sociais, tendo em vista que essa documentação foi entendida como a própria expressão de Theodoro Braga. A pesquisa permitiu perceber claramente a busca pela renovação da Arte brasileira na intenção de torná-la independente e autêntica com a utilização de suas especificidades.

O levantamento das produções de Theodoro Braga, presente tanto em seu acervo pessoal quanto em várias outras instituições forneceu um material rico e necessário para compreender a importância e a atuação do mesmo no campo da Arte e da Arquitetura, assim como uma melhor compreensão do debate ideológico e prático para a construção de uma identidade Artística nacional em tempos em que o *ethos* permeava vários setores.



Da mesma forma, foi possível identificar a importância da atuação de Theodoro Braga na disseminação do Neomarajoara entre arquitetos, Artistas, professores e alunos, garantindo identificar, também, sua atuação dentro de um dos veículos de maior de difusão dessa Arte Marajoara, a revista de variedade *Ilustração Brasileira*.

O pesquisador Rafael Alves Pinto Junior alega que as revistas ilustradas tiveram grande sucesso, pois, em sua maioria, carregavam a missão de representar uma sociedade ideal, que deveria ser construída. Essas revistas “*tinham uma missão clara de “formar o gosto” (...) através do exercício de uma pedagogia estética*” (PINTO JUNIOR, 2013).

A utilização da coleção da revista *Ilustração Brasileira* foi de extrema importância, pois permitiu, para além de identificar as publicações referentes ao Estilo Neomarajoara e a presença do próprio Theodoro Braga, o ambiente em que estava inserido o projeto de nacionalização da Arte Brasileira e a identificação tanto dos produtores desse novo estilo quanto a sua própria recepção e apropriação.

Como dito anteriormente, o Estilo Marajoara esteve bastante presente na ornamentação da Arte decorativa e da Arquitetura no Brasil até finais da década de 1950. Após este período, os registros em torno desta manifestação se percebem cada vez mais escassos. Esse arrefecimento – como apontado por Blanco e Campos Neto, que alegam que a própria estética Déco não conseguiu se estabelecer como uma solução definitiva para a Arquitetura – parece mostrar que o Marajoara não passou de uma moda passageira, sendo “*consumida pela burguesia e demais segmentos sociais em face de sua divulgação nos veículos de massa*” (BLANCO; CAMPOS NETO, 2003).

Bressan Pinheiro, por outro lado, acredita que a superação da utilização do Estilo Marajoara na Arquitetura está exatamente em seu fraco conteúdo ideológico, confirmando, assim, o seu caráter modístico e a sua identificação como uma opção decorativa do Art Déco.

Novamente por meio da *Ilustração Brasileira* foi possível perceber o alto desenvolvimento da ornamentação Marajoara tanto nas composições gráficas de suas páginas, quanto de seu conteúdo pedagógico acerca dessa dinâmica Artística e da própria divulgação de objetos Artísticos criados neste estilo. Esta busca nas páginas da revista, bem como nos escritos de Theodoro Braga permitem ver que o Marajoara foi retomado como um produto palpável de um manifesto, muito embora ele nunca tenha sido redigido. Ao contrário do que mostram Blanco e Campos Neto e Bressan Pinheiro, o Marajoara foi imbuído de intenções e procedimentos Artísticos longevos, se pensarmos que desde a virada do século XIX para o XX até, pelo menos a década de 1950, ele foi identificado e aplicado nas Artes Visuais e na



Arquitetura. Também refutamos a ideia de um modismo localizado apenas no Rio, ou em São Paulo, ou mesmo no Pará, haja vista a localização de exemplares em vários estados nacionais e em inúmeras localidades interioranas. Se fracassou enquanto transformação espacial, por outro lado, ele foi vitorioso, rompendo os limites da Maior Ilha Fluvial do Mundo, e colocando os Marajoaras na pauta dos projetos de Nação que embalaram as primeiras décadas do século XX.



## Referências Bibliográficas

ANTES - Histórias da Pré-História. Concepção Marcelo Dantas; curadoria Niéde Guidon, Anne-Marie Pessis, Gabriela Martin; tradução Gavin Adams. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: 2004.

