

Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República

Arthur Valle *

Resumo: Durante as primeiras décadas da República, as artes aplicadas conheceram uma crescente valorização no meio artístico brasileiro. Em consonância com esse fenômeno, surgiram, do Norte ao Sul do país, esforços sistemáticos dos artistas no sentido de criar repertórios ornamentais que pudessem evocar identidades coletivas, fossem estas de caráter regional ou nacional. Através da análise de obras e da literatura sobre o do tema, é ao comentário de alguns desses repertórios ornamentais que se dedica o presente trabalho.

Palavras-Chave: Repertórios ornamentais brasileiros; Paranismo; Neo-marajoara

Abstract: *During the first decades of the Republic, the applied arts had known an increasing valuation in the Brazilian artistic milieu. In accord with this, systematic efforts of artists emerged in the sense of creating ornamental repertoires that could evoke collective identities, were these of regional or national character. Through the analysis of works of art and of the literature on the subject, the present paper is dedicated to the commentary of some of these ornamental repertoires.*

Keywords: *Brazilian ornamental repertoires; Paranism; Neo-Marajoara*

I. A partir da segunda metade do século XIX, o estatuto das artes aplicadas se tornou uma questão central nos debates artísticos de diversos países europeus. Em um período que conheceu, por diversas vias, a democratização crescente do acesso às artes, o potencial social e a “*prerrogativa de aglutinar um vasto público, e, ao mesmo tempo, inserir a arte na vida cotidiana*” (MANGONE, 2004: 10), relacionados às artes aplicadas, foram, de certo, fatores que levaram ao questionamento da antiga distinção hierárquica que as subordinava às chamadas 'belas artes'.

O meio artístico brasileiro da 1ª República não foi, de modo algum, insensível a esses debates. Desde os primeiros anos do século XX, artistas como Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque, Theodoro Braga, João Turim, Helios Seelinger ou Frederico Lange de Morretes, após realizarem estágios de formação artística em cidades como Paris, Bruxelas ou Munique, onde entraram em contato com as novas tendências do *Art Nouveau* ou do *Jugendstil*, aqui introduziram as discussões modernas sobre as artes aplicadas e o ornamento.

No Brasil, todavia, tais discussões ganharam conotações bastante particulares. Elas tinham como pano de fundo o ambiente político e ideológico pós-proclamação da República, nutrido por preocupações urgentes, como aquelas relativas à criação de uma identidade

* Doutor em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ e professor de Artes no Instituto Superior de Educação da FAETEC/RJ.

cultural que pudesse unificar a nova nação. Não surpreende que as artes aplicadas, por seu já referido potencial social, fossem encaradas por alguns artistas como uma via privilegiada para a criação da tão ansiada ‘escola brasileira’. O texto de Theodoro Braga intitulado “Estilização nacional da arte decorativa aplicada”, de 1921 (GODOY, 2004: 312-317), e trechos das entrevistas dadas por Visconti, Henrique Cavalleiro ou A. J. Marques Júnior a Angyone Costa, em 1926 (COSTA, 1927), são declarações formais dessa concepção, que já antes havia sido concretizada em obras desses e de outros artistas. Para estes, a matriz do estilo artístico brasileiro seria justamente o ornamento inspirado em nossa flora, fauna e manifestações culturais. Tal concepção tinha correlatos em países europeus que se unificaram tardiamente, como a Itália, nos quais a busca de mecanismos simbólicos que consolidassem identidades coletivas também levou à perpetuação de tradições artesanais remotas e assumiu, por vezes, o ar artificioso de uma ‘tradição inventada’ (MANGONE, 2004: 11).

