Patrícia Bueno Godoy

Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 17/02/2004.

BANCA

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior (orientador)

Prof. Dr. Marcelo Mattos Araújo (membro)

Prof. Dr. Marcos Tognon (membro)

Prof. Dr. Pedro Paulo Funari (membro)

Prof. Dr. Roberto Pastana Teixeira Lima (membro)

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl (suplente)

Prof. Dr. Leandro Karnal (suplente)

Campinas
FEVEREIRO/2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
G548c
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 60231
PROC. 16-117-04
C ☐ D ☒
PREÇO 11,00
DATA 27-10-04
Nº CPD ____
Bib Id 324589

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

G548c

Godoy, Patrícia Bueno.
Carlos Hadler : apóstolo de uma arte nacionalista / Patrícia Bueno Godoy. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador: Jorge Sydney Coli Júnior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Hadler, Carlos. 2. Arte brasileira. 3. Arte decorativa. 4. Braga, Theodoro. 5. Decoração e ornamento. 6. Arte – Séc. XX. I. 7. Carnaval. I. Coli Júnior, Jorge Sydney. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. II. Título.

Resumo

A tese *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista* tem sob o seu foco de discussão a arte decorativa brasileira. Faz menção especial à tentativa de nacionalização da arte – pretendida por alguns artistas, nas primeiras décadas do século XX – a partir da estilização dos elementos "nacionais", para a elaboração de suas composições decorativas. Com o conjunto de desenhos do artista e professor Carlos Hadler (1885-1945), catalogados pela tese, é possível entrar nessa discussão, sempre iluminada pelo debate anteriormente realizado por Theodoro Braga (1872-1953) e Eliseu Visconti (1866-1944), porém, sem perder de vista a questão do ornamento na discussão internacional.

Abstract

The thesis *Carlos Hadler: apostle of a nationalist art* has under its discussion focus the Brazilian ornamental art. Makes special mention to the attempt of nationalization of the art - intended by some artists, in the first decades of the century XX - starting from stylize of the "national" elements, for the elaboration of its ornamental compositions. With the group of the artist's drawings and teacher Carlos Hadler (1885-1945), classified by the thesis, it is possible to enter in that discussion, always lit up previously by the debate accomplished by Theodoro Braga (1872-1953) and Eliseu Visconti (1866-1944), even so, without losing of view the subject of the ornament in the international discussion.

Para Fábio e Gabriel

Com meu profundo afeto.

AGRADECIMENTOS

Em especial aos Professores que tanto apoiaram a pesquisa: Prof. Dr. Jorge Sydney Coli Júnior, Prof. Dr. Marcelo Mattos Araújo, Prof. Dr. Pedro Paulo Funari, Prof. Dr. Leandro Karnal, Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl, Prof. Dr. Roberto Pastana Teixeira Lima, Prof. Dr. Marcos Tognon.

Ao Cnpq, que subsidiou a pesquisa.

Para os amigos:
Írio Alves, Letícia Martins de Andrade, Maristela Marinho Marcondes Fereira Antônio, Sandra Baldessin, Maria Cecília Carvalho, Maraliz Christo, Ilídia Faneco, Olga Carolina Christofoletti de Oliveira Faneco, Sandra Regina Amorim Godoy, Irina Amorim Bueno Godoy, Murilo Amorim Bueno Godoy, Ricardo Aparecido Bueno Godoy, José Bueno Godoy, Sílvia Aparecida Thiene Godoy, Anari Meimei Hadler, Solange Ferraz de Lima, Benedito Adão Lucio, Edson Fernando Lucio, Fábio José Lucio, Gabriel Jonas Lucio, Rosalva Cândida Soares Lucio, Evaldo Arnoldo Emílio Meyer, Waldemar Bruno Meyer, Lala e Mimo, Jayro Pimentel, Maria Luiza Hadler Pupo, Roberto Hadler Pupo, Ruth Wehmuth Ragonha, Paulo Rodrigues, Amélia Russo, Antonieta Russo, João Pedro dos Santos.

Para as instituições:
Biblioteca Mário de Andrade, Faculdades Integradas de Amparo, Associação Paulista de Belas Artes, Museu Histórico e Pedagógico "Bernardino de Campos", Funcionários da Secretaria do IFCH, Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Museu Paulista, Arquivo Histórico do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado", Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Grupo Ginástico Rioclarense, Biblioteca Comunitária da UFSCAR, Bibliotecas da UNICAMP, Bibliotecas da USP, Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga".

A todos que colaboraram com a pesquisa, a minha mais profunda gratidão.

SUMÁRIO

Introdução 11

1. Carlos Hadler e os impulsos nacionalizadores da arte brasileira 21
O projeto nacionalista na mídia impressa
Mário de Andrade e Theodoro Braga

2. Dos repertórios de padrões ornamentais aos processos didáticos "hadlerianos" 31
A renovação européia dos repertórios ornamentais
Theodoro Braga: criador de um repertório ornamental brasileiro
A didática hadleriana

3. A Escola Profissional Masculina e as aulas do Curso de Pintura 53
Carlos Hadler: dos bancos escolares à Escola Profissional Masculina
Estilizando com Adão Hebling
As exposições 'Hadlerianas'
Os últimos anos na Escola Profissional Feminina

4. Carnavais e outras folias 79
As primeiras folias em Rio Claro
As primeiras ornamentações para Momo
1932 - O infatigável Carlos Hadler
1933 - Um Carnaval bizarro ?
1934 - No reino das nuvens
1935 - Xangai
1936 - Gegê no Paraíso
1937 - Caverna de Ali Babá
1938 - De volta ao Brasil - O Salão Marajoara
1939 - O Salão Rialto
1940 - O Salão Balangandam
1941 - ... E o vento não levou

5. A produção artística de Carlos Hadler 131

6. Uma cronologia 141

7. Catalogação das obras 151

8. Anexos 307

9. Bibliografia 329

INTRODUÇÃO

Em 1997 ocorreu o meu inesperado encontro com a obra do pintor Carlos Hadler (1885-1945). Na ocasião, iniciava a pesquisa do Mestrado em História da Arte e da Cultura, oferecido pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, na Unicamp. A dissertação resultante – intitulada *A Pinacoteca Municipal 'Pimentel Júnior': criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio* Claro – exigiu a elaboração de uma biografia do artista. As informações principais foram surgindo, e ao final da reunião dOs documentos – entre artigos de jornais e depoimentos – a figura daquele simples professor de pintura tornou-se grandiosa e detentora de uma série de interrogações.

Uma delas era o fato da cidade de Rio Claro praticamente desconhecer o principal artista da primeira metade do século XX. Digo "principal", porque aquele homem quis ser um artista completo, além de um respeitável professor. Embora esteja somente presente na lembrança dos moradores mais antigos, Carlos Hadler obteve o reconhecimento em sua época. Como professor do curso de Pintura da Escola Profissional de Rio Claro, entre 1920 e 1941, deixou saudades. Foi muito reverenciado por suas investidas bem sucedidas nos vários campos das artes, durante os anos em que habitou na cidade de Rio Claro.

A obra produzida por Carlos Hadler, sobretudo a de arte decorativa, transpira um nacionalismo exasperado. Uma postura condizente com sua época. Ambicioso por uma emancipação cultural, o Brasil do final do século XIX já expressava uma ideologia nacionalista no campo da arte decorativa. Desejava ver ornamentações "nacionais" fazendo parte do quotidiano do seu povo.

Mas, foi com a absorção de um estilo singular, que essas idéias puderam tomar a forma de um "projeto" nacionalista da arte brasileira. Com o Art Nouveau, despontando no Brasil nos primeiros anos do século XX, foi possível esse desencadeamento. Sua absorção adquiriu forças estabelecendo-se nas décadas seguintes. O decorativismo moderno nacionalista do Art Nouveau é reabilitado pela modernidade, que muito mais tarde passou a ser identificado com o Art Déco, diminutivo de *art décoratif.* No entanto, toda essa ideologia da arte deocrativa brasileira, pautada na instituição de uma arte legítima por meio da adoção de temáticas nacionais estilizadas, permaneceu muito na obscuridade pelo predomínio do movimento moderno. Ao contrário do que pode ser observado, esse projeto foi persistente com manifestações presentes até o final da década de 1940.

Tanto o Art Nouveau quanto o Art Déco encerram elementos do passado e do presente. Vejamos o caso de um dos expoentes do Art Nouveau no Brasil, Theodoro José da Silva Braga (1872-1953), um artista-historiador. Influenciado pelo ambiente francês, onde estudou, propõe

novas maneiras de se olhar para o Brasil. Ele olha para si próprio, observa suas relações com o ambiente natural. Nascido em plena selva amazônica, tenta transportar sua seiva para o Brasil que se industrializa. A flora e fauna amazonenses são os temas que podem trazer beleza e ineditismo para o ornamento brasileiro. Ele também se relaciona com o passado, reabilitando o vocabulário decorativo da arqueologia, da cerâmica dos antigos habitantes da ilha do Marajó.

Anos mais tarde, toda sua concepção de arte nacionalista é absorvida por Carlos Hadler. O artista, descendente de alemães e brasileiro de nascimento, desenvolve uma maneira própria na execução dos próprios projetos de arte decorativa, e na maneira de lecionar nas aulas do curso de Pintura. Seu ambiente natural é as imediações de uma cidade do interior paulista, dominada pelo cerrado. A arte marajoara, provavelmente conhecida por meio dos livros, mescla-se aos artefatos produzidos pelos índios que ali habitaram um dia. O despojamento e a geometrização marcam a diferença.

Considerando a relevância desse contexto cultural, a pesquisa apresenta duas vertentes. A primeira, é o estudo do artista e professor Carlos Hadler, um trabalho inédito que conjuga aspectos biográficos e catalogação das obras por ele produzidas. A segunda trata-se da discussão sobre a arte decorativa brasileira, especialmente daquela produzida na primeira metada do século XX. Isso porque, dificilmente Carlos Hadler fosse aclamado em uma pesquisa, se não fosse a sua inserção dentro desse debate.

A tese propõe identificar as influências e as diversas atuações do artista e professor Carlos Hadler. Um homem, que entre tantos outros, participou do debate intelectual em torno da idéia de construção da identidade e do caráter nacional, principalmente, desencadeado após a Independência e, sobretudo, após a Abolição e a República. Tenta, portanto, desvendar um personagem que, desconhecido das novas gerações, encontrou o reconhecimento nas palavras do crítico Mário de Andrade, em duas crônicas publicadas no *Diário Nacional*, em 1928 e 1932.

Pontos de partida para a pesquisa

Em 1998 iniciei a busca por informações, além dos limites geográficos da cidade de Rio Claro. Para agradável surpresa, encontrei-me com pessoas que mantinham parentesco com Carlos Hadler. Todos foram muito prestativos. Abriram suas salas e seus armários. Desses recantos salpicaram pinturas e desenhos, uma produção totalmente preservada. Com a pesquisa nesses acervos pode-se explorar amplamente suas incursões artísticas.

Para o estudo desse material considerou-se de extrema importância, um texto que é a chave para a compreensão da obra de Hadler. "Por uma arte brasileira", artigo publicado no *Estado de S. Paulo,* em 1927, é o único texto encontrado em toda a pesquisa que faz a conexão entre Carlos Hadler e Theodoro Braga. É dele que surge a afirmação de que o "método" do ensino do desenho empregado por Hadler na Escola Profissional Masculina foi inspirado no projeto de arte nacionalista, amplamente divulgado por Theodoro Braga.

Partindo dessa afirmação, procurou-se desenvolver uma pesquisa mais apurada sobre Theodoro Braga. Dessa maneira, foi possível conhecer um pouco mais sobre o pretenso "estilo nacional", tão desejado pelo pintor paraense, no âmbito da arte decorativa e do ornamento.

Outro ponto importante a ser observado para o desenvolvimento dessa pesquisa, é imposição de alguns limites aos termos que serão utilizados no decorrer dos capítulos. É necessário ter em mente o significado do termo "arte decorativa". Como explica o pesquisador francês Henri Bresler, desde a origem do nome, em 1877, a denominação *art décoratif* está mais relacionada ao período Art Nouveau: a "arte decorativa situa-se em um contexto de produção ligado à arte industrial e à arte aplicada. É só depois da I Guerra Mundial que passa a ter denominação particular, quando lhe é anexado o adjetivo *moderna.* Assim, a exposição de 1925 será chamada de Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas."[1] Já o termo estilístico para classificar essa produção, Art Déco, diminutivo de *art décoratif*, apareceu com a reabilitação dessa produção em uma retrospectiva da exposição de 1925, ocorrida em 1966.

No Brasil, o termo "arte decorativa" será correntemente utilizado na primeira década do século XX para tratar do desenho de composições decorativas, como está presente na explicação de Flexa Ribeiro, no texto "O objeto e o ornato",[2] de 1945. O autor estabelece a diferença entre arte decorativa e artes industriais. Considera a arte decorativa como a fase de criação; o artista decorador cria a "composição decorativa, cuja cifra ornamental será aplicada por uma das artes industriais".[3].

Estabelecido o termo, a pesquisa desenvolve-se tendo em foco a arte decorativa, ou seja, os desenhos de composições decorativas, elaborados por Carlos Hadler. Porém, não deixa de tratar

---

[1] BRESLER, Henri. "O *art décoratif* moderno na França". *In:* ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA.. Centro de Arquitetura e Urbanismo. 1.º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU. Solar Grandjean de Montigny. PUC/RJ, 1997. p. 11.

[2] RIBEIRO, Flexa. "A arte decorativa no Brasil". *Ilustração Brasileira.* Nº 22, 1937.

[3] No entanto, "arte decorativa" será também utilizada, no mesmo período, para classificar a produção de objetos ornamentais com a finalidade de adornar os ambientes domésticos. Os salões de artes incluem seções de arte decorativa para apresentar essa produção de objetos.

sobre a ornamentação. No caso de Hadler, os únicos exemplos da produção ornamental são as ornamentações carnavalescas, registradas por meio da fotografia.

A designação Art Déco será utilizada ao longo do trabalho para enquadrar certas manifestações artísticas aos preceitos estabelecidos pela historiografia brasileira, especialmente da produção artística da década de 1920 e 1930. É preciso destacar que, o Art Déco brasileiro assumiu uma forma peculiar, adaptada aos trópicos, muitas vezes diferente do conceito presente na exposição francesa de 1925. Creio que a arte decorativa de Carlos Hadler esteja intimamente ligada ao Art Déco, por conter uma procura pelo despojamento das formas, pela estilização dos motivos que são submetidos à geometria. No entanto, o termo arte decorativa será usado com mais freqüência, por ter sido o termo adotado pelos protagonistas dessa História.

O período de estudo

A tese não pretende traçar uma evolução da arte decorativa brasileira. As manifestações apresentadas e os textos recuperados têm por objetivo informar sobre os anseios de uma disciplina que encontrou um alto grau de disseminação e discussão, durante várias décadas. Carlos Hadler é um artista e professor que deriva desse debate que ajudou o Brasil a mergulhar em sua modernidade.

O período de estudo se inicia em 1885, com o nascimento do artista, e termina em 1945, ano do seu falecimento. Tentou-se recuperar informações sobre toda a vida do artista. No entanto, o período que mais traz informações sobre ele é aquele em que esteve na cidade de Rio Claro. São os anos de maior produção e, também, o de maior reconhecimento por parte da mídia. Por isso, é que, entre 1920 e 1941, há um farto número de informações e obras catalogadas.

Os referenciais bibliográficos

As referências bibliográficas sobre a arte decorativa brasileira da primeira metade do século XX, geralmente, são insuficientes. Isso ocorre devido à falta de estudos da disciplina, acarretando em citações esporádicas e imprecisas, portanto, descontextualizadas do seu maravilhoso universo. Ela esteve marcada por uma carga demasiadamente negativa. Para qualquer leitor o assunto apresenta-se insosso, congelado no tempo. Felizmente, em alguns textos, a arte decorativa aparece de forma interessante e instigante.

Muitos autores fazem menção à arte decorativa como forma de complementar um raciocínio. Geralmente, ela manifesta-se entre textos que tratam da arquitetura ou da pintura. Como não há um

estabelecimento dos limites entre a arte decorativa, o ornamento e a arquitetura, privilegiou-se a escolha de textos que tratam de uma arte decorativa, ou arte brasileira realizada com caráter nacionalista. Os autores que tratam desse argumento, na maioria das vezes, citam os pintores Eliseu Visconti (1866-1944) e Theodoro Braga.

O caso mais "clássico" aparece nos textos que tratam sobre Eliseu Visconti. O trabalho de arte decorativa, desenvolvido por Visconti durante os estudos com Eugène Grasset (1845-1917) na França, aparece para comprovar a assimilação brasileira do Art Nouveau ou para atribuir ao artista o título de fundador de um design brasileiro. No entanto, nenhuma dessas afirmações é desenvolvida por uma pesquisa mais intensa, e o trabalho de Visconti de arte decorativa aparece desvinculado do debate nacional da disciplina.

Embora o caso de Visconti seja limitado, é o que se tem de mais completo sobre a produção de arte decorativa realizada por um único artista. Em pior situação está o artista Theodoro Braga. Com exceção da tese de Solange Ferraz de Lima (2002), seu nome é mencionado sem a seriedade merecida. É preciso destacar que esse problema deriva da falta de uma pesquisa e catalogação de toda a produção literária e artística do pintor, distribuída em diversas instituições do país.