ATIQUÉ, Fernando. **Arquitetando a “Boa Vizinhança”**: Arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil-Estados Unidos (1876-1945). Campinas: Pontes / FAPESP, 2010.

\_\_\_\_\_. Urdiduras Continentais no Debate acerca do Mission Style. Notas sobre o Pan-Americanismo na Arquitetura Neocolonial. In. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**. São Paulo: n.10, jan-jun, 2011.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. O ensino do desenho: Theodoro Braga e a Escola Brasileira de Arte. In: 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS. Salvador: 21 a 26/09/2009.

Biografia de Theodoro Braga. In. **Anuario da Escola de Engenharia Mackenzie**. Ano I. São Paulo: 1934.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAGA, Theodoro. A Arte cerâmica dos Incolas Marajóuaras. Conferencia realizada na Escola de Engenharia Mackenzie, em outubro. In **Anuario da Escola de Engenharia Mackenzie**, São Paulo: Ano I, 1934.

\_\_\_\_\_. A Arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta annos. In: **RIHGP**, Belém: 1934.

\_\_\_\_\_. **A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação. Manuscrito com introdução de Manoel Campello**. Belém: 1905.

\_\_\_\_\_. Estylisação nacional de Arte decorativa applicada. In. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Ano IX, n. 16, 1921.

\_\_\_\_\_. Nacionalização da Arte brasileira. In. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro: Ano X, set. 1922.

\_\_\_\_\_. Por uma Arte Brasileira. In **Revista de Engenharia Mackenzie**. São Paulo: Jul 1938.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade**: Urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC, 2002.



- CERONI, Giovani Costa. **A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nas páginas dos jornais Correio do Povo e A Federação**. 2009. 78 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009.
- COELHO, Edilson da Silveira. A multiforme obra Artística e intelectual de Theodoro Braga. In: III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP-IFCH/. Campinas: IFCH, 2007. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atasIIIeha.html#C>>. Acesso em: 17 set. 2014.
- CZAJKOWSKI, Jorge Paul (Org.). **Guia da Arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Coleção Guias da Arquitetura no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2000.
- COZZI, André. “Fascinação de Iara” - o nacional e o feminino na obra de Theodoro Braga. In: **19&20**, Rio de Janeiro: v. 2, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/fascinacao\\_iara.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/fascinacao_iara.htm)>.
- DAZZI, C.; VALLE, A. As bellezas naturaes do nosso paiz: o lugar da paisagem na Arte brasileira, do Império à República. In. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: v. 1, 2009.
- DE LUCA, Tânia Regina. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura. A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará, de Theodoro Braga. In: **Nossa História**, Rio de Janeiro: v. 1, n. 12, p. 22-26, 2004.
- \_\_\_\_\_. A memória modernista do tempo do Rei: narrativas das guerras napoleônicas e do Grão Pará III nos tempos do Brasil - Reino (1808-18310). **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Eternos modernos: uma história social da Arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)**. Campinas: 315 f. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 2001.
- \_\_\_\_\_. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. In: I FÓRUM DE ARTE DO PARÁ. Núcleo de Arte da UFPA. Pará: Novembro de 2002.
- \_\_\_\_\_. Quimera Amazônica: Arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. In: **CLIO**. Série História do Nordeste (UFPE), v. 28, 2011.
- FRADE, Isabela. O neo-marajoara em comunicação. In. **Logos: comunicação e universidade**. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação. Ano 10, n 18, 2003.



GODOY, Patrícia Bueno. A Arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica Marajoara. In: II ENCONTRP DE HISTÓRIA DA ARTE, IFCH-UNICAMP, Campinas: 2006. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(73\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(73).pdf)

\_\_\_\_\_. O nacionalismo na Arte decorativa brasileira- De Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE- REVISÃO HISTORIOGRÁFICA. O ESTADO DA QUESTÃO. IFCH-UNICAMP Campinas: v.3, 2005.