Grosso modo, as idéias de identidade coletiva foram evocadas, nas artes aplicadas brasileiras, por procedimentos não muito diversos daqueles empregados nas demais artes visuais. Estes obedeciam, tanto ou mais do que uma lógica alegórica, uma lógica *metonímica*: os artistas elegiam, dentro do vasto universo da nação ou de uma região, e na intenção de representar o que este possuía de específico, um ou mais de seus detalhes emblemáticos: um tipo humano, um aspecto da paisagem, uma espécie de planta ou animal, uma manifestação cultural. As experiências no campo do *design* feitas por Visconti na aurora do século passado, estilizando elementos da flora brasileira como a flor do maracujá ou a samambaia ou o estilo conhecido como *Colonial Brasileiro*, muito difundido a partir de meados dos anos 1910, são exemplos dessas compilações de fragmentos de natureza ou culturas autóctones, empreendidas na tentativa de imprimir um caráter local nos mais diversos artefatos. Nas páginas que se seguem, eu gostaria de comentar dois exemplos de repertórios ornamentais organizados com essa intenção, que, por se referirem a regiões brasileiras geograficamente opostas, indicam quão largamente se difundiu durante a 1ª República a idéia da existência de um vínculo entre ornamento e identidade coletiva.

2. Na Curitiba de inícios dos anos 1920 surgiu o primeiro desses repertórios decorativos baseados em elementos nativistas que eu gostaria de aqui citar. Se é certo que, desde a Emancipação do Paraná, em 1853, as elites da nova província buscaram definir as suas características simbólicas, diferenciando-a das outras regiões do Brasil, foi sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX que intelectuais e artistas trabalharam sistematicamente nesse sentido. Emblemático foi o lançamento, em 1927, de um manifesto intitulado

Paranismo, assinado por Alfredo Romário Martins e que propunha o estabelecimento de um movimento estético-ideológico caracterizado “*pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos*” (CAMARGO, 2007: 15).

Entretanto, desde o início dos anos 1920, artistas plásticos como Frederico Lange de Morretes, João Turim e João Ghelfi já desenvolviam idéias que seriam incorporadas ao *Paranismo*, procurando construir símbolos visuais pelos quais o Estado pudesse ser reconhecido. Em um texto intitulado “O Pinheiro na Arte”, publicado na revista carioca *Ilustração Brasileira*, em 1953 - ano do centenário paranaense -, Lange de Morretes descrevia uma reunião ocorrida entre ele próprio, Turim e Ghelfi, cerca de 30 anos antes, na qual foi lançada a idéia da estilização do pinheiro, árvore que se tornaria um verdadeiro ícone do *Paranismo*.

Não era, pois, de estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades, e as suas novas possibilidades para o campo da arte.

Ghelfi, sempre entusiasmado e sonhador, tomou de um pedaço de carvão e na parede do seu atelier traçou, do tronco do pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compôs um grupo de pinhas como capitel. [...]

Há sementes que não brotam ao cair da primeira chuva. Levam tempo. Assim, a estilização do pinheiro não nasceu da noite para o dia. Turim matutou muito. Eu não menos. No começo nossos trabalhos tinham sido empíricos. Turim como escultor, dedicou-se à fatura de capitéis. Eu como pintor e desenhista, conhecendo as artes gráficas, encaminhei-me para o problema pictórico e o lado ilustrativo (MORRETES, 1953: 168-169)

Além do pinheiro, o *Paranismo* nas artes decorativas acabaria incorporando, em seu repertório, a estilização de outros elementos da flora local, como o mate, o café e frutas silvestres como o maracujá e a pitanga. Lange de Morretes desenvolveu, por exemplo, a estilização da folha do pinheiro - a caruma - que ornamenta ainda hoje algumas calçadas curitibanas. Em seu texto acima citado, ele descrevia, com palavras e ilustrações, o processo de estilização de outro elemento do pinheiro, o *pinhão*: “*Centenas de pinhões foram estudados em suas proporções até que uma bela noite me foi dado fixá-las em uma fórmula geométrica, saindo assim do empirismo em que até então se encontrava a nossa ornamentação paranista*” (MORRETES, 1953: 247)



FREDERICO LANGE DE MORRETES: *Depois da tormenta*, 1930.
Primeira ilustração na qual o artista emprega a sua estilização geométrica do pinhão.
Fonte: CAMARGO, 2007: 163.