Frederico Barata, no livro *Eliseu Visconti e seu tempo,* dedica um capítulo à produção de arte decorativa realizada por Visconti.[4] Relata que após a exposição de 1901, quando o artista apresentou vinte e oito trabalhos de arte decorativa em meio a pinturas e desenhos, Visconti se associou brevemente à indústria Manufaturas Ludolf & Ludolf, "tendo o artista executado os desenhos de numerosas peças de cerâmica".[5] Mais tarde, em 1926, o pintor volta a apresentar uma "exposição de arte decorativa aplicada às indústrias" com obras exibidas em 1901 e outras, realizadas posteriormente.[6] Barata afirma que no primeiro momento Visconti não se orientou "por uma senda nacionalista",[7] desenvolvendo uma pesquisa dos elementos da flora brasileira somente na década de 1930. Esta é uma afirmação equivocada, já que o pintor havia utilizado as ramadas de maracujá para uma cerâmica e o *ex-libris* da Biblioteca Nacional em 1903. Barata aproveita a oportunidade para defender a instituição de uma arte brasileira via arte decorativa, acreditando que só "com os infinitos recursos da estilização, poderia dar-nos uma arte verdadeiramente nossa".[8] E prossegue:

---

[4] BARATA, Frederico. "Arte decorativa", *in: Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944. pp. 157-174.
[5] *Idem*. p. 161.
[6] *Idem*. p. 163.
[7] *Idem*. p. 164.
[8] *Idem*. p. 166. Frederico Barata prossegue:

"Queria dizer com isso que uma tela de um grande pintor brasileiro não se diferenciaria em muito da de um grande pintor de outro país, só por ter fixado temas nacionais. Pensava, como penso ainda, que um caráter brasileiro só pode ser conseguido pela arte decorativa, à qual, por isso mesmo, devemos dar a maior importância, encorajando todos os esforços no sentido de desenvolve-la. Ela não tem a ação estática, lenta e universalizada, dos quadros de cavalete e dos murais. Tem o poder invasor de uma epidemia benéfica. Penetra todos os recessos de um povo. Reflete-se, pela indústria têxtil, nas roupas que esse povo usa; pela cerâmica vai ao palácio do potentado e à cabana do humilde; seus motivos tanto se gravam na calçada das ruas como no mosaico dos salões, nos azulejos dos templos ou nos móveis dos lares. As artes gráficas, nela inspiradas, veiculam-na aos mais longínquos pontos do território nacional. É esse infiltramento, esse poder de expansão, rápido e educativo, que lança em um país jovem as bases de uma arte nacional."[9]

Esse trecho sintetiza todo o ideário de instituição de uma arte decorativa brasileira na primeira metade do século XX. Entretanto, Barata não reconhece que Theodoro Braga já havia trabalhado para isso no início do século XX. Mas, o considera ao lado de Visconti um pioneiro. E, assim como Visconti, ressalta que a exposição realizada na Escola de Belas Artes obteve o mesmo descaso com a apresentação dos trabalhos de arte decorativa.[10]

Flávio Motta, em *Contribuição ao estudo do 'Art Nouveau' no Brasil* (1957)[11], realiza um texto importante para o estudo da arte decorativa. Rico em informações, trata da arquitetura, do ornamento, da ilustração e do ensino da arte decorativa. Atribui uma importância especial ao ornamento como contribuinte para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna no Brasil.[12] Para exemplificar esse pensamento, apresenta os casos de Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque, artistas que absorveram os códigos do Art Nouveau durante o período de estudos na Europa. Ambos estudaram arte decorativa com Eugène Grasset em Paris. Visconti representa a cisão com as constantes reedições de elementos ornamentais do passado na produção ornamental brasileira. Ele realiza o estudo minucioso de plantas e se inspira na flora nacional. Sobre o ensino da arte decorativa, Motta destaca o interesse de Visconti em manter nas orientações realizadas no Curso de

---

[9] *Idem.* pp. 166,167.

[10] *Idem.* p. 169. Mas, Barata se equivoca ao dizer que Theodoro Braga teria vivido uma vida na Amazônia, na década de 1920 ele se instala em São Paulo. Em 1927 em companhia da esposa habitava em um apartamento na Avenida São João.

[11] Motta, Flávio. *Contribuição ao estudo do 'Art Nouveau' no Brasil.* São Paulo, 1957.

[12] *Idem.* p. 36. Motta destaca o nome de Araújo Viana que se interessou pelo assunto na segunda metade do século XIX. E afirma que: "No princípio do século [XX], dada a forte influência da Escola Nacional de Belas Artes, qualquer renovação, mesmo dentro do ornamento, seria positiva; qualquer consideração em torno do 'Art Nouveau' como reação ao 'revival'; qualquer estímulo à criação de caráter mais pessoal e renovador era um impulso que contrariava a rotina."

Extensão Universitária, na década de 1930, fundamentadas nas anotações realizadas durante o curso de Grasset. Segue reproduzindo as anotações de Visconti e de Lucílio de Albuquerque. Em nenhum momento Motta se remete ao nome de Theodoro Braga. Nem mesmo como um dos artistas sofreu influências do Art Nouveau, ou que produziu ampla obra inspirada nas temáticas brasileiras ou, ainda, que se interessou pelo ensino da arte decorativa.

Ao tratar sobre as primeiras incursões no Brasil para o modernismo, Roberto Pontual não se esquece abrir parênteses para citar Eliseu Visconti em *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois.*[13] Foi um artista que buscou "absorver a contemporaneidade" do seu tempo, apresentada na exposição de 1901, mesmo antes da primeira mostra de arte moderna, realizada no Brasil por Lasar Segall em 1913. Faz a aproximação entre Gonzaga Duque e Oswald de Andrade. Ambos publicaram textos, respectivamente em 1908 e 1915, que manifestavam um interesse pela instituição de uma arte caracteristicamente brasileira, possível por meio da exploração da natureza e da diversidade do seu povo. O autor destaca os nomes de artistas, ligados ou não ao modernismo, que se interessaram por temas de referência nacional, caso da temática indígena: Vicente do Rego Monteiro, Theodoro Braga, Regina Gomide Graz e Antônio Paim Vieira.[14] Todos são artistas que desenvolveram trabalhos em arte decorativa.

José Roberto Teixeira Leite, no texto "Arte menores, caricatura, fotografia",[15] afirma que o *design* brasileiro deu seus primeiros passos como Eliseu Visconti é "insuficiente", nos últimos anos do século XIX. Encontra a influência de Grasset nas obras de arte decorativa, apresentadas em 1901, acreditando que o sentimento francês do pintor não favoreceu a criação de uma forma adaptada ao Brasil. Leite atribui essa iniciativa a Theodoro Braga, com a utilização da temática marajoara , porém, realizada "de modo incompleto e imperfeito"[16]. Essa afirmação é feita a partir de fontes contraditórias que esvaziam o tema. Como já foi visto, Visconti utilizou naqueles anos elementos da flora nacional em cerâmicas. É verdade que a pesquisa de Braga tenha sido mais intensa, sendo executada durante as duas primeiras décadas do século XX. Mas, o que quer dizer o autor com "incompleto e Imperfeito"? Quais são os parâmetros utilizados para essa afirmação?

---

[13] PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois.* Rio de Janeiro: Collectio. 1973. p. 17.
[14] PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois.* Rio de Janeiro: Collectio. 1973. pp. 20, 21.
[15] TEIXEIRA LEITE, José Roberto. "Artes menores, caricatura, fotografia", *in: Arte no Brasil.* São Paulo: Ed. Abril. 1979. V. 2. pp. 634, 635.
[16] *Idem.* p. 635.

Aracy Amaral, em seu texto "Modernistas e *Art Déco*",[17] sustenta a hipótese de que Antônio Moya foi "um dos primeiros a assinalar motivos" de "inspiração amazônica e indígena", em projetos arquitetônicos na Semana de Arte Moderna de 1922.

Hugo Segawa também compartilha da mesma opinião de Aracy Amaral. Em *Arquitetura no Brasil 1900-1990*,[18] o autor indica que a proposição mais antiga conhecida dessa "tendência de se tomar emprestado motivos pré-colombianos no Brasil",[19] foi dos desenhos do arquiteto Antônio Moya, apresentados na Semana de 1922. Posterior a essa tendência, cita Flávio de Carvalho com o projeto para o Farol de Colombo (1928), seguido por Theodoro Braga, que, somente em 1930, preconizou "uma saída por uma arte brasileira mirando-se na experiência dos países latinos americanos que adotavam desenhos pré-hispânicos como ornamentação". Portanto, os autores mostram desconhecer as pesquisas de Theodoro Braga anteriores a 1930, que antecipam em muitos anos os projetos de Antônio Moya e Flávio de Carvalho.

Ainda sobre Theodoro Braga, Ruth Sprung Tarasantchi faz algumas considerações em *Pintores paisagistas – São Paulo – 1890 a 1920*.[20] A autora afirma que Braga teria se fixado no Estado de São Paulo somente na década de 1930 e que era um pintor "estudioso da fauna e flora do nordeste".[21] Ainda hoje, passado um século do retorno de Theodoro Braga ao Brasil após o período de estudos na Europa, as informações sobre sua vida e produção artística ainda são imprecisas.

Felizmente, esse impasse não ocorre no trabalho de Solange Ferraz de Lima. A autora apresenta em sua tese um Theodoro Braga íntegro, criador de motivos ornamentais brasileiros e introdutor no Brasil – juntamente com Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque – da estilização tal como era praticada nas escolas francesas.[22] Lima conclui em "Ornamento nos trópicos" que após a década de 1920, "a discussão em torno da nacionalização das artes não tinha lugar, e o que se assiste é a disseminação da prática de simplificação geométrica aplicada ao ornamento desvinculado de qualquer conteúdo ideológico".[23] A autora não encontra uma conexão entre a produção de arte decorativa com o ornamento produzido, naqueles anos. No entanto, mesmo não havendo a constatação material – por exemplo, com a aplicação de elementos "nacionais" nas fachadas dos edifícios – não quer dizer que a discussão em torno da nacionalização das artes estava expirando. A

---

[17] AMARAL, Aracy. "Modernistas e *Art Déco*". *In: Art Déco na América Latina*. pp. 77-83.
[18] SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
[19] *Idem*. pp. 60, 61.
[20] TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas – São Paulo – 1890 a 1920*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 2002.
[21] *Idem*. p. 92.
[22] LIMA, Solange Ferraz de. p. 135.
[23] *Idem*. p. 136.

questão aflorava vez ou outra nas páginas dos jornais e revistas do país, pelo menos, até a década de 1940. Chegou até mesmo a influenciar na metodologia do ensino do desenho, caso da Escola Profissional Masculina de Rio Claro, dos anos 20 aos anos 40. Na questão do ornamento, a autora reconhece que o projeto nacionalista não era compatível com as novas orientações que aportavam no Brasil, de uma arquitetura "modernizadora", avessa ao tipo de ornamentação produzido até então, de estreita ligação com a arquitetura tradicional.

As fontes utilizadas

As fontes principais, são, sem dúvidas, as obras deixadas por Carlos Hadler. Cada grupo de obra determinou um passo da pesquisa. Algumas indicações importantes foram obtidas a partir de depoimentos de amigos, familiares e ex-alunos de Carlos Hadler.

Talvez, muito mais poderia ter sido revelado sobre as atividades do professor Hadler, não fosse a grande lacuna que se formou entre 1925 e 1932. Nesse período não se encontraram registros nos periódicos da cidade de Rio Claro, devido à ausência de coleções completas de jornais. Três acontecimentos marcantes ocorreram nesses anos: a visita de Theodoro Braga à exposição dos alunos de Hadler na Escola Profissional, entre 1925 e 1927; e as duas exposições São Paulo, em 1928 e 1932, onde foram apresentadas as obras do professor e alunos. Textos importantes foram retirados dos periódicos publicados em Rio Claro, entre 1920 e 1945. Foram consultados os jornais *O Alpha*, o *Diário do Rio Claro* e *Cidade de Rio Claro*. Para complementar a pesquisa, foram consultados jornais publicados na capital paulista e na cidade de Amparo.

Creio que o mérito maior da tese esteja na organização das fontes primárias. Foi utilizado um grande número de fotografias, pertencentes aos acervos do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga", do Arquivo Público do Município de Rio Claro e do Grupo Ginástico. Estas fotos não foram catalogadas. A maioria possui algumas inscrições no verso, às vezes contraditórias quanto a data. Aliando a imagem à pesquisa nos jornais da cidade de Rio Claro, conseguiu-se, muitas vezes, atribuir a essas imagens os nomes dos fotografados e a data da sua execução.

Outras instituições foram consultadas, especialmente para a busca de fontes primárias, como artigos de jornais e revistas. Procurou-se buscar informações referentes às artes decorativas no Brasil em publicações da primeira década do século XX. Em especial, encontrou-se uma grande quantidade de artigos, sobre a instituição de uma "arte brasileira" via arte decorativa, na revista *Ilustração Brasileira*.

Os capítulos

A partir da biografia, a tese procura se aprofundar na produção artística de Carlos Hadler. É como homem comedido que ele aparece na fala daqueles que o conheceram. Por meio dessas lembranças, em grande parte, que se pode esboçar um pouco da vida dessa pessoa afável e colecionadora de admiradores.

Em *Carlos Hadler e os impulsos nacionalizadores da arte brasileira* traz uma revisão de textos publicados, sobretudo, na primeira metade do século XX, que tratam da renovação da arte decorativa brasileira, a partir da adoção de temáticas nacionais. O segundo capítulo, *Dos repertórios de padrões ornamentais aos processos didáticos 'hadlerianos'*, tenta identificar as influências européias na arte decorativa brasileira a partir de 1901. Foi identificada a importância do manuscrito produzido por Theodoro Braga naqueles anos, e influência exercida, especialmente, no método do ensino do desenho aplicado por Carlos Hadler na Escola Profissional Masculina de Rio Claro, entre 1927 e 1941. Em *A Escola Profissional Masculina e as aulas do Curso de Pintura* é feita uma avaliação das aulas do curso de Pintura, a partir do caderno de desenho de um ex-aluno de Carlos Hadler, dos anos de 1930 e 1931. Em *Carnavais e outras folias* foi especificada a atuação do professor como cenógrafo, única demonstração de projetos de arte decorativa que se tornaram ornamentação. Em *A produção artística de Carlos Hadler* é o capítulo que fecha o estudo. Nele há uma análise formal dos grupos de obras produzidas por Carlos Hadler, presentes na *Catalogação das obras* ao final do trabalho, com um total de **288 imagens**. Há, ainda, uma "Cronologia", para fornecer um panorama da vida de Carlos Hadler.

A obra de Carlos Hadler é singular, devido ao pleno cuidado dos seus colecionadores, que por tanto tempo a preservou. São traços e cores que nos contam sobre uma manifestação regional gerada por um intuito nacional de instauração de uma arte brasileira. Um projeto grandioso que, de certa forma, fracassou. A tendência racionalista, que repudiou o ornamento, pode ter abafado aquele desejo ufanista, porém, não foi capaz de apagar o seu brilho.

*

1 Carlos Hadler e os impulsos nacionalizadores da arte brasileira

A arte decorativa brasileira, contextualizada na primeira metade do século XX, traçou um rastro extenso, ladeado por profícuas influências e, muitas vezes, por ideologias literalmente "corretas". No entanto, sua essência está longe de ser decifrada, constituindo-se em um território pouco explorado pela historiografia. Podemos até dizer, com fundo pesar, que ocorreu uma banalização da mesma, por uma gama de pesquisadores que cultivaram um certo repúdio em relação às manifestações ornamentais presentes na arquitetura. Essa atitude é remanescente do período em que o modernismo esteve diretamente associado à rejeição ao ornamento, um conceito incorporado pelo senso comum.

Esse menosprezo pela arte decorativa - e conseqüente produção ornamental – não demonstra apenas uma deformidade da historiografia brasileira, antes, toda a produção ornamental do ocidente, sob influências do Art Nouveau e do Art Déco também foi deixada à margem. Felizmente, há prenúncio, nas últimas décadas, de que esse quadro será alterado. Porém, é fato, como aponta Jeremy Howard[1] no trabalho sobre o Art Nouveau europeu, que levará certo tempo para que seja possível examinar substancialmente as contribuições individuais e regionais produzidas naquele continente.

Lentamente, também no Brasil, as contribuições vêm surgindo. Nesse sentido, a pesquisa sobre Carlos Hadler converte-se num passo na identificação de um indivíduo que trabalhou intensamente para a valorização da arte decorativa em solo brasileiro. Carlos Hadler se transforma no personagem desse enredo, por um motivo muito singular: deixou um montante de desenhos e aquarelas, preservados com a devida importância pelos familiares. Essas obras manifestam as influências diversas que recebeu nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Ilustram uma manifestação, dentre tantas outras, de nacionalização das artes, instalada no cerne de uma cidade do interior paulista. Distante dos centros intelectuais, como São Paulo e Rio de Janeiro, a cidade de Rio Claro abrigou um artista que, agora, insere-se no contexto da história da arte brasileira.

---

[1] HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: international and national styles in Europe*. Manchester: Manchester University Press. 2000.
p. 3.

A arte decorativa é um capítulo dessa história, de manifestações múltiplas. Carlos Hadler exerce essa pluralidade. Pinta paisagens, figuras humanas, personagens do folclore brasileiro e cenas carregadas de simbolismo. Desenha padrões para tecido, trabalha como cenógrafo e elabora um repertório ornamental inspirado na cerâmica marajoara. Executa uma série de pranchas para o ensino da arte decorativa, com estilizações de plantas brasileiras. Também propaga o ideário nacionalista entre seus alunos, como Arthur Heleno, que o substituiu na Escola Profissional Masculina de Rio Claro após a transferência do mestre para São Paulo, em 1941. Não menosprezando as outras produções do artista – que serão relacionadas e analisadas no decorrer do trabalho – optamos, neste momento, pela análise daquelas obras produzidas sob os impulsos nacionalistas, que consideramos as mais interessantes.

Para enriquecer o debate nacional, sobre a instituição de uma arte decorativa brasileira, desejado por muitos artistas e intelectuais, façamos uma breve revisão de textos. Publicados entre 1888 e 1949, todos comungam com o mesmo objetivo: nacionalizar a arte decorativa e, por conseqüência, a arte brasileira. O período foi estabelecido em função do objeto de estudo - mestre Hadler. Certamente, ele entrou em contato com muitos textos congêneres. A arte decorativa brasileira esteve atrelada a um ideário nacionalista durante um longo tempo, não sendo uma expressão característica das décadas de 1920 e 1930, anos mais prolíferos do artista. Desde o século XIX, manifestações dessa tendência podem ser identificadas. Tentaremos verificar os argumentos mais importantes desses autores.