\_\_\_\_\_. Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da. (Org). ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

\_\_\_\_\_. **Carlos Hadler**: Apóstolo de uma Arte nacionalista. Campinas: Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 2004.

GOMES, Denise. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajós. .In. E. Pereira & V. Guapindaia (Orgs.). **Arqueologia Amazônica**. Museu Paraense Emílio Goeldi. Belém: vol.1, 2010.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org), **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

Homenagem a Theodoro Braga. In. **Revista de Engenharia Mackenzie**. Abril 1933.

KERN, Daniela. Da vida para a história: a redescoberta de Charles Frederick Hartt na Era Vargas. In. IX ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA – ANPUH – RS. Porto Alegre: 2008.

\_\_\_\_\_. Entre Darwin e Ruskin: Charles Frederick Hartt e a evolução no ornamento. In: VI ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP. Campinas: 2010.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LINHARES. Anna Maria Alves. A arte dos “selvagens”: a cerâmica marajoara a partir do olhar dos viajantes do século XIX. In. REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. São Paulo: jul 2012.

LINHARES. Anna Maria Alves. Cerâmica marajoara e identidade no século XIX. In. Jornal da Universidade Federal do Pará. Ano XXIX. n.121. Out-Nov, 2014.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In. REVEL, J (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.



- MALTA, Marize. Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias Marajoaras Art Déco. In: Anais do XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. São Paulo: julho 2011.
- MARTIN, Gabriela. De nômades a sedentários na Floresta Tropical. In. ANTES - Histórias da Pré-História. Marcelo Dantas; curadoria Niéde Guidon, Anne-Marie Pessis, Gabriela Martin; tradução Gavin Adams. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: 2004.
- MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República.** São Paulo (1890- 1922). São Paulo: Editora da universidade de São Paulo. 2008.
- MAUAD, Ana Maria. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. In. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe.** Vol.10 n.2. Disponível em<[http://www.tau.ac.il/eial/X\\_2/mauad.html](http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html)>. Acesso em 05/2014.
- MEGGERS, Betty; EVARS Clifford. A Adaptação a ambientes permissivos: As florestas, os desertos e os campos. In: **Como interpretar a linguagem da cerâmica.** Manual para arqueólogos. Washington: Smith Sanion Institution, 1970.
- MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A Arte do fazer: o Artista Ruy Meira e as Artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980.** Rio de Janeiro: agosto de 2008. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getúlio Vargas.
- MORAIS REGO, Clóvis. **Theodoro Braga: historiador e Artista.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- NADAL MORA, Vicente. **Manual de Arte ornamental americano autoctono.** Buenos Aires: Editora El Ateneo, 1948.
- O Art Déco Brasileiro. Coleção Fulvia e Adolpho Leiner. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2008.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. In. **Revista CPC,** São Paulo: n.4, p.87-113, maio/out. 2007.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Questão Nacional na Primeira República. In. COSTA, Wilma Peres da; LORENZO, Helena Carvalho (Org). **A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno** (Org). São Paulo. Fundação da Editora da UNESP, 1997.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. São Paulo, metrópole do século XX. In. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou Moderna? A Arquitetura em São Paulo, 1938-45.** São





Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU-USP, 1997.

\_\_\_\_\_. O Marajoara. In. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Modernizada ou Moderna?** A Arquitetura em São Paulo, 1938-45. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU-USP, 1997.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Modernidade impressa: o interesse das revistas pelo espaço arquitetônico e urbano no Rio de Janeiro (1902- 1934). In. II CONGRESSO NACIONAL E III REGIONAL DE HISTÓRIA DA UFG. Jataí: Disponível em <[www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(52\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(52).pdf)>.

REGINO, Aline Nassaralla. **Eduardo Kneese de Mello: Do eclético ao moderno.** São Paulo: Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Flexa. A Arte decorativa no Brasil. In **Ilustração Brasileira**. n. 22, 1937.

ROITER, Márcio Alves. A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro. In. **Revista UFG**. Ano XII, n.8, Julho 2010.