Mas foi João Turim o artista que mais perseverou na criação do estilo *paranista* nas artes visuais. O ano de 1923 marcou não só a sua volta à Curitiba, depois de uma longa estadia na Europa, como também o início do seu aproveitamento de motivos locais para a decoração: seu baixo-relevo *Caridade*, realizado nesse ano, já lançava mão de folhas de café em sua decoração de fundo e, do mesmo período são alguns projetos de moda feminina de Turim, ornamentados com pinhões e galhos de pinheiro. O artista aplicaria suas estilizações, ainda, a pinturas decorativas, ilustrações para revistas, utensílios de uso cotidiano (vasos, floreiras, etc.), e, especialmente, projetos arquitetônicos. Embora não tenham sido preservados, alguns projetos de Turim em estilo *paranista* foram, de fato, construídos, como a “*decoração do Salão Paranaense do antigo Clube Curitibano na Rua XV de Novembro, a casa do Dr. Leinig, na Rua José Loureiro, e a casa-ateliê do artista, na Rua 7 de Setembro*” (TURIM, 1998: 44). Digna de menção especial é a casa de Dr. Bernardo Leinig, erigida por volta de 1928 e da qual conservam-se alguns registros fotográficos e planos da fachada: esse edifício apresentava uma complexidade ornamental singular, onde, além de invenções imaginativas, como o portão em ferro com sua estilização do pinheiro, destacavam-se, na fachada, as citadas colunas *paranistas*, esboçadas por Ghelfi e concretizadas por Turim.



Dois aspectos da Casa do Dr. Bernardo Leinig, projeto de João Turim em estilo *paranista*.
Acervo da Casa João Turim, Curitiba (Fotos do autor).

Também em seus escritos, Turim se empenhou na defesa de um estilo local. O seguinte fragmento, embora de datação incerta, me parece bastante significativo, não só por ser exemplar do pensamento de seu autor, mas, também, por sintetizar idéias que foram correntes entre os artistas brasileiros durante a 1ª República:

Publico esses conjuntos de detalhes ornamentais, sem nenhuma pretensão. O meu único fim é o desejo de ver que todos os que se ocupam de decorações tanto nos prédios como nos móveis vejam que se pode decorar com o que é nosso sem a necessidade de copiarmos eternamente tudo que é estrangeiro e milenário. Todos os povos civilizados têm um estilo criado pelo esforço de seus artistas durante séculos, e é só o Brasil, hoje, que se submete servilmente a tudo que nos enviam da Europa, e entretanto, é justamente no Brasil que existe a mais rica e deslumbrante flora do mundo. Aqui não necessitamos de grande imaginação para acharmos coisas novas, basta somente copiarmos os frutos e folhas desses arbustos originais e genuinamente nossos, para fazermos obras originais e belas. (TURIM, 1998: 126)

3. Todavia, por mais bem-sucedidas que tenham sido as realizações no estilo *paranista* defendido por Lange de Morretes ou Turim, não há como negar que a sua repercussão teve um caráter geograficamente circunscrito. O segundo exemplo de repertório ornamental que eu gostaria de destacar teve, nesse sentido, um fôlego muito maior e foi, não raras vezes, encarado como capaz de sintetizar a nação brasileira como um todo. Curiosamente, ele fazia referência a um espaço situado no extremo oposto das florestas de coníferas do sul brasileiro, tendo sido moldado sob o signo da selva amazônica - tanto de suas peculiaridades naturais quanto de sua cultura autóctone.

Uma inclinação nativista inspirada na natureza amazônica já despontava na Manaus de finais do século XIX, em plena efervescência do ciclo da borracha, como testemunha a

calçada da praça São Sebastião, em frente ao Teatro Amazonas, decorada com um padrão de faixas sinuosas brancas e pretas, que remetiam ao chamado *Encontro das águas* dos Rios Negro e Solimões, que por quilômetros correm sem se misturar, antes de dar origem ao Rio Amazonas. Simultaneamente, os estudos e achados do Museu Paraense - o futuro Museu Emílio Goeldi - estabeleciam datações para as cerâmicas do Rio Tapajó e da Ilha de Marajó: esta última, localizada na foz do Amazonas, abrigara um grupo étnico que teria se dispersado ainda antes da chegada dos portugueses ao Brasil e que deixara vestígios de uma cultura material bastante sofisticada. Tal precedente cultural autóctone logo se tornaria fundamental para o desenvolvimento de uma consciência nativista entre os artistas e intelectuais não só do Norte, mas também do Sul do Brasil.