O projeto nacionalista na mídia impressa

Primeiramente, a eliminação da influência estrangeira na constituição do ornamento brasileiro apresenta-se como o assunto principal em todos os discursos que serão abordados, consistindo na justificativa mais usada para a adoção desse propósito tão louvável. Os repertórios que aportavam em solo brasileiro, copiados em larga escala pela indústria, não favoreciam ao aparecimento de ornamentos originais; estes, cogitados como os salvadores de uma tendência à proliferação de uma arte medíocre. Em segundo lugar, os textos apresentam sugestões, temas a serem desenvolvidos pelos artistas. Com a utilização das temáticas brasileiras surgiria um ornamento original, passível de conceder uma identidade ao país, colocando-o em pé de igualdade com qualquer outra nação fundada no Mundo Antigo.

As temáticas apresentadas pelos autores são, quase sempre, as mesmas. No início valorizam a **flora**, para incluir, posteriormente, a **fauna** e **arte marajoara**. Um capítulo à parte, são os textos de Mário de Andrade, escritos na ocasião das duas exposições levadas a São Paulo por Carlos Hadler e seus alunos, em 1928 e 1932. Mário não se contenta com a indicação daquela tríade, já consagrada na década de 1920. Destaca que as temáticas são ilimitadas, basta saber olhar para a infinidade de exemplos presentes no quotidiano brasileiro. Por fim, Theodoro Braga, autor de textos mais densos, interessa-se pela organização metodológica do projeto, especialmente com a reestruturação do ensino da arte decorativa em instituições educacionais de todo o país.

Em 1888, Rodolfo P. Brasil clama pela aplicação de uma ordem palmária na arquitetura. Salienta que a flora brasileira está disponível para os arquitetos, aguardando, apenas, a ousadia de algum profissional que a inclua como motivo ornamental.[2]

A utilização dos modelos estrangeiros na confecção do ornamento brasileiro é criticada por Gonzaga Duque, em 1901. Em artigo a respeito da exposição de Elyseu Visconti na Escola de Belas Artes, onde o artista apresentou 28 trabalhos de arte decorativa, Gonzaga Duque desaprova a utilização de modelos ruins, trazidos do estrangeiro pelas indústrias brasileiras. Observa grande qualidade nos objetos e projetos de Visconti, que poderia vir a ser para as indústrias "o espírito animador dos seus produtos, o criador de sua originalidade, de seu mérito artístico".[3] Decerto, Visconti apreciou aquelas palavras e executou mais trabalhos de arte decorativa. Pouco depois dessa exposição, adotou as flores e ramadas de maracujá tanto para a ornamentação de um vaso em cerâmica (1902), quanto para o ex-libris da Biblioteca Nacional (1903). Porém, o trabalho como pintor o consumia de maneira mais ardente, ficando a arte decorativa, por longos anos, adormecida na obra do pintor.

Em 1905, Manoel Campello executa a introdução para o manuscrito de Theodoro Braga, *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*[4]. Nas quinze primeiras páginas, o autor introduz uma breve história da arte decorativa egípcia, referente ao século XIX, enfocando a observação das fontes inspiradoras, retiradas da flora, e apontando para o surgimento dos ornamentos tradicionais de cada civilização ou nação. As quatro últimas páginas são dedicadas à arte decorativa brasileira. Identifica alguns casos em que a flora brasileira esteve presente na

---

[2] LIMA, Solange Ferraz de. *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.º 129: Rodolfo P. Brasil. *Revista dos Constructores*. dez. 1888. p. 148.

[3] BARATA, Frederico. *Elyseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944. pp. 157, 159.

[4] CAMPELLO, Manoel. *In:* BRAGA, Theodoro. *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. Belém-Pará-Brasil, 1905. Manuscrito. pp. 1-19.

composição ornamental. Tece, ainda, considerações sobre plantas estrangeiras, aclimatadas com sucesso e utilizadas em alguns trabalhos de arte decorativa. Ao final, Campello apresenta as aquarelas produzidas pelo pintor paraense como o primeiro trabalho brasileiro de arte decorativa a utilizar largamente os elementos da flora brasileira, com qualidade na composição. Essas pranchas permitem o início da proliferação de um programa de nacionalização da arte decorativa a partir da flora nacional.

Há um detalhe que deve ser acrescentado sobre o repertório de Braga, *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. O artista executou 32 aquarelas com o tema a **planta** brasileira. Para cada espécie de planta, desenhada do natural, executou a sua estilização e aplicação sobre suportes específicos. No entanto, parece que Braga não se contentou com o trabalho, e, nos anos subseqüentes, foi acrescentando outras pesquisas, como a da **fauna** brasileira e da **arte indígena**[5], posteriormente, designada como arte marajoara. O resultado foi um repertório com quarenta e uma pranchas, que, certamente, fundou a tríade temática absorvida a partir da década de 1920 por artistas-ornamentadores e escolas profissionais.

Em 1928, Plínio Cavalcanti elogia a produção de arte decorativa de Georgina de Albuquerque (1885-1962) e Antônio Paim Vieira (1895-?). No texto "Entre samambaias, tucanos e mal me queres" (1928)[6], encontra nobreza nas estilizações aplicadas ao desenho e à cerâmica. Em Georgina, aprecia as aquarelas, um gênero pouco estimado, tido como inferior em relação à pintura de cavalete. Em Paim, sempre presentes, os elementos brasileiros têm por objetivo "achar um estilo e o sentimento brasileiro que é assunto primordial, no Brasil". Primordial para combater, segundo Cavalcanti, o "espírito de modernismos que importa dos centros europeus, Berlins, Parizes, Munichs etc., as fórmulas estéticas com que pretende resolver o nosso problema artístico". Afirma, também, que Paim trabalhou para o benefício do estilo brasileiro durante "sete anos de isolamento sem sugestão alguma".

---

[5] Esta afirmação é apenas uma suposição. No livro de Theodoro Braga *Artistas pintores no Brasil* (1942) há, no início, uma relação de obras do próprio autor, publicadas e inéditas. Não há a inserção do título *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*, porém, aparece o título "Obra de Nacionalização da Arte Brasileira", seguido de quatro itens. Um deles é descrito como:

> 1ª *Série* – Arte Decorativa – Inspirada na Flora, na Fauna e nos Motivos de Cerâmica dos Indígenas Brasileiros (adquirida pela Municipalidade de São Paulo) – 1905-1914.

É provável que este seja o mesmo trabalho de *A planta*.... Até o término da tese, a Biblioteca Mário de Andrade não conseguiu localizar as informações sobre a data e maneira de aquisição do manuscrito *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*, o que poderia confirmar a suposição de que Theodoro Braga tenha anexado os estudos sobre a fauna e arte indígena até 1914.

[6] CAVALCANTI, Plínio. "Entre samambaias, tucanos e mal me queres". *Ilustração Brasileira*. N.º 93, 1928.

Decerto, o problema artístico ao que o autor se refere vincula-se à necessidade da arte decorativa brasileira encontrar um estilo próprio. Um caminho totalmente possível, se o artista deixar-se levar pelos ânimos intuitivos da sua alma brasileira, como Paim o teria feito. Contudo, convêm lembrar que, exatos sete anos, anteriores a esse artigo, na mesma *Ilustração Brasileira*, Theodoro Braga publicava "Estylização nacional de arte decorativa applicada", texto bastante completo sobre o problema da arte decorativa nacional e sobre a metodologia que deveria ser adotada para a sua proliferação. Talvez, a incursão de Paim Viera nesta fenda nacionalista não tenha sido assim tão inocente quanto relatou Cavalcanti.

Flávio Brandt, em "A estylização Guarany como Aspiração Esthetica Nacional" (1929)[7] também compartilha da mesma idéia. Achava que a arte brasileira, soterrada pela arte européia, deveria conceber um estilo próprio. Brandt traça uma linha evolucionista dos estilos na história da arte, mencionando o Egito, a Grécia, a Itália e a França, países que conseguiram instituir um "estilo próprio que se poderia chamar de nacional". Acredita que as nações da América do Sul só não conseguiram promover uma arte própria devido à indiferença que mantiveram pelas artes plásticas. Brandt condena a imitação da arte européia realizada em solo brasileiro desde o início da colonização. Diz que "o Brasil colonial, o Brasil feito às pressas, sufocou o Brasil brasileiro, o Brasil indígena, o Brasil guarani", porém, não conseguiu extinguir o "sentimento artístico brasileiro" que se encontra latente em seu povo. Alerta para o procedimento de utilização dos subsídios arqueológicos, que devem ser usados para "extrair-lhes a essência, melhorá-las e adaptá-las às normas modernas da arte, sem exagerá-las até a extravagância." Entende que a estilização da fauna e flora nacional, aliada aos elementos gráficos da cultura guarani e marajoara, traria individualidade, podendo diferenciar a arte brasílica daquelas produzidas por outras nações.

Em 1937, Flexa Ribeiro acusa o brasileiro de ser plagiador. Em "A arte decorativa no Brasil",[8] o fundador do curso de Arte Decorativa da Universidade do Rio de Janeiro considera que a produção de arte industrial brasileira é insuficiente. Uma ocorrência comum, levada adiante pela incessante aplicação de motivos de baixa qualidade, às vezes, importados. O autor compreende que esse procedimento deveu-se à falta de profissionais formados em arte decorativa vinculados à indústria nacional que, a partir da segunda década do século XX, se encontrava em expansão, com produção industrial de qualidade, porém, com baixa qualidade estética. Embora o autor assinale que a Academia de Belas Artes, ou a Escola de Belas Artes, nunca tenham enviado alunos-decoradores

---

[7] BRANDT, Flávio. "A estylização Guarany como Aspiração Esthetica Nacional". *Ilustração Brasileira*. N.º 110, 1929.
[8] RIBEIRO, Flexa. "A arte decorativa no Brasil". *Ilustração Brasileira*. N.º 22, 1937.

para o exterior onde pudessem aperfeiçoar-se em arte decorativa, não podemos nos esquecer daqueles que se interessaram pelo assunto, mesmo tendo o estudo da pintura como prioridade.

Theodoro Braga, Eliseu Visconti (1866-1944) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939) foram subsidiados pelo governo em seus estudos na França. Embora tivessem seguido para um aperfeiçoamento na pintura, foram envolvidos pelo Art Nouveau. Tanto Visconti como Albuquerque freqüentaram o curso de composição decorativa, ministrado por Eugène Grasset (1845-1917). A falta de estudos sobre Theodoro Braga impede identificar se também teria freqüentado o curso de Grasset, mantido na Ecole Guérin de 1890 a 1903. O pintor paraense permaneceu os primeiros anos do século XX em solo francês. Se os estudos não foram realizados com Grasset, certamente ocorreram com outro artista-decorador, já que, ao retornar ao Brasil, condensa toda essa influência no manuscrito *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*, de 1905.

Em 1937, Edgar Roquete-Pinto apresenta o texto "Estilização" na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.*[9] Nele, o autor defende a instituição de um estilo brasileiro a partir da estilização dos "atributos da nossa vida", ou seja, dos elementos ligados ao quotidiano do povo brasileiro. Para isso, sugere um retorno à natureza.

Para Flexa Ribeiro, em "Meditação sobre o ornato" (1939),[10] o ornamento reflete a psicologia dos povos. Assim, como os vegetais e os animais se ornamentam de maneira própria, o povo brasileiro deveria procurar um padrão de ornamentação que o distinguisse das outras nações. O autor remete-se aos exemplos bem sucedidos de produção ornamental, realizada pelos egípcios, gregos, árabes e romanos. Portanto, para o autor, a única saída para a instituição de um ornamento nacional seria a utilização de temáticas brasileiras.

Finalizando a série de citações, há um último e interessante caso de preocupação com a fundação de um estilo brasileiro. No trabalho *Iconografia de orchidaceas do Brasil* (1949)[11], o Diretor do Instituto de Botânica de São Paulo, F. C. Hoehne, apresenta o texto "As orquidáceas como elementos das artes decorativas".[12] O autor comenta que a maioria dos elementos ornamentais produzidos pela antiguidade clássica, pode ser apreciada "em todas as partes onde se pretendeu exibir arte". Essa atitude é uma falta de originalidade que deve ser corrigida. A imensa variedade de flores brasileiras deveria servir como inspiração ao artista-decorador. Para o autor, o sucesso dessa

---

[9] ROQUETE-PINTO. Edgar. "Estilização". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* N.º 1. Rio de Janeiro, 1937, pp. 51-67.
[10] RIBEIRO, Flexa. "Meditação sobre o ornato". *Ilustração Brasileira.* N.º 53, 1939.
[11] Texto recuperado e cedido à autora pelo Prof. Dr. Roberto Pastana Teixeira Lima.
[12] "As orquidáceas como elementos das artes decorativas". *In: Iconografia de orchidaceas do Brasil.* S.A. Indústrias Gráficars-F Lanzara. São Paulo, 1949. pp. 150-153; mais dez pranchas com desenhos.

idéia ocorreria se as estilizações fossem realizadas pelo artista "com verdadeira arte e bom-gosto" e não como vinha sendo feito até então. Em certo momento, Hoehne interroga: "teria morrido o espírito inventivo do artista decorador, modelador e escultor?".

Podemos concluir a partir desse pequeno esboço que, embora o projeto de nacionalização brasileira tenha desdobrado-se por tantas décadas, sua projeção foi desigual. Alguns artistas decoradores, como Hadler, absorveram-no. Alguns arquitetos incluíram em suas obras as temáticas nacionais estilizadas. Escolas implantaram a metodologia divulgada por Theodoro Braga. E o desejo arrebatador de uma arte brasileira, mediante o uso das temáticas nacionais, não se realizou como se pretendia. Com muita insistência, prevaleceu o quanto pôde. Cabe, agora, a realização de uma pesquisa rigorosa sobre essa arte decorativa para, enfim, saber sobre a sua verdadeira dimensão nas mais diversas regiões do país.

Mário de Andrade e Theodoro Braga

Está presente no pensamento dos autores observados até agora uma idéia de evolução. Uma linha estática de acontecimentos necessários para a instituição de uma arte brasileira é seguida, incontestavelmente, durante muitas décadas. Entretanto, um campo mais fértil pode ser observado nas palavras deixadas por Mário de Andrade e Theodoro Braga. São autores que se aprofundam nesse tema, propõem caminhos e não apenas receitas. Estão preocupados com a questão do anti-regionalismo. Em Mário de Andrade, a infinidade de elementos nacionais disponíveis para a arte decorativa, presentes nas diversas regiões brasileiras, auxiliaria na nacionalização da arte, sem correr o risco de regionalizá-la, por exemplo, com a utilização restrita dos temas oriundos da região norte do Brasil, como a fauna e flora amazônica e da arte da ilha de Marajó. De certo modo, essa inquietação também envolve Theodoro Braga. Embora tenha difundido incansavelmente as temáticas paraenses, acreditava que o Brasil se beneficiaria com a ampla difusão dos contos regionais, desencadeando a universalização da cultura brasileira. Outra preocupação de Theodoro Braga, referia-se à questão educacional do país. Acreditava que o seu projeto nacionalizador da arte poderia ser viável se fosse implementado nas escolas de todo o país.

Mário de Andrade publica dois textos sobre Carlos Hadler e os alunos da Escola Profissional de Rio Claro. No jornal *Diário Nacional*, escreve "Arte Indayá" (1928) e "Escola Hadleriana" (1932), ambos sobre as exposições que o grupo levou para a cidade de São Paulo.

Em 1928, Mário de Andrade[13] enaltece as qualidades da exposição "Arte Indayá" em sua coluna "Arte". Reconhece que os modelos com elementos da flora e fauna estilizados possuem todos "um interesse imediato nacional". Porém, para que ocorra uma "tradicionalização de um sistema decorativo de essência brasileira" acredita que Hadler devesse tomar um outro procedimento. A adoção de "processos decorativos nacionais" combinados com os motivos nacionais. Os processos a que Mário se refere são aqueles do artesanato. Rendas do nordeste, trabalhos em fibras e plumas, moringues, paliteiros. Estes são alguns objetos citados pelo cronista, que faz questão de concluir ao final do parágrafo: "está claro que não esgotei a enumeração". Esta aproximação ocorre porque Mário acredita que o artesanato possui uma "importância capital", sendo "imprescindível para que exista um artista verdadeiro".[14] Ele crê incontestavelmente na existência de um artesão por detrás de todo bom artista. Também, compara a procura de uma solução nacional nas artes com a sua maneira própria de se expressar pelas palavras, na busca por uma língua brasileira. Ele parte das particularidades para se chegar ao todo, ao nacional. Acredita que a instituição de uma fala brasileira se consolidaria em uns cinqüenta anos, caso as falas regionais tivessem coragem para se afirmarem nas letras, assim como ele executava em seus textos.

Alguns anos mais tarde, Mário de Andrade novamente destaca as qualidades de Carlos Hadler como "apóstolo duma pintura decorativa nacionalista". Em "Escola Hadleriana",[15] acusa o Brasil de manter uma indiferença pela cultura. Apóia a iniciativa de Hadler, como o rigor do critério didático empregado em suas aulas. Novamente, propõe novas "orientações" além daquelas retiradas da fauna e flora brasileiras. Destaca as "tendências raciais e históricas" – com as tradições lusas, africanas e ameríndias – também passíveis de serem estilizadas. Propõe, ao final, a nacionalização do colorido.

Concluindo, os direcionamentos propostos por Mário de Andrade a Carlos Hadler têm por objetivo estimulá-lo à pesquisa estética. Essa função estética é marcante nos textos, já que o crítico tenta definir o processo criativo o qual Hadler deveria seguir. Para Mário, o artista tem que ser um criador legítimo, um dos pressupostos da modernidade do seu tempo. Está presente, também, uma dimensão sociológica. Mário atribui ao artista uma função social, a de efetuar uma contribuição

---

[13] ANDRADE, Mário de. "Arte Indayá", *in* "Arte". *Diário Nacional*. São Paulo, jan. 1928.