\_\_\_\_\_. **Rio de Janeiro Art Déco.** Rio de Janeiro. Ed. Casa da Palavra, 2011.

SALÕES GERAIS DE BELAS ARTES. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php>>.

SARQUIS, Giovanni Blanco; CAMPOS NETO, Candido Malta. A Arquitetura como expressão da modernidade em Belém entre 1930 e 1964. In. **Caderno de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo: v.3, n.1, 2003.

SARQUIS, Giovanni Blanco; CAMPOS NETO, Candido Malta. Redescobrimo o Art-Déco e o racionalismo clássico na Arquitetura belenense. In: **Arquitextos**. Ano.3, jan 2003. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/719>>.

SCHAAN, Denise Pahl. A Arte da cerâmica Marajoara: Encontros entre o passado e o presente. In. **Habitus.Goiânia**. v.5, n.1, jan./jun. 2007.

\_\_\_\_\_. Arqueologia, Público e comodificação da Herança cultural Marajoara. In. **Revista Arqueologia Pública**. São Paulo: n. 1, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Editora SENAC. Edição trilingue: português/ Inglês/ Espanhol, 2009.

SILVA, Camila. História, memória e comemoração no Centenário Farroupilha. In. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. ANPUH. São Paulo: julho 2011.



SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto: O mundo das Artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio.** Niterói: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2009.

SILVA, Geanne Paula de Oliveira; LEHMKUHL, Luciene. Revista Ilustração Brasileira: texto e contexto. 2007. (Relatório de pesquisa). Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/Article/viewFile/4181/3127>>.

SILVA, Geanne Paula de Oliveira; LEHMKUHL, Luciene. Revista no acervo: a coleção da Ilustração Brasileira (1935-1944). In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Ano 20, n. 36/37, 2007.

STIGGER, Marco Paulo; MELATI, Fernanda; MAZO, Janice Zarpellon. Parque Farroupilha: Memórias da Constituição de um Espaço de lazer em Porto Alegre, Rio Grande do Sul - Brasil. In: **Revista da Educação Física/UEM**. Maringá: v. 21, n. 1, 2010.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

VALLE, Arthur. Repertórios Ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República. In. XIII ENCONTRO DE HISTÓRIA. IDENTIDADES. ANPUH-Rio. Rio de Janeiro: 2008.

<[http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213300383\\_ARQUIVO\\_anpuh\\_2008.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213300383_ARQUIVO_anpuh_2008.pdf)>.

VALLE, Arthur. Citação, Tipo e Modo na pintura brasileira. 1890-1930. In. XXIX COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Universidade Federal do Espírito Santo. Agosto de 2009.

VASCONCELLOS, Marina. Cerâmica de Marajó. In. Revista do Arquivo Municipal. Ano V. Vol. LVI. São Paulo: Abr 1939.

VIANA, 2012. A arte decorativa nacional nos Salões de Arte da ENBA e do MNBA na primeira metade do século XX. In. VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver, Sentir, Narrar. Jun 2012.

XVIII SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. São Paulo: Galeria Prestes, 1953.



