

O NACIONALISMO NA ARTE DECORATIVA BRASILEIRA – DE ELISEU VISCONTI A THEODORO BRAGA

Patrícia Bueno Godoy, Dr.^a.
buenogod@terra.com.br

Durante um longo tempo, a historiografia da arte brasileira esqueceu-se de tratar da arte decorativa em sua totalidade. O tema foi mencionado por diversos autores, no entanto, a maior parte dos textos apresenta uma análise sucinta do intrincado caso da arte decorativa brasileira produzida na primeira metade do século XX. Esse descaso, sugestivo da banalização de que foi alvo, ocorreu devido ao enfoque partidarista dos seguidores do modernismo, que rejeitavam qualquer produção ornamental. Felizmente, de modo gradual, surgiram pesquisadores que se inclinaram ao estudo de sua extensa produção e conseqüente execução ornamental. E não poderia ser diferente, já que essa tendência tem sido ampliada significativamente no ambiente europeu, nas últimas décadas.

São poucos os textos de historiadores que trazem uma análise da arte decorativa brasileira apresentados de maneira instigante. A maior parte, traz citações esporádicas e imprecisas, com o objetivo de complementar um raciocínio desenvolvido a partir de temas ligados à pintura e à arquitetura. Trata-se de apêndices textuais, completamente descontextualizados do seu universo próprio. Inversamente, na primeira metade do século XX, torna-se possível recuperar, principalmente nos periódicos, diversos textos dedicados à arte decorativa, exaltando sua importância na missão contra o uso dos repertórios estrangeiros utilizados nas oficinas e nos cursos de desenho, ministrados nas escolas brasileiras.

Analisando estes textos, verificamos um tema em comum: o objetivo utópico de nacionalizar a arte brasileira a partir da arte decorativa. De modo geral, os autores que abordaram esse assunto vinculam a presença dos temas nacionais na arte às décadas de 1920 e 1930. Entretanto, já nos primeiros anos do século XX, alguns pintores se dedicaram a uma arte decorativa impregnada por um conteúdo nacional, ou seja, utilizaram os elementos da flora, da fauna e da arte marajoara.

Acreditavam os adeptos dessa tendência que a arte decorativa poderia, após ser disseminada por todo o país, abrir o caminho para a consolidação de um estilo próprio, capaz de individualizar a arte brasileira em relação aos outros países. A escassez de pesquisas sobre a arte decorativa não permite uma análise extensiva do alcance desse projeto utópico de nacionalização da arte brasileira. Qualquer tentativa para realizar um balanço sobre tal período será insuficiente, devido à falta de um exame substancial sobre as contribuições regionais e indi-



Fig. 2. *Busto de Virgílio*, c. 1514, terracota, altura: 74 cm, Palácio Ducal, Mântua. Proveniência: casa de Battista Fiera, Mântua.

Nancy Ridel Kaplan. Pós Doutoranda, Departamento de História, IFCH, UNICAMP. Doutora em História na área de Política, Memória e Cidade, IFCH, UNICAMP. Mestre em História da Arte e da Cultura IFCH, UNICAMP.

viduais de movimentos como o *Art Nouveau* e do *Art Déco* brasileiros. Por isso, aqui serão analisados dois pintores que se dedicaram à arte decorativa e ao seu ensino no Brasil.

Os pintores Eliseu Visconti (1866-1944) e Theodoro Braga (1872-1953) marcaram o período como adeptos do movimento de nacionalização da arte brasileira, empreendido pela arte decorativa. Ambos são vistos como precursores do movimento genericamente conhecido como *Art Nouveau*. As obras deixadas por eles apresentam belas linhas, graça e liberdade nos motivos escolhidos. Nesse sentido, são originais. Enquanto o consagrado pintor Eliseu Visconti foi acolhido pela historiografia, Theodoro Braga foi apresentado de forma insuficiente, devido à falta de uma biografia sobre suas incursões, especialmente, como pintor e educador.

Devido a essa insuficiência historiográfica, é surpreendente que o programa difundido por Theodoro Braga, para o ensino da arte decorativa, tenha sido aplicado pelo professor Carlos Hadler (1885-1945) no curso de Pintura da Escola Profissional de Rio Claro, entre 1927 e 1941, com significativo êxito.