[14] Mário de Andrade. "O artista e o artesão". p. 12. *in: O Baile das quatro artes*. pp. 11-33. Este ensaio foi pronunciado na aula inaugural de Mário de Andrade no curso de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938.

[15] ANDRADE, Mário de. "Escola Hadleriana". *Diário Nacional*. Sexta-feira, 22 jan. 1932.

ímpar à indústria brasileira, com a valorização dos elementos nacionais das mais diversas procedências.

Assim como Mário, Theodoro Braga também promoveu a difusão da temática popular. Os contos populares e a mitologia foram temas de sua pesquisa. Executou um trabalho sobre mitos nacionais que resultou em um trabalho inédito. Em 1911, portanto, sete anos antes da publicação do livro de Monteiro Lobato, *O Saci-Pererê – resultado de um inquérito* (1918), Theodoro Braga executou *Contos para criança*, obra inédita, ilustrada com contos do curupira, da iara, do saci-pererê, do uirapuru, do paraiauara, da pororoca, entre outros.[16] Para Braga, a difusão dos regionalismos representava uma forma de estreitar as relações entre o povo brasileiro, um "intercâmbio nacional" por meio das manifestações culturais.[17] Carlos Hadler se apropriou dessa temática. Executou pinturas a óleo de vários personagens do folclore brasileiro. Deixou um grande número de desenhos que lhe serviram para a execução de pinturas, que ainda não foram localizadas.

Em 1921, Theodoro Braga publica na revista *Ilustração Brasileira*[18] um texto bastante esclarecedor, "Estylização nacional de arte decorativa applicada." Nele, são listados os passos necessários para a criação de um estilo que caracterizasse a arte brasileira. A implantação de cursos de desenho desde as séries primárias, a utilização do repertório nacional e a metodologia, são pormenorizados. Passos que trariam, com o tempo, uma integração nacional das artes. O próprio Theodoro Braga rompeu com os velhos processos do ensino de pintura quando lecionou em uma escola de Belém, aplicando essa metodologia. Constituiu-se em um método que empolgou os alunos e despertou até o interesse dos estrangeiros.[19]

Em 1927, o texto "Por uma arte brasileira" aproxima Carlos Hadler de Theodoro Braga. Relata que o projeto de nacionalização da arte brasileira, divulgado por Braga, não foi disseminado apenas no Pará. Braga teria visitado uma exposição de arte promovida pela Escola Profissional Masculina onde pôde apreciar o trabalho desenvolvido por Carlos Hadler e seus alunos. O reconhecimento dessa valorização da arte decorativa brasileira fez com que Hadler, por mais de uma década, trabalhasse para a popularização desse tipo de pesquisa na cidade de Rio Claro, como também favoreceu a ida das duas exposições para São Paulo.

Os textos aqui apresentados revelam que a necessidade de se instituir uma arte decorativa brasileira esteve em alta durante muito tempo. Carlos Hadler é a prova de que a tentativa dessa

---

[16] BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.
[17] BRAGA, Theodoro. "Estylização nacional de arte decorativa applicada." *Ilustração Brasileira*. Número 16, 1921.
[18] *Idem*.
[19] "Por uma arte brasileira". *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 28 jun. 1927.

disseminação entre os artistas decoradores encontrou êxito. No seu caso, a adesão foi feita via Theodoro Braga.

Há muito que investigar sobre a recepção desse ideário nacionalista. Primeiramente, é preciso romper com as barreiras impostas pela historiografia, que trata, especificamente, a década de 1920 como os anos de instalação do modernismo brasileiro. De fato, a abordagem desse período torna-se delicada, podendo, mesmo, despertar repúdio ao tratar dos temas ligados à "academia" ou às "escolas de pintura", designações geralmente associadas a uma arte "acadêmica", por sua vez, um termo demasiadamente desgastado e impreciso para a atualidade.

A maior parte dos artigos trata da questão da arte decorativa brasileira com uma visão evolucionista. Essa tendência normativa obscurece esse passado artístico. Não é de se admirar que a historiografia brasileira tenha menosprezado o assunto, uma vez que seus interlocutores aplicaram-lhe certas amarras. É preciso romper com os conceitos negativos que giram em torno da produção ornamental brasileira. A história da arte se beneficiará enormemente se os seus pesquisadores olharem com mais carinho para a produção de arte decorativa, que condensa um amálgama de muitas possibilidades.

*

2 Dos repertórios de padrões ornamentais aos processos didáticos "hadlerianos"

1. Integrantes da ***Escola Hadleriana*** durante a exposição em São Paulo, 1932.
Carlos Hadler está sentado, ao centro.

Foi na cidade de Rio Claro que o mestre Hadler ampliou o seu interesse pelas coisas brasileiras. O folclore, a fauna, a flora e a cerâmica marajoara o arrebataram plenamente. Carlos utilizou essas temáticas não só em seus trabalhos artísticos, mas, também as difundiu entre os alunos do curso de Pintura ministrado na Escola Profissional Masculina da cidade de Rio Claro[1]. A larga utilização desses elementos fez com que obtivesse grande êxito, senão o maior, durante toda a sua carreira.

Os elementos nacionais predominam em sua obra pictórica e naquela de arte decorativa. A aplicação dessas temáticas passou a ser conhecida como uma espécie de "método" de trabalho artístico, por sua vez, muito admirado no seu ambiente de vivência. Esse "método" foi interpretado

---

[1] "O Mestre Hadler", Jornal *Diário do Rio Claro*, 2.º Caderno, 25/dez./1982, p. 13

pela mídia como uma criação própria, uma manifestação original do professor Hadler. No entanto, isso não é verdade. Naquele momento, outros movimentos estavam sendo disseminados por intelectuais desejosos de uma nacionalização dos vários setores das artes.

A arte decorativa é um caso especial. Difundido entre os alunos do curso de Pintura, o método adotado para o seu ensino tornou-se o centro das atenções nos vários comentários feitos pela imprensa local. Embora não se possa, com exatidão, determinar o início da sua aplicação junto ao corpo discente da escola, pelo menos, o caminho percorrido para a sua implantação pode ser aqui esboçado.

A metodologia empregada por Carlos Hadler – entre 1927 e 1941 – descende daquela organizada pelo pintor e historiador paraense Theodoro José da Silva Braga (1872-1953)[2], em princípios do século XX. O repertório ornamental, criado em 1905, é a peça chave para se compreender a didática *hadleriana*.

Em 1905, Theodoro Braga compôs em aquarela uma série de pranchas, intituladas *A planta brazileira [copiada do natural] applicada à ornamentação*[3]. Pode-se observar, neste manuscrito, que o procedimento para a composição de um ornamento é exatamente aquele utilizado por Hadler: após o desenho feito do natural, dos elementos animais ou vegetais, procede-se à estilização, que é posteriormente inserida em composições decorativas. Nas décadas seguintes, seguiu difundindo esse procedimento, acreditando ser o melhor meio para revolucionar o ensino artístico. A partir da segunda década do século XX, redigiu inúmeros textos para diversos jornais e revistas do país, acerca do assunto, além de proferir palestras sobre o mesmo.

Mas, para se entender o processo de assimilação dos ensinamentos de Theodoro Braga, é necessário um recuo histórico. É preciso, mais ainda, reavivar alguns referenciais sobre as questões da arte decorativa e do ornamento, relativos às últimas décadas do século XIX. Na Europa, ocorrem esforços e tentativas de reabilitar a arte decorativa. Muitas publicações são dedicadas ao tema, e ao despontar do século XX, essa discussão aflorou também no Brasil.

---

[2] TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. Theodoro Braga nasceu em Belém (PA) e faleceu em São Paulo. Em Recife formou-se em Direito (1893) e estudou pintura com Teles Júnior. No Rio de Janeiro freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, da qual recebeu em 1899 o prêmio de viagem. Entre 1900 e 1905 estudou com Jean-Paul Laurens em Paris. Depois do seu retorno ao Brasil, lecionou na Escola Nacional de Belas Artes. Transferiu-se para São Paulo, em 1921. Lecionou na Escola de Belas Artes de São Paulo, da qual também foi diretor.

[3] BRAGA, Theodoro. *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. Manuscrito com introdução de Manoel Campello. Belém, Pará, 1905. Este manuscrito encontra-se depositado na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, Capital.

A renovação européia dos repertórios ornamentais

É importante admitir que toda preocupação com a busca de uma arte brasileira, viabilizada por meio do ornamento, é uma extensão de questões levantadas no século XIX. Na Europa alguns autores discutiram sobre a cópia indiscriminada dos ornamentos da antiguidade[4]. Em meados do século XX, o Brasil também entrou nesse debate, só que de uma forma bem particular. Refutou a tendência da cópia, associando-a à necessidade da instituição de uma identidade nacional, viabilizada pela adoção das temáticas brasileiras.

Na Europa do século XIX, iniciou-se o debate moderno sobre o ornamento. O uso indiscriminado dos inúmeros repertórios de padrões ornamentais, divulgados desde o século XVII, passou a ser repudiado por alguns teóricos e artistas. As formas contidas nesses repertórios foram aplicadas aleatoriamente, fazendo surgir ornamentos a partir de junções entre estilos de diferentes épocas. Esse procedimento deve-se às filosofias anti-industriais dos britânicos John Ruskin (1819-1900) e Willian Morris (1834-1896), expostas no movimento Arts and Crafts. Ambos recusavam a posição do artista intelectual em favor do artista artesão.[5] Para Ruskin o artista completo que plasma a matéria com suas próprias mãos, numa fusão harmônica entre o artista e a natureza, libertando, assim, o artista da "servidão da imitação".[6]

Nos primeiros anos da segunda metade do século, John Ruskin exprimiu idéias que se tornariam referências para outros teóricos e artistas que quisessem refletir sobre essa questão. Ruskin uniu intimamente o ornamento à natureza. Surge, a partir desse momento, uma série de manuais 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* foi a primeira obra 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 criar a sua própria forma ornamental.[7] A obra consta de noventa pranchas de motivos ornamentais de diferentes civilizações.

---

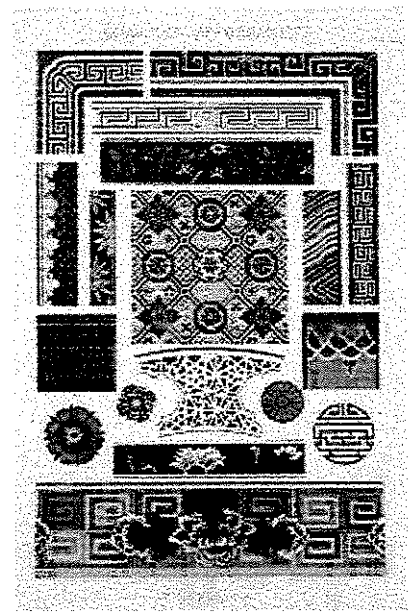
[4] Preocuparam-se com a teorização do ornamento no século XIX: John Ruskin, Owen Jones, Aloïs Riegl, Lewis F. Day, Jean Bourgoin, Eugène Grasset.

[5] HESKETT, John. *Industrial Design.* London: Thames and Hudson, p. 85.

[6] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 182.

[7] PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita.* P. 18. O autor reproduz um trecho do prefácio da *Gramática do ornamento* de Owen Jones:

Ao final, Jones incluiu desenhos inéditos de plantas, feitos a partir da observação direta da natureza, reunidos sob o título *Leaves and Flowers from Nature*. Esta obra teve uma influência penetrante, especialmente para a arte decorativa do final do século XIX.[8]



2. Owen Jones
Egyptian No. 3, 1856, *A Gramática do Ornamento*

Alois Riegl (1850-1905) também se interessou pela história do ornamento. Porém, não a executou em pranchas coloridas como Owen Jones, mas dedicou-se a escrever sobre o tema, publicando o livro *Questões de estilo: fundamentos para uma história do ornamento,* pertencente ao período no qual se inicia a historiografia da arte moderna. Trata-se de uma obra elaborada a partir da análise formal da produção ornamental do Antigo Oriente, da Arte Grega e da arte Bizantina.[9]

Mas, fundamentais para o estudo sobre a arte decorativa brasileira são os trabalhos publicados por Eugène Grasset (1845-1917). Esse artista francês contribuiu muito para a abolição da

---

«Ao justapor as muitas formas de beleza que cada estilo ornamental apresenta, espero contribuir para interromper essa tendência infeliz do nosso tempo que consiste em copiar, enquanto é moda, formas criadas em outras épocas, na ignorância das circunstâncias particulares que tornaram belos os ornamentos que eram expressivos e apropriados – os mesmos ornamentos que fracassam redondamente quando transplantados. Ao apresentar essa coleção ao mundo, é provável que o primeiro efeito será a aceleração dessa tendência perigosa. Muitos se contentarão em buscar no passado as formas bonitas que ainda não foram usadas *ad nauseum*. O meu desejo, entretanto, foi interromper essa tendência e despertar uma ambição mais elevada. (p.1)»

[8] JONES, Owen. *The grammar of ornament*. (Dover pictural archive series). New York: Dover Publications Inc., 1987.

[9] RIEGL, Alois. *Problemas de estilo: fundamentos para uma história de la ornamentação*. BarcelonaÇ Editorial Gustavo Gili, 1980.

hierarquia imposta pelos termos "artes maiores e artes menores", assim como seus antecessores.[10] É considerado um dos pioneiros do *Art Nouveau*. Publicou em *La plante e ses applications ornementales* (1896-7) e *Méthode de composition ornementale* (1905), trabalhos expressivos que facilitaram o entendimento do Art Nouveau, e mesmo do Art Déco. Em *Méthode de composition ornementale,* Grasset realiza composições ornamentais desvinculando-as do seu suporte, uma concepção revolucionária. Os motivos ornamentais foram realizados a partir de composições abstratas e planas, dessa maneira, pode-se utilizar esses desenhos em qualquer superfície, ou seja, em qualquer suporte.[11] Através de Grasset a questão do ornamento foi incorporada nos meios artísticos brasileiros, como se observará mais adiante.

Esses personagens re-valorizaram e renovaram a arte decorativa. O resultado foi que a maioria dos tratados de composição decorativa e de manuais de práticas ornamentais subseqüentes, passou a apresentar advertências contra a cópia indiscriminada dos ornamentos tradicionais, incentivando os estudantes a olharem para a natureza, esta, detentora de uma incrível variedade de motivos a serem estilizados.

Henri Mayeux pontua, em *La composition Décorative* (c1885)[12], que o leitor, após obter todos os elementos necessários para a execução de uma composição definitiva, viabilizada a partir do estudo teórico, exemplificado por ornamentos históricos, estará apto para executar o seu próprio trabalho, embora ainda necessite de um pouco de paciência e reflexão para superar os erros que provavelmente cometerá. Joseph Gauthier destaca que as ilustrações apresentadas na obra *Traité de composition decorative* (c 1920)[13], feitas pelo próprio Gauthier e por Louis Capelle, constituem-se em meros exemplos de ornamentação. O livro tem por objetivo convidar os leitores à pesquisa, despertar a curiosidade, atendendo desde os decoradores profissionais, passando pelas escolas até os artesãos. No prefácio de *Décoration et styles* (c 1950) de D. Duvillé,[14] ressalta que o profissional decorador ornamentador deve obter, além de uma aptidão, uma formação cultural absorvida a partir

---

[10] Eliseu Visconti durante sua permanência na França estudou com Grasset no curso de arte decorativa. O estudo minucioso de vegetais, seguido da sua estilização para os ornamentos *Art Nouveau*, contribuiu para a mudança do olhar do artista. Eliseu Visconti observou ramos e flores do maracujá e os empregou em uma cerâmica e no *ex-libres* da Biblioteca Nacional, em 1903.

[11] BRESLER, Henri. "O *Art Décoratif* moderno na França". *In: Art Déco na América Latina.* Centro de Arquitetura e Urbanismo. 1.° Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU. Solar Grandjean de Montigny. PUC/RJ, 1997. p. 14.

[12] MAYEUX, Henri. *La composition Décorative*. Paris: A. Quantin Éditeur, 1885. Série (Bibliotheque de L'enseignement des Beaux-arts).

[13] GAUTHIER, Joseph & CAPELLE, Louis. *Traité de composition decorative*. Paris: Librairie Plon, (c 1920).

[14] DUVILLÉ, D. *Decoratin et styles*. Paris: Larousse, c 1950.

da experiência dos velhos mestres. O autor apresenta um programa de ensino do desenho decorativo aliado a um apanhado de elementos ornamentais de vários estilos e épocas, analisando suas características específicas.[15] Vicente Nadal Mora, em *Manual de arte ornamental americano autoctono*, (1937) adverte que os 580 motivos retirados de antigas ornamentações do continente americano – de motivos gráficos relativos à diversos artefatos arqueológicos – têm o propósito de trazer inspiração para os artistas decoradores.[16]

Todo esse debate tem um grande objetivo: aniquilar a cópia dos repertórios e estimular a criação de formas inéditas, inspiradas na natureza ou nos elementos geométricos, compondo formas abstratas. Os cenários e as formas da natureza brasileira, com sua exuberância tão explorada pelos inúmeros artistas viajantes, tornaram-se os grandes temas do novo ornamento nacional. A exploração da fauna e flora aguçou os modernos ornamentadores. Modernos como Theodoro Braga. O rompimento com os desgastados modelos dos manuais, favoreceu, ainda, a aplicação das novas formas em uma variedade maior de materiais, muito mais inventiva. Assim, surgiu uma produção diversificada, aplicada desde objetos de uso cotidiano à arquitetura. Graças à ideologia de Willian Morris, que em grande parte derivou o Art Nouveau, a arquitetura uniu-se aos componentes internos da habitação, como móveis e papéis de parede, promovendo uma continuidade estilística dos componentes.[17]

Theodoro Braga: criador de um repertório ornamental brasileiro

Theodoro Braga nasceu em Belém, no Pará. Cidade que se beneficiou com a absorção do Art Nouveau, tendo sido plasmada pelo elegante estilo em pleno 1900, graças ao progresso da indústria da borracha.[18]

Os esforços de Theodoro Braga na divulgação do "projeto de nacionalização da arte brasileira," como ele próprio o chamava, direcionavam-se para os vários ramos das artes, mas,

---

[15] *Idem*. Para a composição ornamental, o autor desenvolve explicações com exemplos e propostas de exercícios para serem aplicados com os alunos.