Trabalhos no sentido de criar uma arte decorativa ‘amazônica’ foram levados a cabo pelo já citado Theodoro Braga, ainda na primeira década do século XX. Nascido em Belém do Pará, Braga recebeu da municipalidade de sua cidade natal, em 1906, a encomenda de um importante quadro histórico - *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará* -, que aguçaria o seu interesse pelas peculiaridades da região amazônica. Na superfície estucada e dourada moldura que complementa essa tela, se entrecruzam ornamentos de origem clássica com motivos amazônicos estilizados:

Ao lado das célebres folhas de acanto, [...] Theodoro Braga construiu moldes de aturiás e folhas de aninga. Ao centro, no alto, ladeando o Brazão de Armas da Cidade de Belém, palmas de açaí, de onde se extrai o vinho dos paraenses. Com isso o pintor estabelecia os contornos de uma arte nacional, angulada por viso amazônico. Estilizando a flora da região, o artista questionava o contorno clássico e aquilo que parecia ser uma velha janela de visão da realidade. Temos à vista, portanto, uma moldura que é alegoria da mestiçagem e do encontro de culturas. (FIGUEIREDO, 2008)

Outro testemunho das preocupações de Theodoro Braga com relação às artes decorativas se encontra preservado na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo: trata-se de um repertório ornamental intitulado *A planta brasileira (copiada o natural) aplicada à ornamentação*. Essa obra traz a data de 1905 e está organizada a partir de três temas principais - a *flora*, a *fauna* e *arte indígena*, especialmente a marajoara. Como descreve Patrícia Godoy, à flora são dedicados 18 desenhos a partir da observação do natural, dos quais resultam 73 composições ornamentais; já os animais são tema de 5 desenhos, também do natural, que dão origem a 12 projetos; ao final, “o pintor incluiu doze desenhos de ornamentações inspirados na cerâmica e na indumentária marajoaras” (GODOY, 2004: 42).

Embora a data que consta na capa d’*A planta brasileira* pareça precoce - em especial

no que diz respeito às prachas de arte indígena -, não há como negar que Braga foi um dos principais divulgadores dos motivos decorativos amazônicos e um dos pioneiros do estilo *Neo-marajoara*, que conheceria grande popularidade a partir dos anos 1920. Nesse sentido, Paulo Herkenhoff faz referência as terracotas de Braga, datadas de c.1920, que “*são incrustados com uma série de animais, incluindo besouros e jacarés, emblemáticos da fauna da Amazônia*”, bem como a “*séries de vasos em metal forjado com detalhes em esmalte e outros metais, nos quais os motivos geométricos das cerâmicas Marajoara, com suas quebras simples e irregularidades, são transformados em uma rigorosa linguagem art-déco*” (HERKENHOFF, 1995: 245, 247). A partir de 1922, Braga exporia na seção de *Artes Aplicadas* da Exposição Geral do Rio de Janeiro uma série de projetos e protótipos de natureza diversificada, como colunas, vasos, tapetes, xales ou elementos tipográficos, aproveitando motivos da flora da Amazônia (vitória-régia, aeté, orquídea e lírio amazônicos, etc.), bem como do grafismo dos índios marajoara ou dos que habitaram outrora o rio Cunani, no Amapá.

Foi também a partir de 1920 que artistas como Manoel Pastana ou Fernando Correia Dias de Araújo desenvolveram seus trabalhos inspirados na natureza e na cultura amazônicas. Pastana, natural do Pará como Braga, produziu centenas de aquarelas e guaches contendo planos para peças de mobiliário e objetos dos mais diversos tipos (lâmpadas, parassóis, conjuntos de café e chá, etc.), decorados com motivos derivados alternativamente dos resquícios arqueológicos das tribos amazônicas ou da flora e fauna da selva. Já Correia Dias, português que se radicou no Brasil e foi casado com Cecília Meirelles, aplicou a sua estilização gráfica dos motivos marajoara a trabalhos de cerâmica, que foram produzidos industrialmente, a partir de 1928, pela Companhia Cerâmica Brasileira. Nesse estilo, projetou também azulejos, tapetes, objetos de metal e couro, bem como vinhetas e capas de livro, consideradas por estudiosos como Herman Lima verdadeiras “pedras de toque” na renovação das artes gráficas brasileiras.



Correia Dias em meio às suas cerâmicas *Neo-marajoaras*.

