

Percursos na construção de novas iconografias brasileiras: do selvagem romântico às grafias marajoaras *art déco*

Marize Malta¹

Desde a independência do Brasil, esteve em curso um processo de construção de imagens desejadas como sínteses nacionais de identidade, legitimadoras do processo de construção da nação. Esse processo passou por diversas fases e tipologias artísticas e demarcou preferências e opções plásticas que buscavam convencer do que significava ser/parecer brasileiro. De modo a corroborar tais intenções, acompanhando as novas iconografias, haveria de se criar, pelas vias escritas, acontecimentos e heróis que certificassem uma história do Brasil².

As questões em torno da identidade se pautaram, de um modo geral, em dois aspectos. Um, na revisão e na recriação do passado e na decodificação de seus possíveis significados, que estiveram em processo de constante questionamento, disputa e redefinição. O outro se vinculou estreitamente com a necessidade de se representar, de construir uma imagem em que cada brasileiro pudesse se reconhecer.

Identificar algo é, dentre outras ações, demarcar as características dessa coisa que a distingue das demais e, ao mesmo tempo, as permanências que mantêm a coisa idêntica a si mesma através do tempo. Também é construir uma representação intersubjetiva compartilhada por uma determinada coletividade, constituída por um conjunto simbólico que expressa sentidos similares na arte, nos artefatos, nas sensibilidades, nas ideias.

Inicialmente, muitas das iconografias inventadas tiveram o aval de instituições oficiais de ensino artístico, como a Academia Imperial de Belas Artes³ do Rio de Janeiro, de onde saíram os principais artistas do país, que aprenderam a realizar sua arte orientada pelos ideais da arte europeia dominante, alicerçada na tradição italiana de

¹ Professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutora em História Social pela UFF.

² O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi fundado em 1838 e teve importante papel na discussão e realização da 'biografia da Nação'.

³ A Academia Imperial de Belas Artes foi fundada por decreto por D. João VI em 1816. Com o advento da República, a academia deu lugar à Escola Nacional de Belas Artes, nome que acompanhou a instituição de 1890 a 1971. Hoje ela se intitula Escola de Belas Artes e integra a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

evocação retórica, a partir de desenvolvimento do modelo albertiano (ALPERS, 1999:27). Quadros narrativos de batalhas, como as célebres Batalha do Riachuelo⁴, dos Guararapes⁵, de Campo Grande⁶ e do Avaí⁷, por exemplo, materializaram em grandes suportes, com tintas matizadas de dramaticidade, os acontecimentos políticos dignos de se transformarem em ilustrações da história do país. Cenas guerreiras, representadas com o domínio do código civilizado das academias francesa e italiana, certificavam a glorificação da narrativa. O país possuiria, por conseguinte, fenômenos heróicos dignos de serem ‘retratados’ pelas telas. Seria um país em que havia heróis e feitos memoráveis, ou seja, um ‘grande país’. De conquistados, os brasileiros se mostravam, por meio dessas representações, conquistadores capazes de assumirem o curso de sua própria história.

Além de imagens de fatos políticos, alegorias de tipos brasileiros ensaiavam a tentativa de visualizar um semblante, ou vários, que fossem considerados nacionais, autenticamente brasileiros. Um país formado por diversas raças e marcado pela miscigenação, mas cujo ideal de ‘ser branco’ dominava a elite social, desafiava a criação de um tipo nacional. Ser mestiço, híbrido, misturado, contrapunha-se à ideia positiva de pureza e ordem, visto que uma das significações da palavra mistura é a de não estar ordenado, e sim confuso, embaralhado, bagunçado. Mulatos, pardos, cafuzos e morenos traduziam parte das múltiplas nuances de um país diverso, mas ainda considerado maculado por falta de homogeneidade⁸.