## Anexo

### Cronologia de Theodoro José da Silva Braga

- 1872-** Nasceu no dia 08 de junho, em Belém, no Estado do Pará, filho de Constantino José da Silva Braga;
- 1892-** Ano em que começou um estudo mais oficial no campo das Artes por meio das instruções de Jerônimo José Telles Júnior;
- 1893-** Tornou-se Bacharel em *Sciencias Juridicas e Sociaes* em dezembro, pela Faculdade de Direito de Recife (período de estudos de 1890 a 1893);
- 1894-** Mudou-se para o Rio de Janeiro onde fez o curso de pintura na Escola Nacional de Bellas Artes, onde foi aluno de Belmiro de Almeida, Daniel Bérard e Zeferino da Costa;
- 1898-** Terminou o curso de pintura.
- 1899-** Conquistou o Prêmio de Viagem para a Europa;
- 1900-** Partiu em maio para Paris como pensionista do Governo Federal por meio da Escola Nacional de Belas Artes, desenvolvendo seus estudos por dois anos na *Academie Julian* em Paris, local onde teve contato com os professores Benjamin Jean Josep, Henry-Paul Royer e com Jean Paul Laurens, Artista reconhecido por sua atuação na Arte acadêmica francesa, do qual foi discípulo em seu atelier. Foi através desta viagem que Braga começou a ter contato com a Arte decorativa francesa e ao que tudo indica com Éugene Grasset, Artista de destaque do *Art Nouveau* na França.
- 1903-** Continuou sua viagem partindo para Londres onde ainda continuou desenvolvendo suas atividades de pensionista. Durante a sua estadia na Europa passou pelos centros intensos de Arte, onde estudou e visitou museus e mestre da pintura. Braga residiu por dois meses em Roma e explorou com atenção os museus de Arte de toda a Itália, Paris, Londres, Leipzig, e outras cidades alemãs, Madrid, Munich, Viena, Praga e Lisboa.



- *Executou a tela “Aparição de São Lucas”- óleo sobre a Tela – 44 X 93.*

**1905-** Voltou ao Brasil após terminar seu pensionato e seus estudos. Suas primeiras exposições são realizadas, primeiramente no Rio de Janeiro, logo após em Recife e, por último, em Belém, sua terra natal onde passou também a residir;

- *Começou a produzir a obra “A Planta Brasileira (coppiada do natural) aplicada à ornamentação” – desenhos aquarelados;*
- *Pintou a tela “Captação D’água”- óleo sobre tela- sem medida, sob guarda do Museu de Arte de Belém;*
- *Por meio de suas exposições em Belém, Braga agradou o Intendente Antonio Lemos, o qual o convidou para produzir uma obra que tivesse como foco a fundação da cidade de Belém. O historiador Aldrin Moura de Figueiredo alega que Antonio Lemos torno-se a partir desse momento uma espécie de mecenas das produções de Theodoro Braga.*
- *No mesmo ano Theodoro Braga retornou à Europa, onde permaneceu por volta de dois anos pesquisando principalmente no Arquivo Ultramarino em Portugal os documentos que tivessem relação com a fundação de Belém.*

**1908-** Theodoro Braga apresentou sua obra “A fundação da Cidade de Belém” – óleo sobre tela – 2,26 X 5,10m, depositado no hoje no Museu de Arte de Belém, num grande evento no Teatro da Paz, em decorrência das festividades no aniversário do mesmo Intendente Antonio Lemos, seu mecenas. Tal evento tornou Braga uma referência em Artes plásticas.

- *Ano em que se fixou em Belém e começou um período de grande produção Artística e literária, dedicando-se, principalmente, a pinturas históricas e aos retratos, estudando o ensino das Artes Visuais e a Arte produzida pelos índios da Região Amazônica;*
- *Iniciou suas atividades pela nacionalização do ensino de desenho e período no qual desenvolve a aplicação de motivos brasileiros nas Artes aplicadas.*



**1908-1920-** Durante esse período promoveu exposições de trabalhos escolares. Braga por ser um Artista de renome e uma referência nas Artes incentivou Artistas a exporem suas obras em Belém, como frequentemente faziam os Artistas estrangeiros. No período em que esteve em Belém, Theodoro Braga dirigiu o Instituto de Formação Profissional Lauro Sodré, oportunidade em que ensinou desenho Artístico aos jovens internos, estimulando-os na criação com características regionais, evitando, assim, as cópias importadas;

**1910-** De julho a outubro tornou-se professor de desenho no Colégio Progresso Paraense

- *Organizou a oficial Exposição Escolar de Desenho.*
- *Terminou o retrato “Presidente da República Hermes da Fonseca”- óleo sobre tela- 82cm X 65cm, e “Retrato do Senador Antônio Lemos”- óleo sobre tela - s/ medida.*

**1911-** Concluiu as obras “Cabeça de mameluco Bororay” e “Cabeça de mameluco Moracaty” – óleo sobre tela - s/ medida;

**1912-** Pintou o “Portrait”- óleo sobre tela- 73cm X 60cm;

- *Publicou “Estudos heráldico” – para a criação dos estudos d’armas para os municípios do Pará;*