Fonte: <<http://blogdaruano9ve.blogs.sapo.pt/tag/correia+dias>> Acesso em 1 jun. 2008.

Por volta de 1930, às vésperas do encerramento do primeiro período republicano, o *Neo-marajoara* se difundiu como uma verdadeira febre pelos mais diversos campos da ornamentação: ele podia ser encontrado desde em costumes e em bailes carnavalescos, como os idealizados por Carlos Hadler, em Rio Claro, interior paulista (GODOY, 2004: 113-119), até em sofisticados projetos arquitetônicos. Um exemplo é o plano de uma piscina para a residência de Guilherme Guinle, no Rio de Janeiro, onde reencontramos o nome de Correia Dias: pensada como uma espécie de tanque para victórias-régias em um terreno inclinado, essa exótica piscina incluía azulejos e vasos decorados em estilo *Neo-marajoara*, bem como, sobre sua fonte, uma escultura na forma de *muiraquitã* (HERKENHOFF, 1995: 254-255). Ao mesmo tempo que evoca algo das construções pré-colombianas do México e Peru, a piscina de Correia Dias lembra, pela importância que o desenho do terreno e os elementos naturais nela adquirem, algumas obras de F. L. Wright dos anos 1920. Outro exemplo arquitetônico é a *Casa Marajoara*, mandada construir por Theodoro Braga no Pacaembú, em São Paulo, no início dos anos 1930: neste edifício, os ornamentos em estilo indígena, desenhados pelo próprio artista para as paredes externas, os pisos, os gradis de ferro forjado nos vãos da fachada e no interior, etc., se fundiam com um projeto na “*linha singela do estilo colonial brasileiro*”, de autoria de Eduardo Kneese de Mello (A CASA MARAJOARA, 1937: 28).



Aspecto da *Casa Marajoara*, com ornamentação desenhada por João Turim e projeto em estilo *Colonial Brasileiro* de Eduardo Kneese de Mello
Fonte: HERKENHOFF, 1995: 256.

Se alguns estudiosos interpretaram a incorporação de elementos marajoara na arquitetura simplesmente como uma variante brasileira do estilo internacional conhecido como *Art Déco*, exemplos como os acima citados evidenciam que, para além das semelhanças no que diz respeito ao emprego de motivos geométricos abstratos, o *Neo-marajoara* possuiu uma dinâmica de desenvolvimento própria. Nesse mesmo sentido, é necessário não perder de vista que a valorização das artes aplicadas verificável no Brasil da 1ª República, se, por um lado, segue um impulso originado na Europa oitocentista, por outro, em especial com a sua preocupação em estabelecer repertórios ornamentais locais aqui frisada, acabou conferindo a esse impulso uma fisionomia toda particular, que merece o aprofundamento de nossos estudos.

Referências Bibliográficas

A CASA MARAJOARA DE THEODORO BRAGA, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 28-29, jun. 1937.

CAMARGO, Geraldo L. V. de. **Paranismo:** Arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853 – 1953. Curitiba, PR: [s.n.], 2007 (Tese de Doutorado).

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas** (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil). Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

FIGUEIREDO, Aldrim M. de. **O centenário mestiço: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1908-2008**. Texto da palestra apresentada no I Colóquio Nacional de Estudos Sobre Arte Brasileira do Século XIX, Rio de Janeiro, fev. 2008.

GODOY, Patricia B. **Carlos Hadler: Apóstolo de uma arte nacionalista**. Campinas, SP: [s.n], 2004 (Tese de Doutorado).

HERKENHOFF, Paulo. The Jungle in Brazilian Modern Design. **The Journal of Decorative and Propaganda Arts - Brazil Theme Issue**, Vol. 21, p. 238-258, 1995.

MANGONE, Fabio. La storia, gli stili, il quotidiano. In: _____. **Architettura e arti applicate fra teoria e progetto**. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914. Napoli: Electa, 2005, p. 9-13.

MORRETES, F. Lange de. O Pinheiro na Arte. **Ilustração Brasileira** - Edição comemorativa do Centenário do Paraná, Rio de Janeiro, n.224, p.168, 169 e 274, dez. 1953.

TURIM, Elisabete. **A arte de João Turim**. Campo Largo, PR: INGRA, 1998.