[16] MORA, Vicente Nadal. *Manual de arte ornamental americano autoctono*. Buenos Aires, 1936. 2.ª edição ampliada. O livro apresenta 150 lâminas, com 580 motivos correspondentes às seguintes nações: Argentina, Paraguai, Brasil, México, Guatemala, Antilhas Inglesas, Estados Unidos, São Domingos, Costa Rica, Colômbia, Chile e Cuba.

[17] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 189.

[18] BASSALE, Célia Coelho. *O Art Nouveau em Belém*. Rio de Janeiro: FUNART, 1984.

concentravam atenção especial na arte decorativa. O projeto visava, principalmente, chamar a atenção de professores e industriais. Dessa maneira, a implantação de uma arte decorativa autenticamente brasileira poderia ser efetivada com sucesso. Com a idealização dos produtos concebida por profissionais adeptos à nova orientação artística, e a sua fabricação na indústria, o resultado final seria a incorporação de um novo tipo de ornamento ao cotidiano da população brasileira.

3. Theodoro Braga
Fotografia, s.d.

É no final do século XIX que se inicia a trajetória artística de Theodoro Braga. Após estudar com Teles Júnior, no Recife, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Como pensionista da Escola Nacional de Belas Artes, o artista paraense seguiu para a Europa, em 1899, com o intuito de especializar-se. O retorno deu-se em 1905. Neste mesmo ano, de volta à Belém, compôs em

aquarela uma série de pranchas, às quais intitulou: *A planta brazileira [copiada do natural] applicada à ornamentação.*

Consideraremos, aqui, esse repertório ornamental como o primeiro impulso tangível para a estruturação de uma militância em prol de uma arte genuinamente brasileira. Após 1905, Theodoro Braga amplia suas pesquisas, cada vez mais se interessando pela instituição de uma arte brasileira. Pode-se dizer que Braga foi um dos primeiros artistas modernos do Brasil[19]. O fato de haver ficado no anonimato, até recentemente, pode ser explicado em razão de algumas de suas pesquisas terem permanecido como manuscritos, embora tenha publicado obras de peso como *Problemas usuais de desenho linear geométrico* – reeditada inúmeras vezes – e *Artistas pintores no Brasil.* Esta última, é amplamente utilizada pelos historiadores da arte por conter referências bibliográficas de uma infinidade de pintores.

Como se observa, Braga foi um dos expoentes da reflexão sobre o ornamento brasileiro. Foi, também, um dos pioneiros do Art Nouveau no Brasil, fato demonstrado em *A planta brasileira (copiada do natural) applicada à ornamentação.* Esse repertório tinha como objetivo contribuir para o desenvolvimento nacional da indústria, fornecendo modelos ornamentais exclusivos, eliminando a tendência comum àquele período, que reproduzia os desenhos estrangeiros, muitas vezes interpretados pelos mais bem informados como composições de péssima qualidade estética.

Segundo Flávio Motta, no Brasil o Art Nouveau foi uma reação antiacadêmica que contribuiu para o surgimento do movimento modernista.[20] Para Gilberto Paim, esse fato ocorre porque o Art Nouveau associa-se, diretamente, à reflexão sobre o ornamento e suas relações com a natureza, o trabalho, o consumo, a experiência estética e a abstração.[21] Outra grande contribuição do Art Nouveau vincula-se à recusa de qualquer historicismo em suas composições. Incorporando essa

---

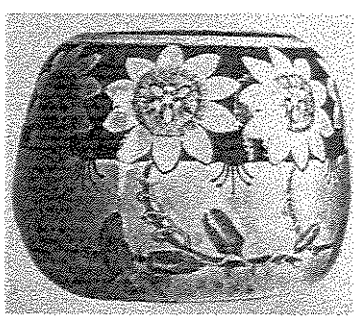
[19] FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929.* Campinas: IFCH/UNICAMP, 2001. (Tese de doutorado). Aldrin Moura de Figueiredo afirma que Theodoro Braga inventa o modernismo na Amazônia a partir da sua tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará,* de 1908.[19] No entanto, esse modernismo não se restringe apenas à Amazônia, muito menos ocorre no ano de 1908. A modernidade da obra de Theodoro Braga reside muito mais nas suas incursões pela arte decorativa, ali ela pulsa com toda a sua magnitude. Se levarmos em consideração a afirmação de Gilberto Paim que toda a "fermentação, a eclosão e a consolidação do modernismo estiveram intimamente associados à reflexão sobre o ornamento", percebemos que a criação de uma obra que viesse a ornamentar uma sala de um palácio em Belém, faz parte desse debate. E Theodoro Braga faz uma reflexão sobre o ornamento – que deveria ser especialmente nacional – e sobretudo, das artes decorativas no Brasil.

[20] Flávio Motta indica outras três características da presença do Art Nouveau no Brasil: é cosmopolita, antecedeu ao movimento da arquitetura neocolonial e influiu e ainda influi no ensino artístico. MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do 'Art nouveau' no Brasil.* São Paulo, 1957.

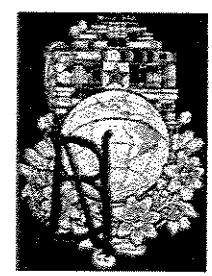
[21] Paim, p. 9.

premissa fundamental, Theodoro Braga executou um repertório ornamental totalmente original, e, num segundo momento, introduz esta novidade no Brasil, em 1905.

Além de Theodoro Braga, um outro artista que se especializou na Europa, no final do século XIX, se interessou pela arte decorativa e lançou a questão em território nacional após o retorno, foi Eliseu Visconti (1866-1944)[22] . Em 1901, apresentou, em exposição no Rio de Janeiro, sua produção de arte decorativa, resultado dos estudos com Eugène Grasset, na École Guérin, em Paris. Nesse período, no qual o debate em torno da arte decorativa e do ornamento moderno chegava ao Brasil, Visconti executou desenhos de ornamentações com plantas brasileiras, como a flor do maracujá, a samambaia e a flor do cajueiro.[23] Eliseu Visconti também sentia a necessidade de formação de profissionais em arte decorativa para atuarem junto às indústrias nacionais. Ao contrário de Theodoro Braga, sua atuação no setor educacional foi tardia. Em 1934, começou a lecionar no curso de extensão universitária da Escola Politécnica, um curso de Arte Decorativa. Ele acreditava que um trabalho incessante e ininterrupto poderia fazer surgir uma arte brasileira.[24]



4. Eliseu Visconti
Vaso decorado com flores de maracujá
1902



5. Eliseu Visconti
Emblema da Biblioteca Nacional
(decoração com flores de maracujá), 1902

---

[22] TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Artelivre, 1988. pp.529-532. Em 1884 Eliseu Visconti se matricula no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Em 1885 ingressa na Academia Imperial de Belas Artes. Em 1892 obtém o primeiro lugar do concurso da Escola Nacional de Belas Artes. No ano seguinte matricula-se na École des Beaux Arts de Paris. Paralelamente matricula-se no curso de arte decorativa da École Guérin, dirigido por Eugène Grasset. Desliga-se logo da escola, mas, continua seus estudos com Grasset até 1897. Duas exposições apresentaram sua produção de arte decorativa no Brasil, em 1901, e em 1926. As obras apresentadas são consideradas como pertencentes ao estilo Art Nouveau.

[23] ELISEU VISCONTI E A ARTE DECORATIVA. Org. Irma Arestizabal. Gráfica e Editora Ltda. Rio de Janeiro: PUC – FUNARTE, 1982

[24] *Idem.* p. 34. Para o surgimento de uma arte brasileira, Visconti propõe: "Trabalhar dez anos sem desfalecimento e aparecer um dia. As fontes de decoração são várias: 1.° a geometria; 2.° a flora; 3.° a fauna; 4.° a figura humana e tudo mais que nos rodeia a vida." Visconti não especifica a utilização das ornamentações marajoaras como inspiração para a criação da arte brasileira.

Embora a vida do Art Nouveau tenha sido curta, sua influência foi disseminada amplamente, mesmo após a decadência do estilo. As tendências exóticas e altamente decorativas foram posteriormente incorporadas pelo Art Déco.[25] Assim, observa-se que os elementos temáticos, do repertório ornamental de Theodoro Braga, foram absorvidos pelas tendências da década de 1920. Resta-nos saber se teria sido o pintor paraense o fundador de todo esse estilo ornamental aplicado por pintores, ilustradores, arquitetos e educadores.

No caso da temática marajoara, alguns historiadores indicam-na como uma tendência que encontrou campo fértil na década de 1930, com a instituição do Estado Novo. Certamente, foi a década que concebeu mais exemplares, materializados em edifício públicos e residenciais; porém, é importante ressaltar, já aparece no manuscrito de Braga muito tempo antes. Esse estilo, chamado de marajoara Déco, elaborado precocemente por Braga, foi adotado largamente na década de 1920. Por ter sido utilizado mesmo antes do estabelecimento do estilo Art Déco – designação derivada de *art décoratif,* e instituída a partir de 1966, com a exposição retrospectiva sobre o ano de 1925 – o termo empregado aqui será neomarajoara. É preciso salientar que nem sempre as fontes inspiradoras dessa arte pertenciam ao universo misterioso da ilha de Marajó. À cerâmica produzida pelos antigos habitantes da ilha mesclam-se outros objetos, elaborados por tribos de diversas partes do Brasil.

Muitos autores tentam fixar a origem dessa arte neomarajoara em artistas atuantes na década de 1920, ignorando a proficua contribuição de Theodoro Braga. Suas incursões na divulgação dos elementos "nacionais" na arte decorativa estão mais associadas, segundo a historiografia, à década de 1930. Essa tendência incorreta pode ser comprovada junto às páginas da revista *Ilustração Brasileira*, que também incorpora no seu projeto gráfico elementos neomarajoaras.

Além dos objetos artísticos, o emprego da tríade nacionalista – flora, fauna e elementos neomarajoaras – aparece constantemente na mídia impressa. Os elementos nacionais podem ser apreciados durante toda a década de 1920, nas páginas da revista carioca *Ilustração Brasileira*, nos traços característicos do seu maior ilustrador, J. Carlos. Em 1922, J. Carlos inclui o título da revista em meio a folhas de palmeiras ondulantes, incrivelmente semelhantes às folhas de samambaia usadas por Theodoro Braga para o título do seu texto, publicado na mesma revista, em 1921: "Estilização nacional de arte decorativa aplicada".[26] Essas formas ondulantes, terminando em um espiral, também foram adotadas por Carlos Hadler em pinturas e desenhos de personagens

---

[25] CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. Phaidon Press Limited, 2001. p. 290.

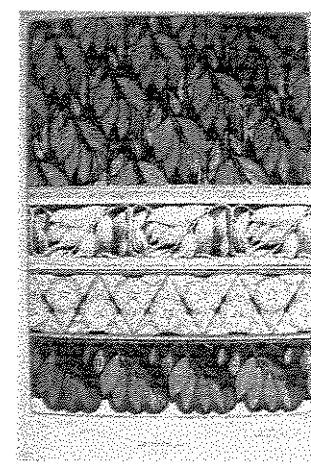
[26] BRAGA, Theodoro. "Estilização nacional de arte decorativa aplicada". Revista *Ilustração Brasileira*, N.º 16, 1921.

folclóricos. Em 1923, a partir do número 40,[27] podemos observar a inserção do título da revista emoldurado por um friso de inspiração marajoara. Molduras do mesmo estilo também são inseridas em outras partes da revista.

Embora Theodoro Braga não tenha publicado o seu mais importante manuscrito, sua influência estaria na militância empreendida, como docente de um colégio em Belém, nos textos que redigiu e nas palestras que proferiu. Por tudo isso, será que podemos considerar *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação* um ensaio do nosso primeiro repertório legítimo ornamental? Aceitemos essa indagação com uma afirmativa, enquanto a arte decorativa brasileira e o seu ensino não forem amplamente estudados.

A modernidade do manuscrito de Braga radica na preocupação com a melhoria da qualidade do ornamento brasileiro, estabelecendo, assim, as bases de uma militância pela exclusão do repertório ornamental estrangeiro, exaustivamente copiado em solo brasileiro, apoiando a instauração de uma reforma educacional do ensino do desenho, no Brasil.

6. Theodoro Braga
Cacaueiro
Desenho feito do natural



7. Theodoro Braga
Cacaueiro - posterior estilização para:
1. tapeçaria, 2. friso em pedra, 3. ornato, 4. tapeçaria

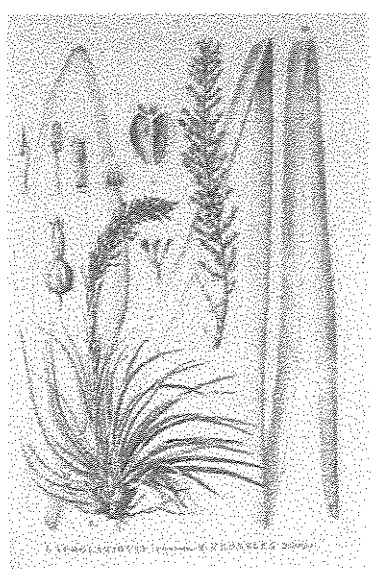
Em *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*, cada uma das aquarelas de Theodoro Braga é especialmente concebida para um suporte e técnicas específicos. Realiza um desenho do ornamento já pronto, representa as peças acabadas, por exemplo: a renda, o azulejo, a porcelana, o mosaico, a tapeçaria, a marchetaria, o entalhe, a serralharia, a joalheria. Essa variedade de aplicações em suportes diferenciados tem uma importância didática. São aquarelas que

[27] Revista *Ilustração Brasileira*, Ano 4, número 40. Rio de Janeiro, dezembro de 1923.

se originam após o contato com os códigos do Art Nouveau, obtidos durante a permanência na Europa. Fundamentado nesses códigos, criou propostas originais de grande qualidade. Todos os motivos são executados com muita técnica e desenvoltura, mostrando ser uma obra projetada a partir do estudo minucioso dos motivos empregados até a elaboração dos ornamentos.

O autor apresenta, primeiramente, cada um dos elementos a ser estilizado em aspecto naturalista., detalhando-os cuidadosamente, quase como um tratado de botânica ou de zoologia. Em seguida, depois do estudo estrutural do motivo, realiza o ornamento. A obra apresenta, no total, quarenta e duas pranchas. Cada ornamento vem precedido por um desenho naturalista, do qual foi resultante. São dezoito desenhos de plantas criados a partir da observação do natural, dos quais resultam setenta e três desenhos de ornamentações; realizou, ainda, cinco desenhos de animais, também do natural, partindo dos quais o artista executou doze projetos; ao final, o pintor incluiu doze desenhos de ornamentações inspirados na cerâmica e na indumentária marajoaras.

É possível fazer uma aproximação dos desenhos de Braga com aqueles do botânico Carl Friedrich Philipp von Martius. Em alguns exemplares, Braga insere, ao lado do exemplar, partes detalhadas da planta, mesmo procedimento utilizado para a classificação da flora e fauna pelos historiadores da natureza.



8. Carl Friedrich Phillip von Martius
Neoglaziovia variegata / Fernseea itatiaiae
Litografia
Ilustração do livro de Van Martius
Flora Brasiliensis.
(Ilustração retirada do livro *O Brasil dos viajantes*)

Para ir além, não só no desenho Braga se assemelha ao naturalista bávaro. Na expedição brasileira, iniciada em dezembro de 1817, Martius empreendeu também estudos das línguas, do folclore, dos mitos e das tradições históricas do Brasil. Trabalho, esse, que contou com a presença

do zoólogo Johann Baptist von Spix.[28] Como se observa, esse interesse pelo Brasil e sua essência vem de longa data e Theodoro Braga está diretamente ligado a essa tradição instituída pelos viajantes exploradores, que invadiram as planícies e as florestas tropicais brasileiras.

Mas, quais foram as plantas brasileiras adotadas pelo pintor paraense? Seriam, necessariamente, espécies nativas do território brasileiro? A resposta é não. O título do manuscrito especifica uma utilização de "plantas brasileiras", no entanto, observa-se a adoção de plantas representativas para a nação, entre outras essencialmente brasileiras. Segundo Campello, todas as plantas são "da zona tropical ou a ela **aclimatadas** e cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro". Assim, além de empregar plantas nativas como a helicônia, a vitória-régia, a seringueira, o cacaueiro, todas originárias da Amazônia, o pintor incluiu algumas plantas cultivadas amplamente no Brasil, como o cafeeiro, originário da Arábia, o algodoeiro, originário da Índia e a fruta-pão, originária da Ásia, espécies cuja importância guarda estreita relação com a economia e a cultura do país.

O conceito do ornamento resultante da estilização do motivo escolhido, sintoniza-se com as críticas ao Art Nouveau. Após a exposição de 1900, quando encontrou o ápice de sua manifestação, o estilo entrou em decadência. Na França, poucas manifestações sobreviveram até 1914.[29] As formas extremamente complexas desse estilo estão praticamente ausentes das aquarelas. O texto introdutório, assinado por Manoel Campello[30], explica que os desenhos de Braga não encerram as extravagâncias do Art Nouveau, com formas "torturadas e complicadas".[31] Incontestavelmente ligado ao Art Nouveau, Braga inicia um afastamento desse estilo, incluindo formas mais geométricas e acrescentando cores mais saturadas àquelas esmaecidas.

---

[28] LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na 'Viagem pelo Brasil' (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. pp. 16, 17, 21.