Diante desse horizonte, uma das opções foi pelo tipo primitivo, o indígena brasileiro, o nativo do lugar, representante da raça pura original da terra. Contudo, o índio brasileiro era também formado por muitas nações, difíceis de serem sintetizadas em um só modelo indígena. Em vez de se eleger determinado tipo de alguma tribo existente, optou-se por um sujeito original, uma invenção, cujas imagens não

⁴ *Combate Naval do Riachuelo*, 1872, ost, 420 x 820cm, Victor Meirelles. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

⁵ *Batalha do Guararapes*, 1879, ost, Victor Meirelles. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁶ *Batalha do Campo Grande*, 1871, ost, 332 x 530cm, Pedro Américo. Acervo do Museu Imperial de Petrópolis.

⁷ *Batalha do Avaí*, 1872/77, ost, 600 x 1100cm, Pedro Américo. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁸ Somente mais tarde, consolidadas em obras de Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e, mais à frente, Darcy Ribeiro, idéias positivas acerca da mestiçagem foram defendidas.

correspondiam a nenhum índio brasileiro especial, mas cuja feição fosse identificada como brasileira, ou seja, diferente dos demais índios americanos, como quíchuas ou araucanos ou apaches, por exemplo. Construía-se a partir da negociação entre semelhanças locais e diferenças estrangeiras.

Perfilaram pelos salões da Academia de Belas Artes personagens da literatura indianista⁹, como *Iracema*, pintada por José Maria Medeiros¹⁰, figuras míticas saídas de poemas, como *Moema*¹¹, por Victor Meirelles, *O último tamoio*¹², criado por Rodolfo Amoedo¹³, ou mesmo a alegoria do Império brasileiro representada por um índio em escultura, de Chaves Pinheiro¹⁴. Essas obras povoam até hoje os salões dos museus de belas artes e de museus históricos, confirmando um movimento oficial de apoio para uma escrita (no caso visual) de uma história brasileira, que resgatava as origens para enaltecer o que a terra brasileira tinha de autêntico e autóctone¹⁵.

Índios com corpos talhadamente musculosos e proporcionalmente gregos, com semblantes que passavam coragem e perspicácia, configuravam o tipo digno de uma raça fundadora da jovem nação brasileira. A imagem do índio se civilizava na medida que adotava cânones de representação que conferissem à sua anatomia um corpo ordenado e modelado segundo os princípios clássicos de figura humana. Atributos como tangas de pena e cocares, somados ao escurecimento da pele e dos cabelos

⁹ Uma das primeiras obras literárias a exaltar o índio foi o poema épico ‘A Confederação dos Tamoyos’, de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1856, obra patrocinada pelo imperador D. Pedro II, grande incentivador da criação, tanto em letra como em tinta, de imagens nacionais. Em seguida, Gonçalves Dias e José de Alencar consolidaram a temática indígena em suas criações literárias.

¹⁰ *Iracema*, 1884, ost, 167 x 250cm, José Maria de Medeiros. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹¹ *Moema*, 1866, ost, 129 x 190cm, Victor Meirelles. Acervo do MASP, São Paulo. Moema é personagem do poema Caramuru, de autoria de Santa Rita Durão.

¹² O próprio termo tamoio designa uma aliança de diferentes povos indígenas (tupinambás, aimorés, guaianazes, temiminós), realizada em 1560, que compartilhavam do tronco linguístico tupi e que habitavam a costa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Durante quinze anos houve vários enfrentamentos, sob diferentes lideranças e conformações, sendo os últimos tamoios abatidos em 1575 no forte de Cabo Frio, mesmo depois de desarmados. Os tamoios representaram a resistência nativa contra a dominação portuguesa.

¹³ *O último tamoio*, 1883, ost, 180 x 260cm, Rodolfo Amoedo. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Esta obra já pertence a uma outra geração de pintores da academia, a qual representou um momento de embate entre mudanças e permanências rumo à modernidade pictórica.