Portanto, a principal contribuição de Eliseu Visconti e Theodoro Braga foi a introdução do debate moderno sobre o ornamento em solo brasileiro. Foi na Europa do século XIX que surgiu o repúdio, por parte de artistas e teóricos, sobre o uso indiscriminado dos repertórios ornamentais, divulgados desde o século XVII. Essa renovação condenava a produção ornamental feita a partir da junção de estilos e épocas diferentes em um mesmo projeto, lançando as bases do debate moderno sobre o ornamento.

O britânico John Ruskin (1819-1900) exprimiu idéias que se tornaram referências para aqueles que se interessavam em refletir sobre o tema. Ruskin recusou a posição do artista intelectual em favor do artista artesão e uniu intimamente o ornamento à natureza.¹ A partir desse momento, proliferaram os manuais de arte decorativa que incentivam o artista ornamentador a inspirar-se na natureza.

O arquiteto e desenhista Owen Jones (1809-1874) publicou um desses repertórios, em 1856. *The grammar of ornament*² foi o primeiro repertório a apresentar a história do ornamento em pranchas coloridas, e a primeira a sugerir a natureza como fonte básica para o design. No entanto, no prefácio Jones orienta que a sua gramática tem um objetivo didático: educar o ornamentador a partir do conhecimento de exemplos bem sucedidos para que ele mesmo consiga a sua própria forma ornamental.³ O francês Eugène Grasset (1845-1917)

também contribuiu para a abolição da hierarquia imposta pelos termos artes maiores e artes menores, assim como seus antecessores. Publicou obras importantes, em 1897 e 1905, bem como lecionou arte decorativa, durante vários anos, transmitindo seus métodos para alguns brasileiros.

No limiar do século XX, os pintores Eliseu Visconti e Theodoro Braga, que se aperfeiçoaram na França no estudo da arte decorativa, apresentaram em solo brasileiro uma produção original. São objetos e desenhos inspirados na flora brasileira.

As incursões de Eliseu Visconti no campo da arte decorativa foram materializadas em peças e desenhos, apresentados em uma exposição realizada no Rio de Janeiro, em 1901, e nos trabalhos dos anos seguintes. Recém chegado do período de estudos na França, onde frequentou aulas com um dos expoentes do *Art Nouveau*, Eugène Grasset, aplica a flora brasileira em alguns trabalhos, estilizando a flor do maracujá, a samambaia e a flor do cajueiro.⁴

Theodoro Braga, que também absorveu a influência de Grasset, concluiu, em 1905, um repertório ornamental ao qual intitulou de *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*.⁵ São aquarelas que trazem plantas “brasileiras” copiadas do natural, seguidas, cada qual, das respectivas estilizações inseridas em composições decorativas. As últimas pranchas são dedicadas à estilização de elementos da fauna e dos motivos da cerâmica marajoara. Cada projeto é direcionado a um suporte e técnica específicos. Há projetos para renda, azulejo, porcelana, mosaico, tapeçaria, entre outros.

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.

Durante as cinco primeiras décadas do século XX, artistas e literatos debruçaram-se nesse projeto utópico. Exploraram seus anseios em diversos periódicos do país. Poucos são os historiadores que têm recorrido a esses textos,

¹ HESKETT, John. *Industrial Design*. London: Thames and Hudson. p. 85.

² JONES, Owen. *The grammar of ornament*. New York: Dover Publications Inc., 1987.

³ PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000. p. 18.

⁴ ELISEU VISCONTI E A ARTE DECORATIVA. Org. Irma Arestizabal. Gráfica e Editora Ltda. Rio de Janeiro: PUC-FUNARTE, 1982.

⁵ BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*. Belém-Pará-Brasil, 1905. Manuscrito. 42 p.

por isso, acabaram privilegiando as incursões de Eliseu Visconti no campo da arte decorativa, deixando à margem a figura de Theodoro Braga.