[29] BATTERSBY, Martin. *Art Nouveau*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985. Série Biblioteca de Arte. P. 22.

[30] CAMPELLO, Manoel *in:*BRAGA, Theodoro. *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. Manuscrito, 1905. O texto assinado por Manoel Campello provavelmente foi redigido com a caligrafia de Theodoro Braga que o assina no canto inferior direito cada uma das 19 páginas. Nessas páginas há entre o texto desenhos ilustrativos de Braga, são letras capitulares e ornamentos da antiguidade e de inspiração Art Nouveau.

[31] *Idem*. Campello ao se referir ao Art Nouveau, conclui que "Depois, porém, das extravagâncias do primeiro momento estamos assistindo a interpretação racional das formas vegetais, sem as minudências e detalhes de 1830 e sem a sintetização do *modern style*."

9. Capa da ***A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*** (1905)
Theodoro Braga

10. Capa de ***88 motivos ornamentais marajoara*** (1930-41?)
Carlos Hadler

Essa progressiva estilização culminará, anos mais tarde, com Hadler. O que difere o seu procedimento daquele característico de Braga é o grau muito maior de estilização empregado na composição decorativa. As plantas, em muitos momentos, são estilizadas a ponto de não serem mais reconhecidas quanto à sua espécie. Pode-se dizer, então, que Carlos Hadler absorveu os conceitos difundidos pelo pintor paraense, no que concerne à adoção de uma temática naturalista. Entretanto, sua obra mesclou-se às entonações projetadas pela tendência vigente em sua época, mais geometrizada e mais associada ao estilo que se convencionou chamar de Art Déco.

Sumariando as assertivas até aqui apresentadas, apontamos que o resultado do debate europeu sobre o ornamento pode ser verificado não só no manuscrito *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação* (1905) de Theodoro Braga, mas, também, em *88 motivos ornamentais marajoara* (1930-45?) de Carlos Hadler. Ambos, são repertórios ornamentais totalmente originais, realizados, respectivamente, segundo as absorções dos códigos do Art Nouveau e do Art Déco. Carlos Hadler realizou, também, uma obra didática sobre o ensino de composições decorativas, composta por 41 tábuas e um repertório de motivos gráficos. Todo o seu trabalho individual e didático foi influenciado por Theodoro Braga, que por sua vez, assimilou as questões relativas ao debate sobre o ornamento no período de estudos na França.

A didática hadleriana

Na década de 1920, Theodoro Braga instalou-se na cidade de São Paulo. Nessa mesma época, exerce sua influência sobre a metodologia de Carlos Hadler, concernente ao ensino do desenho. Em 1926, Theodoro Braga publicou no *Estado de São Paulo* dois artigos para criticar o método do ensino do desenho desenvolvido por uma instituição da capital paulista.[32] No mês seguinte, em depoimento ao jornal, analisa a questão do ensino técnico e profissional do Estado de São Paulo.[33] Reiteramos que o seu interesse pelo ensino do desenho não se limitou à produção de textos, conforme citado, também realizou palestras pelo Brasil. Na década de 1930, dirigiu uma escola especializada em arte para crianças e adolescentes, onde se ministrava, gratuitamente, a música, o desenho e a pintura. A orientação vinculava-se à estilização da flora e fauna brasileiras[34] Chamava-se Escola Brasileira de Arte, mantida pela A tarde da Criança.[35]

Durante a pesquisa, localizamos uma única conexão entre Carlos Hadler e Theodoro Braga, observada em um artigo do jornal *Estado de São Paulo*, datado de 1927. O texto não assinado, "Por uma arte brasileira",[36] é um relato sobre a obra desenvolvida por Theodoro Braga rumo à nacionalização da arte. Hadler é citado como seguidor do método do ensino de pintura desenvolvido pelo pintor paraense. Em certo momento, o articulista narra sobre a visita que fez à casa de Theodoro Braga, no dia anterior à publicação do artigo. Esse fato faz suscitar uma suposição. É possível que as informações ali contidas sobre Carlos Hadler tenham partido do próprio Theodoro Braga. Sobre Hadler, o texto descreve:

> [...] foi quando convidado [Theodoro Braga] para ir a Rio Claro assistir à exposição dos trabalhos de alunos da Escola Profissional daquela cidade, viu seus métodos de ensino de pintura empregados pelo professor Carlos Hadler, um artista cuja competência só se compara a sua modéstia. Em palestra, o sr. Theodoro Braga pode ouvir de seu colega que para essa obra se inspirara em uma de suas conferências realizadas há tempo no Rio de

---

[32] BRAGA, Theodoro. Questões de ensino – a balburdia do programma de desenho do Colégio Pedro II. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, SP. 20 ago. 1926. p. 3; BRAGA, Theodoro. Questões de ensino – a balburdia do programma de desenho do Colégio Pedro II. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, SP. 21 ago. 1926. p. 4.

[33] A instrução pública em São Paulo. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, SP. 21 set. 1926.

[34] ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. il. p.1089.

[35] A Escola Brasileira de Arte. *Diário Nacional*. São Paulo, SP. 17 jan. 1931. p. 5.

[36] POR uma arte brasileira. *O Estado de São Paulo*. 28 de jun. de 1927.

Janeiro. A verdade é que a sua missão começa a ser coroada pelo êxito. A princípio encontrou todos os obstáculos, dos preconceitos errôneos arraigados em nosso meio à má vontade de algumas pessoas da dificuldade de mudar um vasto aparelhamento escolar, a secura dos regulamentos internos. Felizmente, porém – disse-nos ele – o ambiente já se vai transformando como por encanto e são os próprios governos que espontaneamente acorrem ao seu chamado.

[...][37]

O texto não esclarece se Hadler esteve realmente presente em uma conferência ministrada por Braga, apenas que teria buscado uma inspiração. De fato, Theodoro Braga realizou palestras nos meses de fevereiro e agosto de 1925 no Rio de Janeiro. Todavia, se pessoalmente Hadler não compareceu ao evento carioca, é provável que o tenha conhecido por meio da sua publicação, sob o título de "*O ensino do desenho nos cursos técnicos profissionais*".[38] Se esta suposição estiver correta, então, o encontro entre os dois artistas ocorreu em Rio Claro, entre 1925 e 1927. Uma segunda hipótese não deve ser descartada. A visita de Braga pode ter ocorrido no mesmo mês da publicação do artigo. No dia 24 de junho de 1927, Rio Claro comemorou o centenário de sua fundação. Foi organizado um grande evento comemorativo na cidade, do qual a Escola Profissional participou, expondo objetos produzidos pelos alunos. Portanto, pode ser que Theodoro Braga tenha se dirigido para Rio Claro nessa ocasião, com o objetivo de visitar essa exposição na qual apresentou a produção de arte nacionalista dos alunos do curso de Pintura.

No decorrer da atuação do professor Hadler na Escola Profissional Masculina, identifica-se a influência de Braga nos trabalhos de arte decorativa e na pintura de temas do folclore brasileiro. Até 1941, o professor aplicaria os mesmos procedimentos durante as aulas. Pelo menos, a partir de 1927, essa nova maneira de se ensinar seria aplicada no segundo e terceiro anos do curso de Pintura. O programa incentivava a utilização, da fauna e da flora nacionais nas composições ornamentais. A adoção de elementos gráficos indígenas parece ter sido introduzida anos mais tarde. Os temas folclóricos em pinturas a óleo, pastel e aquarela também foram adotados. Já as paisagens, realizadas

---

[37] *Idem.*

[38] Esta informação foi retirada do livro BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil.* São Paulo: Editora Limitada, 1942. A citação completa da obra em questão, que não foi localizada pela pesquisadora, é: BRAGA, Theodoro. *O ensino do desenho nos cursos técnicos profissionais.* Duas conferências realizadas no Rio de Janeiro, uma no salão da Escola Profissional "Souza Aguiar" em fevereiro de 1925 e outra no salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes, em agosto de 1925. Ofc. Gráficas d'O Globo, Rio de Janeiro, 1925.

ao ar livre por professor e alunos, descendem da tradição dos pintores de paisagem do século XIX, por exemplo, do Grupo Grimm do Rio de Janeiro, constituído por pintores paisagistas que abandonaram seus ateliês para praticar uma pintura ao ar livre.

O primeiro grande evento preparado para exibir a revolucionária arte de Hadler e seus alunos ocorre em 1928, na cidade de São Paulo. Quatro anos mais tarde, a exposição se repetiria. Em 1932, o grupo formado em torno do professor recebeu um nome: escola *hadleriana.* Tratava-se da reunião de alguns jovens entusiastas, alunos e ex-alunos do Curso de Pintura, que compartilhavam o mesmo ideal do professor. Com eles, a temática nacional, mais a pesquisa de campo dos elementos a serem estilizados, encontrou o apogeu, culminando com a exposição na capital paulista.

Infelizmente, Carlos Hadler não publicou textos de próprio punho ou deixou apontamentos sobre o seu método. A sua escola nacionalizadora da arte brasileira, só pode ser desvendada por meio de textos alheios. Embora não se tenha localizado a publicação dos textos proferidos por Theodoro Braga, em suas palestras no Rio de Janeiro, em 1925, acreditamos ser possível buscar referências idênticas em um outro texto, publicado em 1921. Algumas propostas apresentadas por Braga foram adotadas no curso de Pintura.

Em "Estilização nacional de arte decorativa aplicada", Theodoro Braga propõe uma metodologia do ensino do desenho e uma estrutura didática. Incentiva a confecção de "mapas murais didáticos". Esses mapas auxiliariam nas aulas sobre os principais produtos agrícolas – especialmente aqueles produzidos no país - desde o plantio até o consumo público. Propõe a troca dos livros de contos para crianças, substituindo aqueles de origem estrangeira por outros do folclore brasileiro. Propõe a realização de concursos anuais de exposições utilizando assuntos regionais. Dessa maneira, se preservaria uma imensa documentação de manifestações culturais regionais, que, divulgadas às mais diversas localidades do país, poderia tornar-se nacional.

Percebe-se que a estrutura didática adotada por Braga baseava-se naquela européia. A proposta de ensino da arte decorativa desde as classes elementares é um exemplo.[39] Na França, os alunos das escolas primárias, secundárias e normais utilizavam vários manuais para o aprendizado do desenho de composição decorativa.[40]. Braga acreditava que deveria ser introduzido,

---

[39] BRAGA, Theodoro. "Estylização nacional de arte decorativa applicada". Revista *Ilustração Brasileira.* N.° 16, 1921. Braga afirma: "É preciso, quanto antes, reagirmos no sentido de ser introduzido nas oficinas manufatureiras e sobretudo nas escolas primárias e profissionais a obrigatoriedade do ensino de desenho aplicado à arte industrial".

[40] BRESLER, Henri. "O *Art Décoratif* moderno na França". *In: Art Déco na América Latina.* Centro de Arquitetura e Urbanismo. 1.° Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU. Solar Grandjean de Montigny. PUC/RJ, 1997. p. 16. O autor cita os seguintes manuais na nota 14: Pierson, A & Abonnel. *Eléments de composition Décorative.* Paris, Librairie Générale de l'Enseignement, 1913; Forichon, F. *L'ornement géometrique.*

obrigatoriamente, o ensino do desenho aplicado à arte industrial, também, desde as "oficinas manufatureiras e sobretudo nas escolas primárias e profissionais".[41] Dessa maneira, seria possível a criação de um estilo que caracterizasse a arte brasileira, desde que, o repertório utilizado pelos operários brasileiros fosse original, retirado do ambiente pátrio. A fauna, a flora e a cerâmica dos indígenas de Marajó compunham as sugestões.

Folheando os cadernos de ex-alunos, percebe-se que Hadler empregou exatamente o procedimento proposto por Braga. Em um primeiro momento, o aluno realiza a estilização de um motivo da flora e depois da fauna. Segundo relatos, sua posição de professor, durante as aulas, era a do mestre que encaminhava os alunos apenas verbalmente. Dificilmente o professor intervia em uma composição. A execução integral era do aprendiz, e esse tinha completa liberdade para criar. Esse processo é sugerido por Braga:

> «[...] o mestre não intervirá senão para corrigir defeitos e jamais como sugestionador; a prática e o tempo farão o resto. Ao estudante, portanto, cabe toda liberdade e responsabilidade da obra que, embora imperfeita no começo, será, com a evolução esperada, original, pessoal e característica. Assim, em uma classe de vários aprendizes, um mesmo modelo produzirá obras diversas, interpretado por cada um daqueles cérebros criadores.»[42]

Esse método parece ter sido bastante eficiente. Observando os cadernos dos alunos, é possível observarmos essa tal "evolução" esperada por Braga. Um mesmo aluno apresenta desde desenhos sofríveis até composições de extrema sutileza, com harmonia encantadora e emprego feliz das cores em aquarela.

Os mapas murais didáticos também foram executados pelos alunos. Theodoro Braga acreditava que esses trabalhos didáticos eram imprescindíveis para o estudo em sala de aula. E, realmente, deveriam ser, se considerarmos que nas primeiras três décadas do século a distribuição de livros em todo o Brasil era muito precária. Na exposição apresentada por Hadler e alunos na capital paulista, em 1928, foram apresentados alguns "painéis comemorativos", que, segundo Mário de

---

Paris, Librairie Lrousse, s.d.; Gauthier J. & Capelle, L. *Traité de composition Décorative*. 12 éd. Paris, Librairie Plon, 1920.

[41] BRAGA, Theodoro. "Estylização nacional de arte decorativa applicada". Revista *Ilustração Brasileira*. N.º 16, 1921.

[42] *Idem.*

Andrade em "Arte Indayá", eram "do mais deplorável mau gosto".[43] Não há descrição do conteúdo de cada um desses painéis, mas podemos pensar, talvez, em representações de datas comemorativas de fatos históricos brasileiros.

Os contos para crianças, propostos pelo pintor paraense, tomaram forma, saltaram para as folhas de papel e para os quadros a óleo. As lendas indígenas e as superstições ganharam estruturas multicoloridas. Professor e alunos interpretaram-nas das mais diversas maneiras. Se, na exposição paulistana de 1928, esses temas não são citados, na exposição de 1932 compuseram grande parte da mostra, esta que se chamou "Exposição Hadleriana". Mas, esse universo mágico parece não ter seduzido Mário de Andrade, que não pronunciou opinião pelo conjunto de desenhos em seu texto. Certamente, teve essa atitude por considerar o núcleo de arte decorativa o mais significativo de toda a exposição.

O convite da exposição "Arte Indaiá" traz informações sobre o repertório empregado nas aulas da escola:

> "Eis-nos: modelos! Pareciam gritar aquelas castanhas de paina, os mamões amarelos que nem chins, as mangas, maracujás, carnosas folhas de fortuna, pencas de indaiás [...] abacaxis, fumo e feijão e café, mamona, açucenas, goiaba o ipê, copos de leite, trombetas, biri, imbiraçú, macacos, pinta-silgos e onças pintadas...: todas as mil cores e vozes de nossos campos e florestas. Todo esse luxo sertanejo crucificado sobre portões de ferro, em estilhaços sobre vidraçaria, derramado sobre tapetes, emplastrado em capitéis, em pratos, em bordados, em tudo".[44]

Dessa exposição, Mário de Andrade destaca alguns alunos que apresentaram obras de valor. Avalia como excelente trabalho "um capitel nobre" inspirado no mamão, realizado por Edmundo Rosa. Considera os capitéis de Luiz de Salvo "não muito simples porém com bons volumes, sobre o maracujá do campo". Aprecia um outro trabalho como "uma cousa engraçada e de muito caracter", uma composição com elementos da goiabeira que dá formatos a borboletas amarelas, "uma gostosura de oleado". Oswaldo Cabral apresentou três trabalhos, dois vitrais, um "excelente,

---

[43] M. de A. "Arte Indayá", *in:* "Arte". Jornal *Diário Nacional*. São Paulo, SP. Jan. 1928.

[44] Convite da exposição "Arte Indayá". Jan. 1928.

inspirado em bananeira e fumo" e outro "regular com açucenas", e "um friso engenhoso, admiravelmente simples, sobre o copo de leite".[45]

Em 1932, no texto "Escola Hadleriana"[46], Mário de Andrade não faz descrições das obras apresentadas, antes, destaca o rigor da organização didática do professor Hadler e acrescenta sugestões, ampliando o repertório a ser utilizado em sala de aula. Dessa exposição esclarece, apenas, que estavam sendo apresentados "deliciosos modelos de papéis pintados e de fazendas estampadas", e clama ao final, às fábricas, que deveriam adquirir aquela produção.[47]

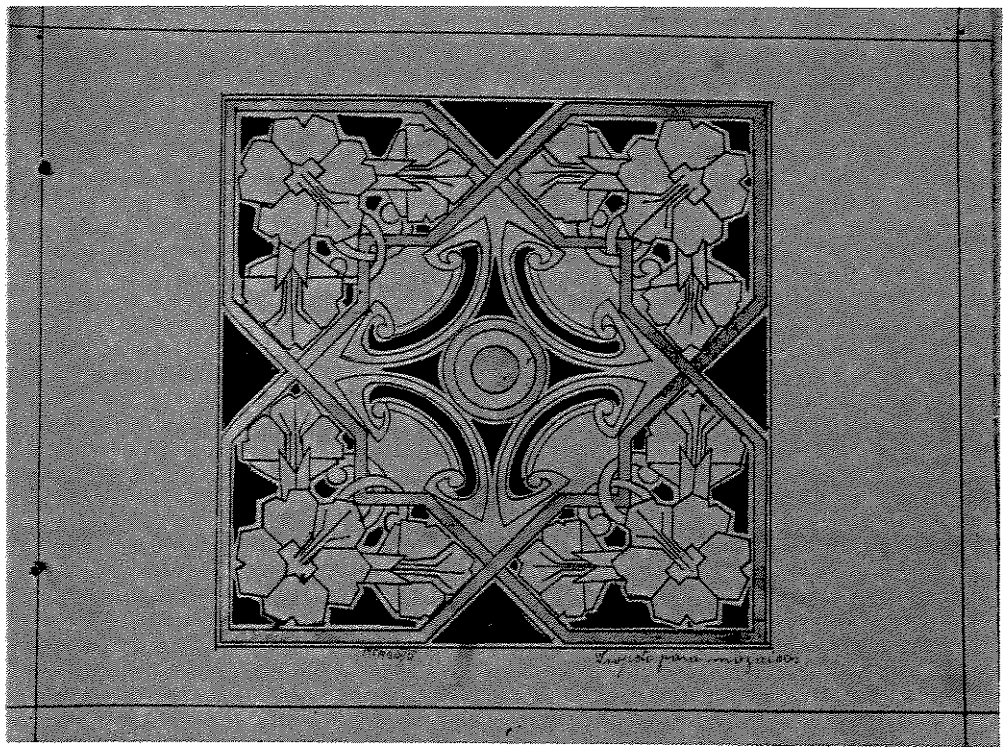
Finalmente, com base nos fatos pesquisados e expostos, apontamos que a influência de Theodoro Braga na didática do mestre Hadler se consolidou a partir de 1927. A didática, particularmente, ficou materializada nas duas exposições levadas a São Paulo e nos cadernos dos ex-alunos. Não foi encontrada nenhuma informação que relatasse tentativas de renovação na estrutura das aulas ou ampliação das temáticas. Assim como parte da mídia impressa, a tentativa de uma nacionalização da arte brasileira por meio da arte decorativa, permaneceu fazendo a releitura da mesma receita por mais duas décadas.