¹⁴ *Alegoria do Império Brasileiro*, 1872, terracota modelada, 192 x 75 x 31 cm, Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹⁵ Ainda hoje reforçam seu papel de guardiãs da memória da nação brasileira nas exposições permanentes de museus e nas ilustrações dos livros didáticos de história para o ensino fundamental.

escorridos, teriam o papel de esclarecer que não se tratava de uma ninfa ou de um deus grego e sim de um índio brasileiro¹⁶.

O projeto nativista, sintetizado no lema “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”¹⁷, delegava à figura idealizada e romantizada do índio sua esperança em alcançar um consenso visual de identidade. Contudo, a altiva figura do índio brasileiro, construída por artistas das formas e das letras, não foi suficiente para reverter o teor das teorias das raças, que impingiam aos indígenas a qualidade de primitivos, postos em condição inferior aos europeus – os brancos e civilizados. Era preciso criar uma imagem, ou um outro tipo mais eficaz, que convencesse os brasileiros de sua potencialidade para a construção de uma nação civilizada e não os refletisse por um tipo considerado inferior, preguiçoso e indolente.

Para além do tipo nacional, a paisagem também foi alvo de interesse dos pintores que atribuíam à terra, ao solo fértil¹⁸ e à natureza prodigiosa uma marca distintiva do cenário nacional, principalmente após o advento da República, uma vez que o indígena estaria mais vinculado à fase imperial¹⁹. Algumas experiências anteriores já haviam sido bem-sucedidas nesse captar da terra *brasilis*. Relacionadas a investigações científicas ou a exercícios de naturezas-mortas, alguns trabalhos apresentavam folhas, flores, frutos e insetos encontrados na terra brasileira. Agostinho José da Mota elegeu mamão, melancia, caju, banana e pitanga para construir sua natureza-morta nacional e José dos Reis Carvalho registrou flores silvestres e orquídeas,

¹⁶ O acervo de gravuras e de moldagens que serviam às aulas de desenho da Academia de Belas Artes, constantes no acervo do Museu D. João VI (EBA-UFRJ), não possui nenhum modelo indígena. Predominam as figuras da estatuária clássica greco-romana e algumas figuras orientais, retiradas de pinturas europeias. O acervo do referido museu abriga documentos, obras e livros referentes ao ensino artístico desde os tempos da Academia de Belas Artes e oferece rico manancial de pesquisa para o estudo da produção artística brasileira a partir do século XIX. O museu está com seu banco de dados *on line* e pode ser acessado pelo endereço <http://www.museu.eba.ufrj.br/>

¹⁷ *Niterói*, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes, 1836.

¹⁸ Lembremos da passagem do Hino Nacional Brasileiro em que se confirma a elegia à terra brasileira: “Do que a terra mais garrida / Teus risonhos, lindos campos têm mais flores; /Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida no teu seio mais amores”. Composição de Francisco Manoel da Silva (1831, música) e Joaquim Osório Duque Estrada (1909, letra).

¹⁹ O vínculo da imagem brasileira com o índio também foi reforçada por séries de caricaturas que apresentavam o Brasil encarnado como índio, principalmente da lavra de Henrique Fleiuss, na revista *Semana Ilustrada* (1860-1876).

por meio de delicadas aquarelas, sob o olhar curioso e minucioso da flora e fauna recolhidas a partir da primeira expedição científica brasileira²⁰.

Por mais que o país abarcasse variados climas geográficos pela sua extensão, a floresta tropical da mata atlântica, o litoral que unia o mar e a mata e o perfil das montanhas debruçadas sobre a baía de Guanabara foram as paisagens decodificadas como as mais eficazes para corresponder aos anseios de apresentar as peculiaridades naturais da nação. Acompanhando esse movimento, na década de 1870, propunha-se uma escola brasileira de pintura que, segundo se declarava, desenvolvia-se em obras idealizadas, com mesclas realistas e românticas e que valorizasse as premissas acadêmicas (CHIARELLI, 1995:18-19). Diante do debate que a ideia suscitou, a paisagem das coisas da terra seria a temática mais relacionada a ‘retratar’ uma ‘alma brasileira’, como se as instâncias natural e selvagem unificassem reflexos identitários, já anunciados pelos olhos dos viajantes. As imagens do cenário natural do país, apresentadas pelos estrangeiros, serviam como certificados de garantia do que o olhar civilizado elegera como digno de ser fixado em desenhos e pinturas: as paisagens.