O grande biógrafo de Eliseu Visconti, Frederico Barata, em seu livro - *Eliseu Visconti e seu tempo* (1944) - dedicou um capítulo especialmente à produção de arte decorativa realizada pelo pintor. Todavia, o autor equivocou-se ao revelar que Eliseu Visconti só teria se interessado por uma arte nacionalista na década de 1930, pois, desde os primeiros anos do século o pintor utilizara a flora como elementos decorativos em cerâmicas e outros projetos. Singular é o *ex-libris* da Biblioteca Nacional, de 1903, que traz ramadas de maracujá. O autor dedica algumas linhas a Theodoro Braga, esclarecendo que “muitos anos mais tarde”, após a exposição de Eliseu Visconti, em 1901, é que o artista paraense empenhou-se no estudo dos motivos nacionais na arte decorativa.⁶

Flávio Motta, em *Contribuição ao estudo do 'Art Nouveau' no Brasil* (1957), contribui significativamente ao estudo da arte decorativa brasileira ao destacar a importância de Eliseu Visconti para o rompimento das constantes reedições do repertório ornamental do passado na produção ornamental brasileira. A leitura do autor permite-nos observar um espaço especial dedicado a tratar dos cadernos e anotações de Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque, da época em que estudaram com o mestre Grasset, na França, ⁷porém, em nenhum momento o autor se remete a Theodoro Braga.

Roberto Pontual, em *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois* (1973), ao discorrer sobre a arte decorativa destacou alguns nomes de pintores que, ligados ou não ao modernismo, demonstraram interesse em temáticas nacionais; são eles: Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro, Regina Graz Gomide e Antônio Paim Vieira.⁸

José Roberto Teixeira Leite, no texto “Artes menores, caricatura, fotografia” (1979), afirma que Eliseu Visconti não conseguiu adaptar as referências francesas em solo brasileiro. Leite atribui essa iniciativa a Theodoro Braga, que a realizou “de modo incompleto e imperfeito”.⁹

Hugo Segawa, em *Arquitetura no Brasil 1900-1990* (2002), afirma que a proposta mais antiga de se “tomar emprestados motivos pré-colombianos no Brasil” surgiu nos desenhos do arquiteto Antonio Moya, na Semana de 1922,

⁶ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944. pp. 157-174.

⁷ MOTTA, Flávio L. *Contribuição ao estudo do 'Art Nouveau' no Brasil*. São Paulo: [s.n.], 1957. pp.39-46.

⁸ PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois*. Rio de Janeiro: Collectio, 1973. pp. 20, 21.

⁹ TEIXEIRA LEITE, José Roberto. “Artes menores, caricatura, fotografia”, in: *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979. v. 2. pp. 634-635.

seguido de Flávio de Carvalho, com o projeto do Farol de Colombo (1928), e de Theodoro Braga, na década de 1930.¹⁰

O relato dessa breve panorâmica permite-nos perceber que, após quase um século da execução do manuscrito *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, as informações sobre a vida e a produção artística de Theodoro Braga ainda são imprecisas. Sua atuação é geralmente associada às décadas de 1920 e 1930. Ao contrário, desde o início do século produziu arte e se interessou pelo ensino do desenho nos estabelecimentos escolares brasileiros.

O projeto de Theodoro Braga, concebido desde a primeira década do século XX, tinha a intenção de articular a sociedade em torno de um desenvolvimento artístico alternativo. As temáticas nacionais e o folclore teriam o poder de unificar culturalmente o Brasil, por meio de um intercâmbio.¹¹ A arte decorativa seria a melhor maneira de transpor as barreiras entre o erudito e o popular, uma vez que poderia contaminar todas as esferas sociais. Suas idéias foram publicadas em vários artigos e expressas em palestras que proferiu pelo Brasil afora. Seguindo pela mesma senda nacionalista, muitos artigos foram lançados numa tentativa de recrutar adeptos por todo o país.

Durante meio século, a mídia impressa foi a grande deflagradora da nacionalização da arte decorativa brasileira. Os artigos que tratam do tema apresentam uma interpretação evolucionista da arte. Consideram que o ornamento poderia ser o elemento unificador da nação se estivesse impregnado de conteúdos “brasileiros”. O vasto conjunto de repertórios ornamentais estrangeiros, circulantes por todo o Brasil, aparecia como o principal inimigo, sendo imprescindível bani-lo das oficinas e instituições de ensino. Esses artigos esclarecem que, segundo seus autores, um trabalho incessante neste sentido poderia fixar raízes após muitos anos de intensa produção ornamental.