**1914 –** Publicou “**Obra de nacionalização da Arte brasileira**”;

- *Na “4ª Exposição Internacional de Borracha e Productos Aliados”, em Londres, Theodoro Braga foi nomeado pelo Governador do Pará, Delegado do Estado do Pará onde deveria preparar e decorar o mostruário;*

**1916 –** 19 de janeiro, Theodoro Braga foi nomeado Chefe da Comissão dos Trabalhos para o Lançamento do Imposto Territorial no Pará; ( colocar Referência)



- *Fundou e tornou-se também professor catedrático de desenho na Escola de Agronomia e Veterinária do Pará em Belém;*
- *Em 28 de abril Braga foi nomeado o Diretor do Instituto Profissional Lauro Sodré, em Belém no Pará;*

**1920-** Terminou a tela “Muirá-k-itã” ou “Muiraquitã;

- *Em 30 de tornou-se Professor Catedrático de “Desenho da Escola Prática de Commercio do Pará em Belém”.*

**1921-** Mudou-se para o Rio de Janeiro. Durante este período Braga passou por diversificadas funções, a saber:

- *Dirigiu e lecionou no Instituto de Formação Profissional João Alfredo, utilizando-se da mesma metodologia de quando ainda residia em Belém.*
- *Publicou “Estylização nacional da Arte decorativa applicada” na revista Ilustração Brasileira;*
- *O título de Professor Livre Docente da Escola Nacional de Bellas Artes do Rio de Janeiro foi-lhe concedido em 9 de novembro de 1921, devido ao seu Prêmio de Viagem da mesma Escola*
- *Tornou-se Professor de Desenho da Escola Profissional Souza de Aguiar, tendo sido nomeado pelo Prefeito do Distrito Federal;*
- *Por Ato de 14 de novembro, foi nomeado 1º Secretário da Comissão Central Paraense nas festas do Centenário da Independência;*

**1921- 1924-** Criou vasos em cobre e latão, com decoração Marajoara.

- *Foi durante este período também que Theodoro Braga participou de várias Exposições Gerais de Belas Artes promovidas pela Escola Nacional de Belas Artes, sendo por várias vezes ganhador de prêmios em pintura e em Arte decorativa;*



**1922-** 11 de maio por ato do Prefeito do Distrito Federal foi nomeado Professor de Desenho do Instituto Profissional João Alfredo.

- *Tornou-se Membro do Congresso de Americanistas, ocorrido no Rio de Janeiro de 20 a 30 de agosto de 1922;*
- *Neste ano foi escolhido para executar a página de honra que caracterizaria as obras comemorativas do centenário da independência, no Rio de Janeiro;*
- *Foi encarregado de pintar em pergaminho com iluminuras, a Ata da Instalação solene da Exposição Internacional do Centenário da Independência, pelo Ministro da Justiça e pelo Presidente da Grande Comissão Executiva da Exposição Internacional da Independência. No mesmo ano tornou-se membro do júri da Seção de Pintura da Exposição Geral de Bellas Artes.*
- *Publicou “Hymno Nacional Brasileiro”, que é uma coleção de ilustrações em aquarela produzida em comemoração ao primeiro Centenário da Independência do Brasil;*
- *Publicou o Artigo “Nacionalização da Arte Brasileira” na revista Ilustração Brasileira;*
- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Bellas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Pequena Medalha de Ouro na Seção de Arte Aplicada.*

**1923** - Recebeu o Diploma comemorativo Especial com uma medalha pelos trabalhos realizados para as festas comemorativas do centenário da Independência;

- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Grande Medalha de Prata na Seção de Pintura ;*

**1924** – Em 19 de abril foi nomeado Diretor interino do Instituto Profissional João Alfredo, pelo prefeito do Distrito Federal;

- *Em julho realizou a conferência “Pela nacionalização da Arte decorativa”, na Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro;*



- *Tornou-se membro do Conselho Superior de Belas Artes, tendo sido eleito em 6 de setembro;*