Todos esses esforços não foram suficientes para reverter a condição de colônia, marcada pela transculturação de modelos estrangeiros, tomados como matrizes que direcionavam formas ‘corretas’ de ver o mundo, mesmo com a possibilidade de reinvenção da matriz transmitida. Se os temas e as paisagens eram locais, não o eram a estrutura da forma, a composição plástica, a paleta e a luz, formas de ver e pintar aprendidos com dedicação e perseverança nos bancos das academias²¹, apesar de graus diferenciados de seleção e absorção desses modelos. O artista ainda se debatia entre o que deveria ser visto (e representado na tela, guiado por um *habitus* visual) e o que se ‘via realmente’ (ou se estava habilitado²² a enxergar). Uma nova geração de artistas estava disposta a modernizar aquelas heranças visuais dos veteranos da academia.

²⁰ A expedição conhecida como ‘Comissão das Borboletas’ foi direcionada ao estado do Ceará, no nordeste brasileiro, e envolveu os anos de 1859 a 1861. Além da reprodução da flora e fauna locais, Reis Carvalho também ilustrou cenas cotidianas dos lugarejos por onde passou. O Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro abriga rica coleção de aquarelas de Reis Carvalho.

²¹ Na década de 1880 houve na Academia um movimento de reformulação de seus estatutos, ocasião marcada por críticas ao ensino rígido e por exigências de mudanças. Esse confronto chegou a provocar a atitude em alguns professores e alunos de desligamento da academia e a criação de um Ateliê Livre. Em 1890 saía o decreto da reformulação da academia, agora como Escola Nacional de Belas Artes que, para muitos, não representou mudanças significativas.

²² Aqui aludimos a noção de *visual skills*, desenvolvida por Michael Baxandall.

Caipiras e gente da roça, moças da elite em cenas corriqueiras, festividades populares, paisagens urbanas e praieiras, ateliês de artistas e interiores das casas foram oferecendo novos repertórios de identidade para se pensar o país. O público, que quase nada entendia da grande arte, mas frequentava as exposições, compartilhou de modo considerável dessas imagens experimentais de identidade. Seus olhos se acostumavam com outras imagens de Brasil, em que o lugar de dentro, da domesticidade, punha-se em evidência e estabelecia uma relação especular ideal com o dia a dia.

Impregnar a população com imagens identificadas como nacionais implicava ajustes no seu modo de olhar e de se reconhecer como brasileiro em certas imagens. Para tal, seria necessário impingir uma convivência mais próxima e constante para que certas imagens se tornassem familiares. O território no qual essa pedagogia teria melhor eficácia seria no âmbito doméstico e a arte que melhor atingiria essa condição seria a arte decorativa²³, que graças aos benefícios do industrialismo poderia alcançar diversas classes sociais com seus produtos. O Brasil poderia ser inventado a partir de olhares educados dentro das casas, lugar privilegiado onde as coisas decorativas eram acolhidas²⁴.

Parte dessa nova geração de artistas da Escola Nacional de Belas Artes contribuiu para criar objetos e coisas de utilidade que guardavam em sua forma e superfície o requinte das obras visuais. A partir de algumas iniciativas de princípios do século XX, alguns objetos cerâmicos para uso diário, como vasos e estampas para tecido, abrigavam em suas superfícies referências da flora brasileira estilizada.