Em 1888, Rodolfo P. Brasil clama pela aplicação de uma ordem palmaria na arquitetura, ressaltando que a flora brasileira estava à disposição dos profissionais como conteúdo a ser aproveitado nas ornamentações.¹²

Em 1901, ao tratar sobre a exposição de Eliseu Visconti na Escola de Belas Artes, Gonzaga Duque desaprova o emprego dos péssimos modelos estrangeiros utilizados em solo brasileiro, salientando a grande qualidade dos 28 trabalhos de arte decorativa apresentados pelo pintor brasileiro.¹³

¹⁰ SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 2002.

¹¹ BRAGA, Theodoro. Estylisação Nacional de Arte Decorativa Applicada. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: 25 dez. 1921. N° 16. Ano IX.

¹² LIMA, Solange Ferraz de Lima. *Ornamento e cidade, ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*. São Paulo, 2001. Tese de Doutorado FFLCH-USP. p. 129; citação n° 129.

¹³ BARATA, Frederico. Op. cit. p. 159.

Em 1905, Manoel Campello apresentou, na introdução do manuscrito de Theodoro Braga - *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* - uma apreciação evolucionista da arte decorativa desde o Egito até o século XIX. Nesse texto, ressaltava a importância da natureza para o estabelecimento de todos os estilos tradicionais fundados nesse período. Ao final, abordou a arte decorativa brasileira e a sua necessidade, cada vez mais urgente, de se render aos motivos da flora nacional aliada a composições de qualidade.

Em 1909, Theodoro Braga referiu como dificuldade do estabelecimento de uma arte brasileira o desconhecimento do desenho natural por parte dos operários, que, por sua vez, só faziam copiar os catálogos estrangeiros.¹⁴

Em 1928, Plínio Cavalcanti, em um artigo para a revista *Ilustração Brasileira*, elogiou a produção de arte decorativa de Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Antônio Paim Vieira (1895-?), realizada sob uma orientação nacionalista. Seu relato explicava que a tendência de se encontrar um estilo brasileiro tornava-se, naquele momento, um assunto fundamental no campo artístico.¹⁵

Flávio Brandt, em “A estilização Guarany como Aspiração Esthetica Nacional”, de 1929, entendia que a arte brasileira achava-se soterrada pela arte européia. Para reverter esse aspecto, defendia que somente a estilização da fauna e flora nacional, aliada aos elementos gráficos da cultura guarani e marajoara, traria individualidade e permitiria diferenciar a arte brasileira daquelas produzidas por outras nações.

Em 1937, Flexa Ribeiro acusava o brasileiro de ser plagiador. Em “Arte decorativa no Brasil”, considerou a produção de arte industrial brasileira insuficiente, certamente pela aplicação incessante de modelos importados de baixa qualidade estética.¹⁶ O mesmo autor, em outro artigo, de 1939, “Meditação sobre o ornato”, afirmava a premente necessidade de que o povo brasileiro encontrasse o seu padrão ornamental próprio, que o distinguiria das outras nações. Para isso, a utilização da temática brasileira pela arte decorativa seria fundamental.

Enfim, em 1949, o Diretor do Instituto de Botânica de São Paulo, F. C. Hoehne, apontava, em “As orquídeas como elementos das artes decorativas”, uma falta de originalidade dos artistas-decoradores brasileiros; ao mesmo tempo, mostrava que no Brasil havia uma rica fonte a ser explorada: a orquídea e

sua imensa variedade, a qual apresentou através de dez desenhos feitos por ele próprio.¹⁷

Observamos que o debate europeu sobre o ornamento, materializado por Visconti e Braga, logo no início do século XX, teve vida longa. Aliou-se à questão educacional, única forma de promover o total sucesso do projeto de nacionalização da arte. No campo educacional, Eliseu Visconti e Theodoro Braga buscaram soluções para qualificar o artista-decorador brasileiro.