**1925-** Realizou uma série de conferências no Rio de Janeiro e publicou “O ensino de desenho nos cursos técnicos profissionais”;

- *Por ato do Ministro da Justiça foi nomeado Membro da comissão organizadora dos objetos de Arte decorativa que deveriam figurar na “Exposition Internationale de Arts Décoratifs et industriels Modernes” que se realizou em Paris em maio de 1925, mas da qual, o Brasil, embora insistentemente convidado, à última hora não compareceu;*
- *Em agosto o Conselho Superior de Belas Artes elegeu Theodoro Braga tanto como membro da Comissão Diretora quanto Organizadora da Exposição Geral de Belas Artes como também o elegeu para ser membro do Júri da Seção de Arte Aplicada;*
- *Foi um dos fundadores da Academia de Belas Artes, em São Paulo, que fora inaugurada em 23 de setembro, juntamente com Mário de Andrade, Menotti Del Pichia, Oscar Pereira da Silva, Pedro Alexandrino, Benedito Calixto; e de onde também veio a ser o professor catedrático de composição decorativa;*
- *Filiou-se ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – IHGSP;*
- *Em setembro realizou a conferência “O ensino de Desenho”, na Escola Normal do Braz, em São Paulo;*
- *Participou do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, até o seu falecimento;*

**1926-** No Liceu Franco Brasileiro de São Paulo tornou-se professor Catedrático de desenho;

- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Grande Medalha de Ouro, na Seção de Pintura;*

**1927** – Pintou a Obra “Anhanguera”, que hoje se localiza no Museu Paulista;





**1928** - Produziu a obra “Périplo Máximo de Antônio Raposo Tavares”, adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1945;

- *Na exposição oficial de Bellas Artes realizadas no edifício da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, recebeu a Pequena Medalha de Ouro, na Seção de Pintura;*
- *Na Societá Italiana di Coltura, de São Paulo realizou a conferência “Roma, berço da Arte”.*

**1929**- Terminou a tela “Fascinação de Iara”;

**1930** – Começou a desenvolver atividade docente no Instituto Mackenzie, onde ministrou a disciplina de Desenho Técnico, desenho à mão livre e o curso de Estética.

**1931** - Em novembro realizou a conferência “Andrea Montegna”, na *Societá Italiana di Coltura*, de São Paulo;

- *Escreveu a tese “O ensino das Artes” para o Congresso da História Nacional, realizado em abril de 1931;*

**1933** – Recebeu do governo francês as Palmas Acadêmicas;

**1934**- A partir de 1934 participou de várias edições do Salão Paulista de Belas Artes, nos quais conquistou vários e significativos prêmios;

- *Publicou o texto “A Arte no Pará 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos”;*
- *Em julho realizou a conferência “A Arte ceramica dos incolas da Ilha de marajóuaras”, na Escola de Engenharia Mackenzie;*

**1935**- Construiu sua casa “Retiro Marajoara” no bairro Pacaembu, em São Paulo, projetada pelo arquiteto Eduardo Kneese de Mello. Braga foi o responsável pela ornamentação



em motivos Marajoaras da fachada da casa, onde morou com sua esposa, a também Artista Maria da Silva Braga;

**1938-** Lançou “*Arte decorativa: inspirada na flora, na fauna e nos motivos da cerâmica dos indígenas brasileiros*”.

**1941** – Publicou a “*Obra de nacionalização da Arte brasileira*”;

**1942-** Publicou “A cerâmica decorada dos indígenas: álbum de sugestões de motivos ornamentais”;

- Publicou “*Artista Pintores no Brasil*”, obra que se caracteriza pelo grande estudo do escritor em relacionar os pintores que tem vínculo com o Brasil;

**1947-** Foi nomeado para substituir o Sr. Tullio Magnaine Otello, Diretor Padrão “Q”, em comissão da Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante o seu impedimento por férias regulares.

**1950 - 1953-** Tornou-se Diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo.

**1953** – Theodoro Braga faleceu em São Paulo.