Eliseu Visconti usou flores de maracujá e orquídeas para vasos, criando peças com referências a uma brasilidade que oferecia prazer aos olhos e passível de estar presente no cotidiano das pessoas. Contudo, suas peças não obtiveram interesse em serem reproduzidas e comercializadas. O crítico Gonzaga Duque reclamou da falta de acolhimento de obra tão promissora:

²³ Lembremos dos discursos de John Ruskin e das premissas do movimento Arts & Crafts.

²⁴ Em fins do século XIX e início do XX, uma série de manuais para o lar foi lançada no mercado brasileiro no intuito de educar as donas de casa a ordenarem e a embelezarem seus lares. Acreditava-se que com ordem (começada em casa) e com amor, o almejado progresso seria mais facilmente alcançado. Não custa lembrar que o lema estampado na bandeira do Brasil é “Ordem e Progresso”. O lema positivista completo, tão influente nos ideais da Primeira República no Brasil, era “O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim”.

É de lamentar, no entanto, que as indústrias no Brasil vivam, mesquinhas e foscas, na servilidade dos maus modelos vindos do estrangeiro, porque, se assim não fosse, encontrariam em Eliseu Visconti o espírito animador de seus produtos, o criador de sua originalidade, de seu mérito artístico (...). (DUQUE ESTRADA, 1901)

O processo de estilização da natureza para criação de repertórios ornamentais foi especialmente fértil para os artistas que desejavam renovar os padrões historicistas, por eles relacionados com uma estética tradicional e retrógrada. Tais artistas geralmente foram classificados como modernistas ligados ao movimento *art nouveau* e encontraram na figura de Eugène Grasset²⁵, na França, uma referência para esse método de composição ornamental a partir da estilização de plantas. Artistas brasileiros como Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque foram alunos de Grasset na École Guérin e suas cadernetas de anotação registram esse processo de redução de formas para uma intenção decorativa.

A mesma matriz parece ter inspirado igualmente outra sorte de empreendimento: a criação de um álbum de repertório ornamental baseado na flora e fauna amazônicas, realizado pelo artista Theodoro Braga²⁶, original do estado do Pará. A obra intitulada *A planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação* foi desenvolvida em Belém do Pará quando Braga retornou, em 1905, de sua estada na Europa. Ele foi pensionista da Escola Nacional de Belas Artes durante cinco anos para aprofundar seus estudos²⁷. Ainda hoje não se sabe ao certo seu nível de contato com Grasset, quando esteve em Paris, mas o que fica patente é a similaridade da metodologia entre os dois projetos quando o colocamos lado a lado (COELHO, 2007:55-57). Por outro lado, a biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ contém mais de 150 livros sobre as artes decorativas que datam de fins do século XIX e início do XX, dentre os quais alguns manuais que trazem uma forma de apresentação de repertórios ornamentais

²⁵ Grasset publicou *La plante e ses applications ornementales* em 1896 e *Méthode de composition ornementale* em 1905.

²⁶ Trabalho recente sobre Theodoro Braga, que reuniu, pela primeira vez, grande parte de sua obra e resgatou o projeto de uma arte marajoara como arte nacional, foi a tese de Edilson Coelho, professor da Universidade Federal do Pará, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ.

²⁷ Theodoro Braga ganhou o Prêmio de Viagem, que concedia ao ganhador bolsa para aprimorar seus estudos em Paris e/ou Roma, principalmente.

similares a de Grasset. Tais publicações estiveram disponíveis para os alunos da Escola Nacional de Belas Artes e podem ter servido de referência para muitos alunos-artistas, incluindo Eliseu, Lucílio e Theodoro.