Eliseu Visconti realizou duas importantes exposições com trabalhos de arte decorativa, uma em 1901, outra em 1926. No Rio de Janeiro, dedicou-se ao ensino dessa disciplina no Curso de Extensão Universitária, junto à Escola Politécnica, na década de 1930. Suas aulas eram fundamentadas nas anotações que fizera durante o curso de Grasset.¹⁸ Nesse curso, Visconti motivava os alunos a usarem os motivos da flora brasileira, como o café, o fumo, o maracujá, a begônia, entre outros.¹⁹ Como explica para Angyone Costa, em 1927, acreditava que “Só as artes applicadas são um assumpto amplíssimo, de que ninguém se preocupa aqui e sem o qual não é possível criar uma arte brasileira”.²⁰ É fato incontestável a lacuna que existe relativa a uma pesquisa que avalie todo o trabalho de Visconti e sua repercussão no campo da arte decorativa. Enquanto este tema for tratado apenas como mais um elemento da biografia do artista, será impossível avançar em direção a um balanço da arte decorativa brasileira produzida no século XX.

O esforço de Theodoro Braga para a divulgação do projeto de nacionalização da arte brasileira visava chamar a atenção de professores e industriais. A idealização dos produtos por artistas-decoradores adeptos à nova orientação artística e sua respectiva fabricação pela indústria, apresentava-se como a associação perfeita para a incorporação do novo ornamento ao cotidiano da população. A junção dos conteúdos nacionais ao ensino da arte não ficou restrita ao período em torno de 1930.²¹ Em 1911, Theodoro Braga escreveu e ilustrou contos para as crianças sobre o curupira, a iara, o saci-pererê, o uirapuru, a porroca, entre outros.²²

No artigo de 1921, “Estilização nacional de arte decorativa applicada”, publicado em *Ilustração Brasileira*, Braga concedeu amplo destaque à necessidade de implantação de cursos, desde as séries primárias, que contemplassem uma

¹⁴ BRAGA, T. “Arte do desenho”. *O Jornal do Pará*, 25 de agosto de 1909. in: BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 84

¹⁵ CAVALCANTI, Plínio. “Entre samambaias, tucanos e mal me queres”. *Ilustração Brasileira*. N° 93, 1928.

¹⁶ RIBEIRO, Flexa. “A arte decorativa no Brasil”. *Ilustração Brasileira*. N° 22, 1937.

¹⁷ HOEHNE, F. C. “As orquídeas como elementos das artes decorativas”, in: *Iconografia de orchidaceas do Brasil*. S.A. Indústrias Gráficas F Lanzara. São Paulo, 1949. pp. 150-153.

¹⁸ MOTTA, Flávio L. Op. cit. p. 37.

¹⁹ *Idem*, p. 38.

²⁰ COSTA, João Angyone. *Inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927. p. 82.

²¹ BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 42.

²² BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

metodologia embasada no repertório nacional. Para ilustrar esse caso, o autor listou os principais passos que deveriam ser seguidos em sala de aula. Anos nates, Braga já havia aplicado tal metodologia nas aulas de desenho ministradas em uma escola de Belém, PA.

Em “Nacionalização da arte brasileira”, publicada na mesma revista, Theodoro Braga demonstrava preocupação com a questão do analfabetismo no país, barreira que deveria ser vencida para a viabilização da nacionalização da arte. Os operários analfabetos dificilmente poderiam aderir ao projeto, uma vez que era mais fácil executarem a cópia dos manuais estrangeiros já conhecidos por eles.