---

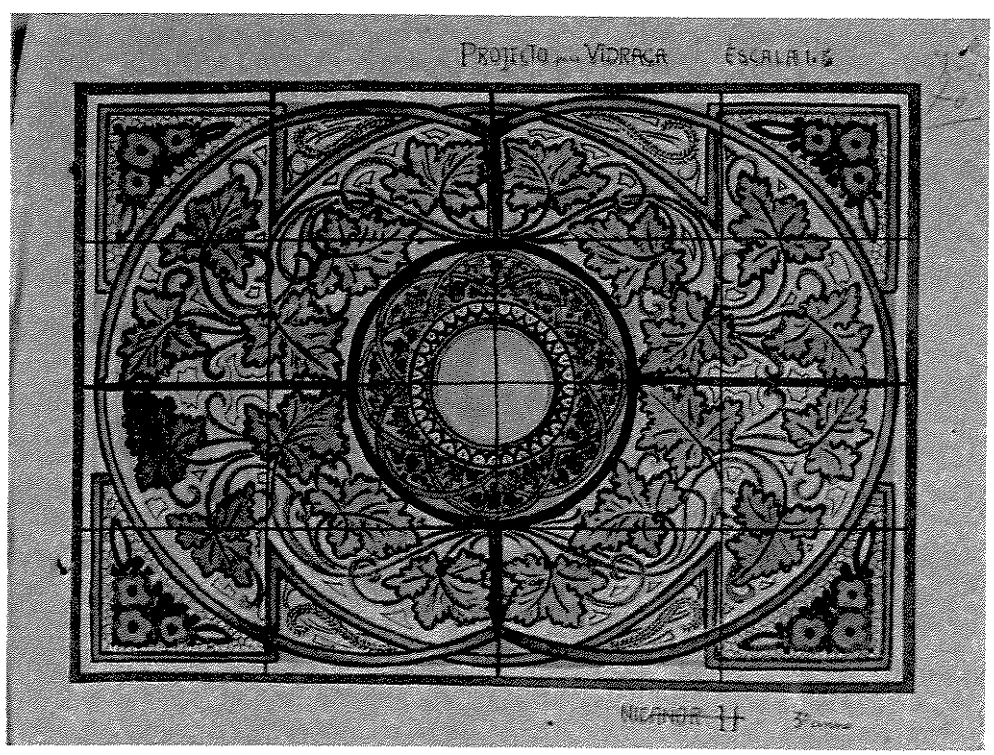
[45] M. de A. "Arte Indayá". *in:* "Arte". Jornal *Diário Nacional*. São Paulo, SP. Jan. 1928.

[46] M. de. A. "Escola Hadleriana". Jornal *Diário Nacional*. São Paulo, SP. 22 jan. 1932.

[47] *Idem.*



11. Mário Pagoto
Projeto para mosaico (da Exposição da *Escola Hadleriana*, 1932)
Aquarela e purpurina sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Coleção Amélia Russo, Rio Claro-SP.



12. Nicanor Hebling
Projeto para vidraça (da Exposição da *Escola Hadleriana*, 1932)
Aquarela sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Coleção Amélia Russo, Rio Claro-SP.

o ensino profissional. A partir de suas publicações o Governo do Estado de São Paulo se interessou pelo assunto e pediu-lhe que apresentasse um plano para a organização da primeira escola. A fundação do primeiro núcleo foi na capital, em 1913. Por determinação do Governo ficou encarregado de montar as escolas de Amparo, Jacareí e Rio Claro[3].

No princípio, a organização da Escola Profissional Masculina de Rio Claro seguiu o regulamento da Escola Profissional de São Paulo. O seu diretor, Aprígio de Almeida Gonzaga, exerceu dentro da estrutura simples do ensino profissional a sua administração, de 1913 a 1934, quando se aposentou.[4] Antes do início das aulas em Rio Claro, o diretor Armando Bayeux da Silva passou um período na escola da capital, recebendo as orientações de Aprígio Gonzaga sobre todas as questões relativas à instrução profissional e seu regime administrativo.[5] Após a absorção desse regulamento, o diretor estava apto para iniciar as aulas na escola de Rio Claro.

Criada pela lei n.° 1635 de 31 de dezembro de 1918, a Escola Profissional Masculina iniciou suas atividades no mês de setembro de 1920. Iniciou as atividades oferecendo cursos no período diurno, de ferraria e fundição, mecânica, tornearia e entalhação, marcenaria e pintura[6].

A Escola se organizou entre duas tendências didáticas: pelo ensino de formação integral e pelo ensino técnico racionalizado[7]. As aulas que seguiam um sistema de técnica integral, eram segundo Aprígio, um sistema que tinha a vantagem de possibilitar ao aluno uma maior mobilidade ao se deslocar de um ramo para outro na sua profissão, promovendo uma fácil adaptação. Aprígio foi influenciado pelo movimento da Escola Nova, foi um defensor da educação integral. Esse método de ensino baseava-se nas concepções do engenheiro russo Victor Della Vos que acreditava no aperfeiçoamento do trabalho do aluno viabilizado pela sua passagem por todas as oficinas.[8] A execução de exercícios progressivos em grau de dificuldade[9], proporcionaria ao aluno uma melhor

---

[3] "Dados biográficos do Professor Aprígio de Almeida Gonzaga", ofício n.° 6.347, P/ 61.988/54, G.C. de 9-out. 1954. Arquivo do Município de Rio Claro – SP. Aprígio Gonzaga organizou os primeiros trabalhos técnicos sobre o ensino profissional, entre eles: *Lloy Paulista*, *Guia do Aprendiz*, *Série de cadernos de ensino profissional para trabalhos manuais* e *Modelo de Aulas*.

[4] GITAHY, Maria Lucia Caira. *Trabalhadores urbanos e ensino profissional.* Maria Lucia Caira Gitahy, Maria Alice Rosa Ribeiro e Coraly Gará Caetano. Campina: Editora da UNICAMP, 1986. p. 130.

[5] GONÇALVES, Paulo Celso Costa. *Formação do trabalhador e ensino profissional: a Escola Profissional Masculina de Rio Claro*. Campinas, SP, 2001. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. p. 109.

[6] "Livro de Matrícula da Escola Profissional de Rio Claro: Curso diurno, 1920-1921-1922", ETE Armando Bayeux da Silva, Rio Claro.

[7] *Idem*. p. 4.

[8] *O Álvaro*. Jornal publicado pela ETE "Carlos de Campos". Ano 1, julho/dezembro de 2001.

[9] GONÇALVES, Paulo Celso Costa. *Formação do trabalhador e ensino profissional: a Escola Profissional Masculina de Rio Claro*. Campinas, SP, 2001. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. p. 5.

3 A Escola Profissional Masculina e as aulas do Curso de Pintura

A Escola Profissional Masculina de Rio Claro foi uma instituição fundada no momento em que se expandiam instituições públicas de ensino, nas duas primeiras décadas do século XX. Nesse momento, o problema do analfabetismo estava em questão, fazendo parte até mesmo da discussão sobre a falta de qualidade do ornamento brasileiro.[1] Um número significativo de artesãos imigrantes tinha baixa escolaridade, e mesmo se comunicavam com certa dificuldade no português. Com o avanço da industrialização a qualificação do trabalhador urbano teve que ser modificada: as atividades econômicas precisavam ter a sua disposição, trabalhadores com formação profissional. Então, a insuficiência da mão de obra qualificada foi sanada pelas instituições públicas de ensino que proliferaram pelo Brasil.

O Estado de São Paulo viu no Liceu de Artes e Oficios os primeiros êxitos no caminho da qualificação do trabalhador. No entanto, o Liceu deve à iniciativa particular o seu sucesso, diferente das Escolas Profissionais que foram implantadas pelo governo do Estado de São Paulo. Esses dois tipos de instituições possuem diferenças quanto a organização metodológica. No Liceu, a metodologia do ensino é do tipo "oficina-escola", o aperfeiçoamento do indivíduo "ocorre junto com a produção." A instituição funciona como uma empresa, há produção nas oficinas, por isso, não há separação entre a aprendizagem e o trabalho. Na escola profissional há uma "separação da aprendizagem em relação à produção." Em oficinas preparadas para o ensino o aluno vai apenas executar os exercícios necessários para o aprendizado.[2]

Foi Aprígio de Almeida Gonzaga quem planejou e organizou a primeira Escola Profissional do Estado de São Paulo. Esta serviu de padrão para as demais que logo foram surgindo. Em 1905, Aprígio foi lecionar na Vila de Pedreira, da Comarca de Amparo. Transferido para a cidade de Santos, em 1908, foi dirigir o Grupo Escolar Cesário Bastos. Nesse período inicia seus estudos sobre

---

[1] O problema educacional não afetava somente a questão do ensino das artes. Na Escola Profissional Masculina de Rio Claro, podiam ser aceitos alunos que não tivessem escolaridade comprovada, com idade mínima de doze anos. Neste caso, estes deveriam cursar no período noturno um curso preliminar que os habilitava a freqüentar qualquer um dos cursos oferecidos. No entanto, a escola dava preferência àqueles alunos que "sabiam bem ler, escrever e fazer as quatro operações".

[2] GONÇALVES, Paulo Celso Costa. *Formação do trabalhador e ensino profissional: a Escola Profissional Masculina de Rio Claro*. Campinas, SP, 2001. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. p. 28-30.

adaptação às exigências de mercado, já que o produto final executado teria um acabamento impecável. Já o ensino técnico e racionalizado tinha o objetivo de formar o aluno por meio do controle sobre o processo de trabalho.[10] Houve uma tentativa de adaptação a essa nova concepção de ensino, que não obteve muito sucesso. A formação integral era um ponto de honra nas escolas profissionais e não poderia ser abandonada.[11] Promovia para todos os alunos, aulas auxiliares obrigatórias: de desenho profissional, de plástica, de português, de educação cívica e de aritmética.[12]

A diretoria da Escola do Brás editou o livro *O desenho profissional*, que apresentava "um plano seriado de exercícios para todas as profissões".[13] Essa obra não foi localizada, por isso, não é possível estabelecer uma análise da parte dedicada ao desenho de ornatos. É provável que os exercícios fossem dedicados mais ao desenho técnico, se considerarmos o programa estabelecido para a disciplina de "desenho profissional" (ver nota nº 9).

Talvez, por ter no diretor da instituição toda orientação para uma melhor condução das aulas, é que não se encontrou nenhum método de ensino mais específico para o curso de Pintura. Esse fato deve ter contribuído para a adoção da proposta de ensino do desenho divulgada por Theodoro Braga, totalmente digna e detentora de uma conotação moralizante da arte brasileira. Essa total subserviência ao diretor, pode ser extraída do contrato de Carlos Hadler, que detém as seguintes cláusulas:

I. O Sr. Carlos Hadler obriga-se a ensinar a arte de Pintor da Escola Profissional de Rio Claro, comparecendo em todos os dias úteis conforme o horário da Escola, mesmo à noite, a juízo do Diretor, sempre que for necessário.

---

[10] *Idem.* p. 4.

[11] GITAHY, Maria Lucia Caira. *Trabalhadores urbanos e ensino profissional.* Maria Lucia Caira Gitahy, Maria Alice Rosa Ribeiro e Coraly Gará Caetano. Campina: Editora da UNICAMP, 1986. p. 131.

[12] ESCOLA Profissional. *O Alpha.* Rio Claro, SP. 16 jan. 1923. O conteúdo de cada uma dessas disciplinas:

- Desenho profissional – desenho geométrico e técnico, por escala, de ornatos, plantas de móveis, de máquinas e suas peças e projetos em geral.
- Plástica – trabalhos em barro, gesso, cera e terra-cota, em alto e baixo relevo, de ornatos, figuras e estampas, com aplicações à madeira, ao ferro e à pintura.
- Português e educação cívica – curso completo de vernáculo, linguagem oral e escrita, análise léxica e lógica, lições de coisas, declamação, redação e correspondência. Pátria, governo, formas de governo, poder legislativo, executivo e judiciário, governo municipal, estadual e federal, constituição, deveres e direitos do cidadão, datas nacionais e principais vultos e fatos de nossa história.
- Aritmética: cálculo aritmético e geométrico, ensino desenvolvido, teórico e prático de todas as questões e operações em que se fundam as artes ensinadas na escola e de uso freqüente nas transações comerciais.

[13] GITAHY, Maria Lucia Caira. *Trabalhadores urbanos e ensino profissional.* Maria Lucia Caira Gitahy, Maria Alice Rosa Ribeiro e Coraly Gará Caetano. Campina: Editora da UNICAMP, 1986. p. 143.

II. O contratante dirigirá suas aulas de acordo com o programa e instruções respectivas, obedecendo e fazendo obedecer as ordens do Diretor, cumprindo e fazendo cumprir o Regulamento e Regimento internos da Escola.

III. O contratante perceberá a quantia de quatro contos e duzentos mil réis anuais (4:200$000).

IV. O material de trabalho será fornecido pela Escola.

V. O prazo deste contrato será por tempo indeterminado, podendo ser rescindido a vontade, por qualquer das partes, sem que de modo algum seja obrigado a pagar indenização.[14]

A contratação de Carlos Hadler ocorreu em 6 de setembro de 1920, na Secretaria de Estado dos Negócios do Interior. Sucedeu por indicação da diretoria, que era comandada naquela ocasião por Armando Bayeux da Silva.[15] No dia 13 de setembro, Hadler tomou posse do cargo de "mestre de pintura".[16] Nesse mesmo dia aconteceu a primeira aula da instituição de ensino, um dia após a solenidade da inauguração oficial, que contou com a presença de Antônio de Sampaio Doria, Diretor Geral da Instrução Pública e Ruy de Paula Souza, Deputado Estadual[17].

Carlos Hadler: dos bancos escolares à Escola Profissional Masculina

A formação educacional de Carlos Hadler é obscura. Foram localizadas algumas informações esporádicas. Em Amparo parece não ter terminado o quarto ano.[18] Somente em 1906 é que se cogita a instalação de um colégio com ginásio.[19] No Almanaque do Amparo, de 1918-19, seu nome não consta na relação dos professores de instituições públicas ou particulares. Portanto, não se encontrou informação sobre sua formação acadêmica.

---

[14] "Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro". p. 14. Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.
[15] "Relatório dos trabalhos de 1920 o diretor, Armando Bayeux da Silva", Arquivo do Município de Rio Claro.
[16] "Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro". Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.
[17] *O Alpha*, 13 de set. de 1920.
[18] Não foram localizados os livros de matrícula do Grupo Escolar "Luiz Leite" de Amparo, anteriores a 1909. Portanto, pôde ser feita a identificação completa da escolaridade de Carlos Hadler. Informações foram encontradas nos jornais: *Diário do Amparo* (8 dez. 1900), *Correio do Amparo* (7 dez. 1899) e *Commercio do Amparo* (30 nov. 1901).
[19] GYMNASIO. *Commercio do Amparo*. 22 mar. 1906.

Nos primeiros anos do século XX, Hadler é citado pela imprensa local como um artista amador. Em depoimentos, familiares também compartilham dessa mesma informação, relatam que ele era autodidata. No entanto, pode ser que tenha freqüentado uma escola ou ateliê, de algum artista-decorador na capital paulista, onde possivelmente aperfeiçoou o ofício. É provável que Carlos Hadler tenha morado na cidade de São Paulo na década de 1910. Essa suposição se evidencia devido a alguns fatos. O primeiro, é que 1909, o pai Guilherme Hadler, já não é relacionado como comerciante da cidade de Amparo. Seu estabelecimento não aparece relacionado na lista realizada pelo Almanaque daquele ano. Sua chapelaria funcionava na cidade desde 1884. Pesquisando nos jornais, a partir de 1913, o nome do artista não aparece entre aqueles que expõem suas obras na cidade. Nessa época, o Carlos já deveria ter uma habilidade técnica mais apurada. O segundo fato está relacionado aos retratos que executa dos pais. No retrato da mãe, feito a pastel, há a inscrição "C Hadler S. Paulo". O terceiro e último fato, é que a esposa Thereza provavelmente não foi moradora da cidade de Amparo. O sobrenome Cerpulli não aparece nas listas – de comerciantes, lavradores, funcionários públicos, etc – organizadas pelos Almanaques nas primeiras duas décadas do século. A família de Thereza deveria ser da cidade de São Paulo, pois quando veio a falecer, em 1930, seu corpo foi transladado para a capital, onde foi sepultado.