Braga criou a primeira obra significativa a recolher e a recriar imagens caracteristicamente brasileiras. Ele tanto mostrava a planta em detalhe, similar a uma inspeção botânica, com cunho realista, quanto a traduzia em formas mais sintéticas e apropriadas ao uso decorativo e, finalmente, oferecia alguns modelos da aplicação do motivo. Sua opção não recaiu apenas em plantas nativas, tais quais as vitórias-régias e as seringueiras, mas elegeu espécimes que se adaptaram à cultura brasileira, como café, fruta-pão e o cacau, por exemplo. Sua obra mostrava que a identidade brasileira não se constituía apenas com algo relacionado ao nativo e primordial, mas àquilo que, mesmo vindo de fora, do estrangeiro, havia sido incorporado e tomado como próprio nacional. Theodoro Braga exemplificava no seu repertório brasileiro o quanto de transculturação havia nas novas iconografias da nação em construção, esclarecendo que os chamados grupos marginais (no caso, os ex-colonizados da América Latina) tinham a capacidade de inventarem a partir do que vinha de fora e de se reinventarem enquanto cultura.

As folhas dos cafezais e os grãos do café se transformavam em frisos dourados e desenhos em rendas que poderiam se espalhar por móveis e roupas. Helicônias assumiam ornamentos em letras capitais, em estrutura de castiçal, em pingente de colar. Vitórias-régias assumiam a composição da diagramação de pisos. A fruta-pão guarnecia portas, formatava relógios-armários, envolvia fechaduras. A exótica flor alpínia transfigurava-se em perna de mesa e em frontispício de madeira entalhada. A natureza voltava a encantar os olhos do artista e a ser a grande tradutora da identidade de um país com tradição agrária, portanto ligada à terra, ao que ela dava e ao que podia dar se fosse cultivada. A representação realista da natureza transposta para decorações estilizadas permitia uma atualização da origem selvagem, de modo que frutos e flores do país conseguissem ingresso para entrar pela modernidade.

Theodoro Braga criou também pranchas com gaviões, peixes e macacos, apesar de não tão ricas quanto o seu exercício com as plantas. Sua maior originalidade, contudo, esteve nas pranchas finais, anexadas posteriormente ao álbum inicial de 1905, em que ofereceu um conjunto de grafias geométricas complexas e ricamente coloridas correspondentes às pesquisas frente às próprias cerâmicas da extinta cultura marajoara.

A arte indígena era eleita repertório decorativo para simbolizar uma imagem de modernidade civilizada, pois se tratava de uma criação indígena atualizada e não sua ilustração por filtros estrangeiros. De certo que a prática de aplicá-la a utensílios ou superfícies contemporâneos seguia a tendência europeia de reinvenção do repertório decorativo do passado.

O processo para se alcançar uma imagem nacional estaria alicerçada no procedimento de estilização da flora, fauna e dos grafismos indígenas, cujos motivos seriam impressos na arquitetura e nas artes decorativas. Além de sugerir uma imagem de tradição ornamental brasileira, Braga foi um defensor tenaz de uma arte nacional, a partir do alastramento de um repertório ornamental nacional. Ao se criar um repertório ornamental nacional, o país, por meio da criação artística, estaria definitivamente inscrito na história das formas do mundo, apreendidas de modo sistematizado desde Owen Jones, na sua *Gramática do Ornamento*, editado em 1856.

Se as iniciativas para uma arte decorativa nacional não renderam os frutos esperados na aplicação em formas materiais tridimensionais e utilitárias, o mesmo não pode ser dito em relação às artes gráficas. Ainda há que se debruçar sobre um estudo aprofundado das artes gráficas no Brasil, aliado às artes visuais, de modo a que se possa ter uma noção da complexidade de uma cultura visual nacional que, em termos gráficos, foi desenvolvida principalmente para as revistas ilustradas. Vinhetas, frisos, letras capitais, desenhos e caricaturas transpuseram nas páginas de leituras ligeiras uma série de referências a repertórios visuais, diretamente herdeiros da tradição iniciada por Braga e Visconti. Mas até hoje pouco se valoriza o ornamento impresso ou aquelas linhas desenhadas que só parecem querer ocupar o vazio das páginas. Nesses pequenos detalhes, frutificava uma iconografia brasileira e nessas mesmas páginas, muitos discursos defendiam uma arte nacionalista que alcançou maiores repercussões nas décadas do primeiro pós-guerra.