Em 1925, no texto “Considerações”, Theodoro Braga clamava por extirpar dos institutos profissionais do país todos os elementos estrangeiros, priorizando os referenciais nacionais em uma busca “com elementos de dentro para fora, no meio ambiente que nos cerca, partindo assim da generalidade para o detalhe”.²³

As pesquisas até agora elaboradas indicam que o maior êxito obtido por parte de Theodoro Braga, com a divulgação de seu método de ensino do desenho, foi registrado na cidade de Rio Claro, SP. O professor Carlos Hadler (1885-1945) apropriou-se da metodologia de Theodoro Braga justamente no período em que há um pleno entusiasmo pela educação, na década de 1920.²⁴ Mestre Hadler adotou o método do ensino do desenho difundido por Braga junto ao curso de Pintura da Escola Profissional de Rio Claro, durante, pelo menos, catorze anos, entre 1927 e 1941. O texto que possibilitou-nos fazer essa conexão foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1927. Em “Por uma arte brasileira” o autor não identificado relata que nesse mesmo ano Theodoro Braga teria visitado uma exposição dos alunos do curso de Pintura, onde pôde ver os trabalhos feitos por professor e alunos.²⁵

Posteriormente, o grupo decidiu apresentar, na cidade de São Paulo, os trabalhos feitos na Escola Profissional. Duas exposições foram realizadas e, para cada uma delas, Mário de Andrade dedicou um artigo no jornal *Diário Nacional*. Em 1928, em “Arte Indayá” o autor enalteceu as qualidades da exposição, reconhecendo que os desenhos com elementos da flora e fauna estilizadas possuíam, todos, “um interesse imediato nacional”. Porém, advertia que para ser

factível a “tradicionalização de um sistema decorativo de essência brasileira” precisava estar vinculada a outros “processos decorativos nacionais”, referindo-se ao artesanato.²⁶

Para a exposição de 1932, Mário de Andrade voltou a estimular Carlos Hadler, no sentido de ampliar sua pesquisa estética. Em “Escola Hadleriana” o crítico exaltou a enorme contribuição que o grupo de artistas de Rio Claro poderia prestar à indústria brasileira, se esta se interessasse pelos projetos de excelente qualidade apresentados na exposição.²⁷

O apelo de Mário de Andrade para que a indústria adquirisse os trabalhos da exposição da Escola Hadleriana não foi ouvido. O projeto de nacionalização da arte brasileira, via arte decorativa, não se constituiu como um movimento consolidado. Percebe-se que, durante as cinco primeiras décadas do século XX, manifestações isoladas foram registradas. A indústria não sucumbiu aos inúmeros apelos dos artistas e articulistas. Os maiores exemplos desse projeto encontram-se nas fachadas de edifícios residenciais e comerciais, principalmente daqueles edificadas na década de 1930. São elementos da flora, da fauna e da arte marajoara, estilizados sob os princípios matemáticos do estilo que se convencionou chamar de *Art Déco*.

É preciso romper com o preconceito que prevalece em relação à produção ornamental brasileira. Dessa maneira, a nossa História da Arte se beneficiará com a revelação de inúmeras outras manifestações da arte decorativa, de êxitos e fracassos, porém, de indiscutível beleza.

Patrícia Bueno Godoy. Mestrado em História (História da Arte e da Cultura) (IFCH/UNICAMP, 1999), Título da Dissertação: “A Pinacoteca Municipal ‘Pimentel Júnior’: criação e consolidação de um acervo em Rio Claro”; Doutorado em História (Política, Memória e Cidade), (IFCH/UNICAMP, 2004), Título da Tese: “Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista”.

²³ BRAGA, Theodoro. *Subsídios para a memória Histórica do Instituto Profissional João Alfredo – Desde a sua fundação até o presente 1874 – 14 de março – 1925*. (Organizada, segundo os documentos oficiais, para comemorar o 50º aniversário de sua fundação por Theodoro Braga Diretor interino). Capital Federal, 1925. p. 207.

²⁴ CARVALHO, Marta Maria Chagas de. “Educação e Política nos anos 20: a desilusão com a República e o entusiasmo pela Educação”, in: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. Helena Carvalho De Lorenzo, Wilma Peres da Costa, organizadoras. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997. (Prismas) p. 118.

²⁵ GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. Campinas, SP: [s.n.], 2004. (Tese de Doutorado, IFCH-UNICAMP). p. 29.

²⁶ ANDRADE, Mário de. “Arte Indayá”, in: “Arte”. *Diário Nacional*. São Paulo, 21 jan. 1928.

²⁷ ANDRADE, Mário de. “Escola Hadleriana”. *Diário Nacional*. São Paulo, 22 jan. 1932.