A ideia de um decorativo nacional se atualizava, auxiliada pela estética geometrizada do que chamaram de linguagem *art déco*, mais um movimento europeu que ganhou o mundo ocidental. Em 1928, de olho na repercussão das orientações nacionalistas, a Companhia Cerâmica Brasileira passou a industrializar as peças criadas por Correia Dias²⁸, todas inspiradas nas peças originais marajoaras. O amplo estilo *art*

²⁸ Fernando Correia Dias de Araújo, artista português radicado no Brasil desde 1914, casado com a escritora Cecília Meireles, trabalhou com artes gráficas e arte aplicada. Suicidou-se em 1935.

déco, além de dialogar com certos estilos do passado, absorveu no seu léxico fontes de culturas não europeias. Referências africanas, egípcias, japonesas, indígenas, pré-colombianas mesclavam-se na tendência geometrizar das superfícies que estilizavam cada vez mais seus contornos e elementos ornamentais. O exotismo aplicado aos móveis se encontrava tanto no emprego de materiais incomuns aos europeus, como de formas, estampas, detalhes decorativos de culturas diferentes. Ao ser transposto para países não europeus, o estilo alcançou outros sentidos e possibilitou que determinados grupos sociais se identificassem com seus motivos e encontrassem alusões de si mesmos. Na América, os volumes escalonados seriam tomados dos templos maias, os raios de sol seriam transpostos da mitologia asteca, determinados grafismos geométricos poderiam aludir a certas criações indígenas, como os traços marajoaras.

Se considerarmos “que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2003:17), as artes decorativas auxiliaram a promover a adoção de uma imagem moderna e nacional. A linguagem *art déco* no Brasil, assumida nos anos 20, 30 e 40 sancionou essa ideia, na medida que ampliou o domínio do repertório indígena, principalmente marajoara, dentre outros motivos nacionais, em fachadas, estampas, motivos ornamentais. A questão é que as discussões acerca da construção de iconografias brasileiras insistem em se manter atreladas aos debates em pintura, ainda muito voltados para os movimentos de vanguarda modernistas. Tal atitude normalmente exclui do debate as artes decorativas e o movimento *art déco*, dificultando perceber outras nuances artísticas que por outros caminhos propuseram, à sua maneira, uma versão visual mais versátil e com maior potencialidade de difusão, frente à sua natureza decorativa. Sendo assim, está na hora de olharmos mais atentamente para as imagens decorativas criadas no Brasil para podermos enxergar outras iconografias que ainda estão na sombra da história da arte e podem ajudá-las na sua reinvenção e reescritura.

Referências bibliográficas:

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.

BARATA, Frederico. Arte decorativa. In: **Eliseu Visconti e seu tempo**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944, p.157-174.

BAXANDALL, Michael. **Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in social history of pictorial style**. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1988.

BRAGA, Theodoro. **Arte decorativa brasileira: a planta brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação**. Belém: 1905.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. **A arte brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.

COELHO, Edílson da Silveira. **O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, 2009.

DUQUE ESTRADA, Gonzaga. Eliseu Visconti. **Revista Kosmos**, Rio de Janeiro, ano 2, julho de 1901.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: A pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial das Belas Artes. In: **19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte**, Rio de Janeiro, volume II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>

FREYRE, Gilberto. **Ingleses no Brasil: aspectos da influencia britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil**. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1948.

_____. **Ordem e progresso**. Rio de Janeiro : Record, 1990.

_____. **Sobrados e Mocambos : decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio, 1981. 2 v.

GODOY, Patrícia Bueno. A arte decorativa brasileira inspirada na cerâmica marajoara. **II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 2006, Campinas, SP**

_____. **Carlos Hadler: um apóstolo da arte nacionalista**. Tese (Doutorado em História). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

PRATT, Mary Louise Pratt. **Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

ORTIZ, Fernando. **Contraponto cubano**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

SANTOS, Afonso Carlos Marques do. **A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.