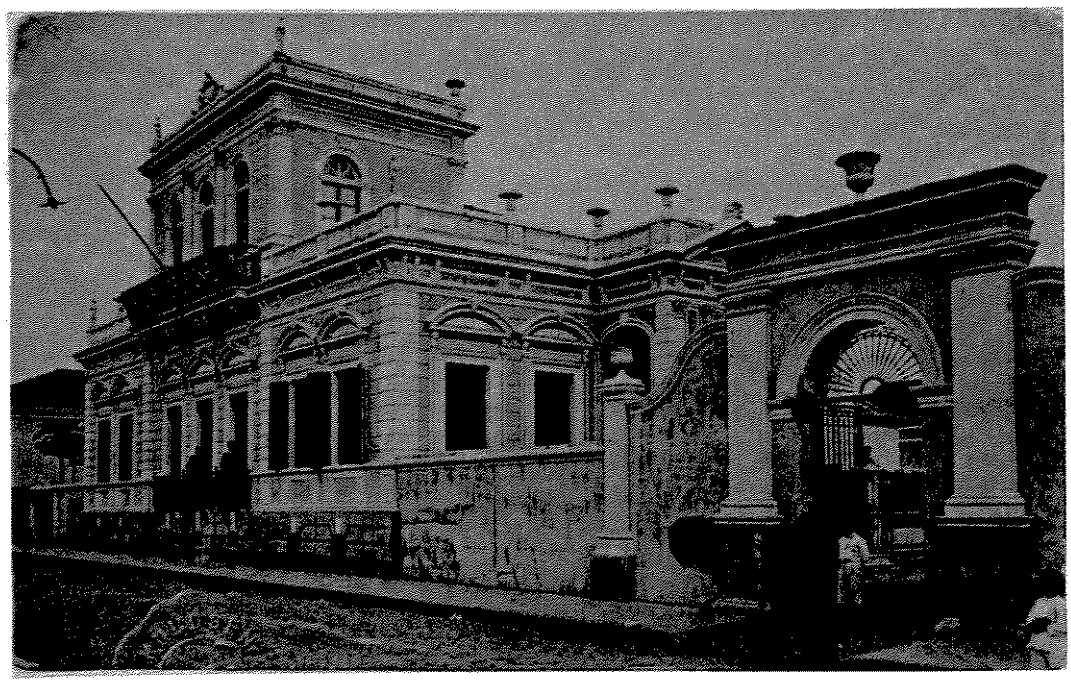
O início das atividades de Carlos Hadler na Escola Profissional Masculina de Rio Claro[20] mescla-se com a própria implantação da instituição de ensino. O professor Hadler fez parte do primeiro corpo docente da escola. O diretor da escola, Armando Bayeux da Silva, tinha suas raízes fixas na cidade de Amparo. Mesmo após sua transferência para a cidade de Rio Claro, em 1913,[21] para assumir o cargo de diretor da escola Joaquim Salles, Bayeux não deixou de visitá-la. Amparo era geralmente a localidade onde passava as férias ao lado da família.[22] Certamente, conhecia Carlos Hadler, já que pertenciam a mesma comunidade. Também deveria conhecer as habilidades do artista, o que favoreceu a indicação para o cargo de mestre do curso de Pintura.

---

[20] A Escola Profissional Masculina de Rio Claro, ainda hoje, permanece no mesmo endereço: Avenida 5, número 445, entre as Ruas 5 e 6. Hoje é designada como ETE "Armando Bayeux da Silva", em homenagem ao primeiro diretor da escola.

[21] PROF. Bayeux da Silva. [anúncio] *O Diário*. 19 jan. 1913.

[22] *O Diário*. Amparo, SP. 28 dez. 1913.



13. ***Escola Profissional*, postal, s.d.**
Acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga", Rio Claro - SP

14. ***Alunos do Curso de Pintura da Escola Profissional Masculina de Rio Claro***
Fotografia, década de 1920.
Acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga", Rio Claro, SP.
Carlos Hadler, primeiro sentado à esquerda.

O painel no saguão de entrada da Escola Profissional, intitulado *Pax e Labor*, é motivo de uma outra versão para a contratação de Hadler. Há relatos de que Carlos teria entrado para o quadro de docentes da Escola Profissional Masculina por meio de um concurso[23]. A seleção teria sido feita a partir da escolha da melhor composição artística dos candidatos. *Pax e Labor* teria sido a obra vencedora.

Durante vinte e um anos Carlos Hadler permaneceu lecionando na Escola Profissional de Rio Claro. Naquele mesmo ambiente, do único pavimento superior da escola, o artista-professor cultivou admiradores e amigos. O ambiente era bastante agradável. As cinco janelas ali existentes proporcionavam às aulas muita luminosidade. A sala, com suas dimensões modestas – medindo 4,63 por 8,13 metros – podia acolher muito bem o pequeno grupo de estudantes.[24]

Carlos Hadler achava que a arte que desenvolvia com os alunos não era de fácil aceitação popular. Como professor do Curso de Pintura, "trabalhava com entusiasmo e carinho naquilo que achava uma lacuna a ser preenchida na história da arte decorativa no Brasil".[25]

A efetivação de Carlos Hadler como de Mestre de Pintura só ocorreu em 1931. O professor requereu sua efetivação que lhe foi concedida pelo Interventor Federal do Estado de São Paulo, pelo decreto de 3 de agosto de 1931. A justificativa apresentada foi a de que o mestre de pintura já contava com mais de dez anos de atividades no funcionalismo público do Estado de São Paulo[26].

Além do trabalho como funcionário público, Carlos também mantinha uma outra atividade paralela. Os finais das tardes eram reservados para as aulas particulares de desenho e pintura. Grupos mistos freqüentavam essas aulas ministradas em sua residência, na Avenida 2, número 66. Anúncios sobre seu curso eram esporadicamente publicados nos jornais, na década de 1930. O funcionamento era das 16 às 18 horas. Portanto, terminada as aulas na Escola Profissional, o professor dirigia-se diretamente a sua residência, para dar continuidade a jornada de serviço[27]. Esse curso de pintura funcionou, pelo menos, nos primeiros anos da década de 1930, como indica uma ex-aluna, Ruth Wehmuth Ragonha[28], que o freqüentava três vezes por semana.

---

[23] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.

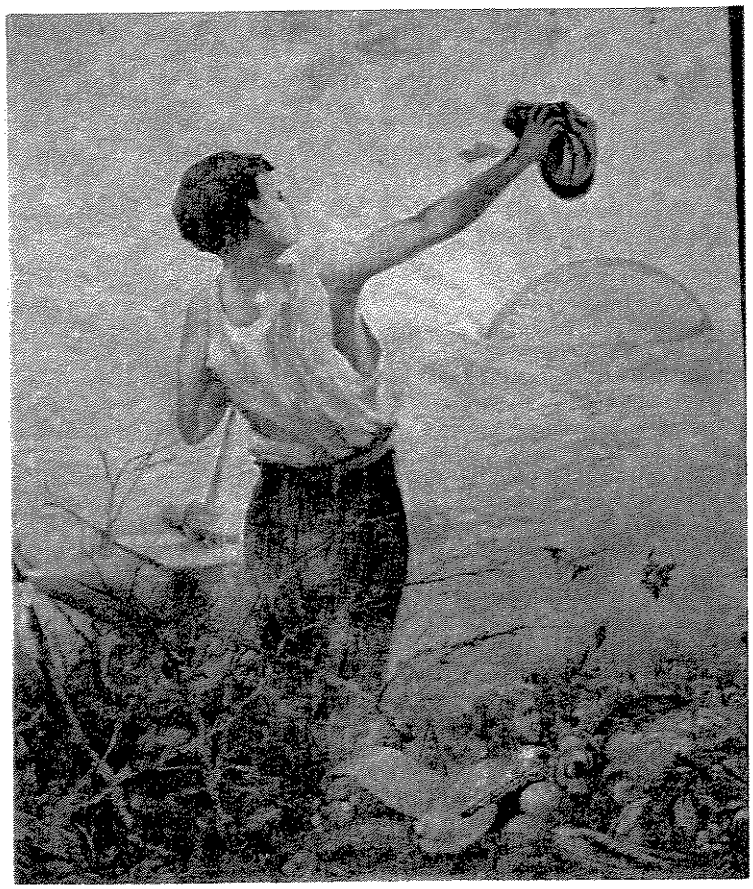
[24] Atualmente, a mesma paisagem pode ser observada através das vidraças: em frente está a lateral esquerda da Matriz São João Batista. A igreja fica diante da Praça da Liberdade – uma quadra inteira dedicada ao advento da proclamação da República – que abriga, desde 1889, um pinheiro que foi plantado simbolicamente nessa ocasião, que ficou conhecido como a árvore da liberdade.

[25] PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.

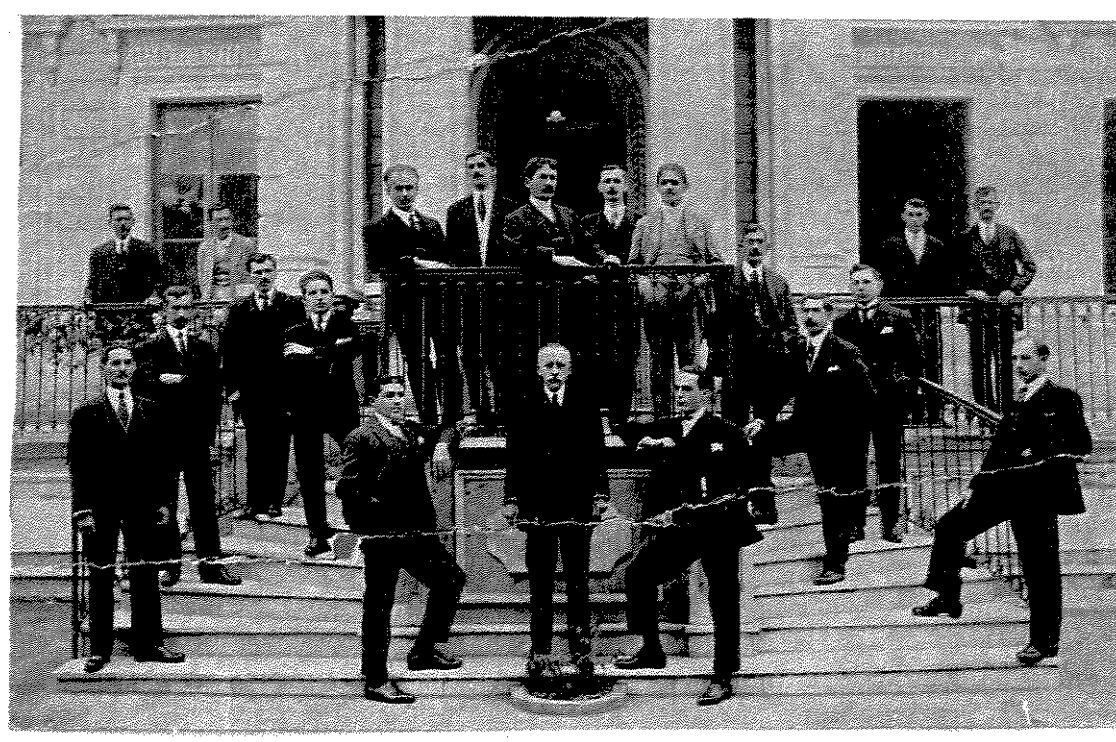
[26] "Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro". p. 14. Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.

[27] *Diário do Rio Claro*. 12 fev. 1933. p. 3.

[28] Depoimento de Ruth Wehmuth Ragonha. Com 14 anos Ruth iniciou os seus estudos com Hadler cessando-o com cerca de 16 anos.



15. *Pax e Labor*
Painel, 147 x 120cm, 13/09/1920, saguão da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro – SP.



16. Mestres da Escola Profissional Masculina de Rio Claro
Fotografia, s.d.
Acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga", Rio Claro, SP.
Carlos Hadler se posiciona junto ao grupo central, no alto, o quarto da esquerda para a direita.

Do professor humilde, não se encontraram muitos registros de próprio punho que pudessem esclarecer seu pensamento quanto à estilização de elementos nacionais. Entretanto, é a partir da sua produção artística e a de seus discípulos, que se pode proceder a uma rica análise desse movimento nacionalista que contaminou sua obra e seu processo didático. Ficaram, também, os textos de periódicos, os depoimentos e alguns cadernos de que servem para complementar o estudo.

Na década de 1920, a utilização de elementos nacionais já era explorada no campo das artes gráficas. Em especial, a revista *Ilustração Brasileira* trazia em suas páginas, no início dos anos de 1920, a estilização de elementos bem brasileiros. J. Carlos era o principal ilustrador.[29] Samambaias serpenteantes, abacaxis, bananeiras floridas, guaiambés, papagaios, onças, tucanos, todo um repertório de plantas e animais estilizados em molduras, letras capitulares, entre outras composições decorativas, justificavam o nome da revista: ilustrações com temas nacionais emoldurando textos sobre a cultura brasileira.

Estilizando com Adão Hebling

A seção de Pintura, integralmente comandada por mestre Hadler em uma oficina própria, compreendia os ramos da decoração, dos ornatos, das letras, das tabuletas, da pintura a óleo, da cola, da aquarela, do pastel, do creiom, do desenho artístico e das artes aplicadas,[30] pintura de painel, a decoração de prédios, a pintura de cartazes, frisos e festões em todos os estilos, requadrações, técnica de confecção de tintas, e inúmeras outras modalidades. Alguns desses ensinamentos podem ser observados no caderno de atividades do ex-aluno Adão Hebling, pertencente à Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior" da cidade de Rio Claro. O mestre também ilustrava suas aulas com a leitura de livros, recortes de jornais, trechos de poesias e críticas sobre arte.[31]

A sala ocupada por Hadler, onde foi instalada a oficina de pintura, localizava-se na parte superior do edifício. Este, era anteriormente uma antiga residência que foi adaptada para o funcionamento da escola. Sua aquisição foi feita pela Câmara Municipal que a doou ao Estado[32]. As

---

[29] Além de ter trabalhado durante muitos anos ornamentando as páginas dessa publicação carioca, J. Carlos foi também um dos diretores dessa revista.

[30] "Relatório dos trabalhos de 1920 o diretor, Armando Bayeux da Silva", Arquivo do Município de Rio Claro.

[31] PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.

[32] *Rio Claro Sesquicentenária*, (vários autores). Rio Claro, 1978. "O prédio onde funciona [a Escola Profissional} foi adquirido em hasta pública por vinte contos e cinco mil réis, dinheiro obtido por subscrição popular. Foi doado à Fazenda do Estado de São Paulo pela Câmara Municipal de Rio Claro. Constituía um dos bens deixados por Dr. Egon Von Frankenbergund Ludwigsdorff." p. 188.

obras de adaptação foram iniciadas em 14 de agosto de 1919 e terminadas em 9 de janeiro de 1920[33].

As aulas do Curso de Pintura eram ministradas diariamente por das 12 às 16h. Os alunos da Escola Profissional recebiam para estudar uma diária do governo durante todo o ano letivo. À noite, o professor também orientava nessa escola um curso de desenho artístico[34].

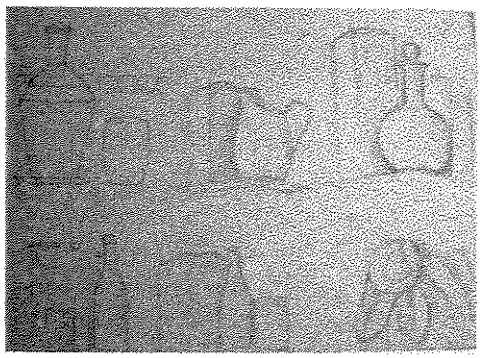
Ao final do ano letivo, fazia-se uma exposição com as obras produzidas pelos alunos, nas dependências da Escola. A pintura produzida pelos alunos ganhou muita fama. Sobretudo, as paisagens, eram adquiridas pelos visitantes[35]. Os Durante o ano letivo os trabalhos que mais se destacavam eram guardados pelo professor para a exibição anual. A Escola Profissional vendia produtos produzidos por todas as seções[36].

O processo didático de Hadler não tinha uma estrutura rígida. As aulas eram bastante livres. Após o estudo do natural, cada aluno fazia uma composição à sua maneira, sempre realizando o ornamento a partir da própria imaginação. O desenho tinha que ter obrigatoriamente um resultado totalmente original, seguindo os preceitos de uma pintura adepta da "escola nacionalista"[37], feita a partir da incorporação de elementos "nacionais". O relacionamento de Hadler com os alunos era de camaradagem. Não era exigente e era mesmo um homem muito acanhado. A rotina das aulas era sempre a mesma. Ele chegava na sala de aula, cada aluno pegava seu trabalho e seu material, realizava a composição e só depois de pronto o professor dava a sua opinião.[38]

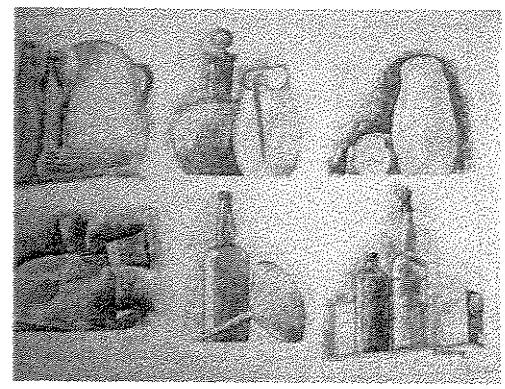
Os trabalhos realizados em sala eram basicamente feitos a partir de cópias do natural e confeccionados com grafite ou aquarela. Objetos ou plantas eram empregados no ensino da natureza-morta, dispostos isoladamente ou em grupo. Em um nível mais avançado, desenhos de flores e frutas feitos do natural, eram usados na composição de desenhos estilizados[39]. O mestre conduzia as aulas dando orientações aos alunos, expressando seus "palpites" ao final de cada trabalho. Pedia, por exemplo, para o aluno colocar mais luz ou sombra, quando a composição se encontrava recebendo os retoques finais.

---

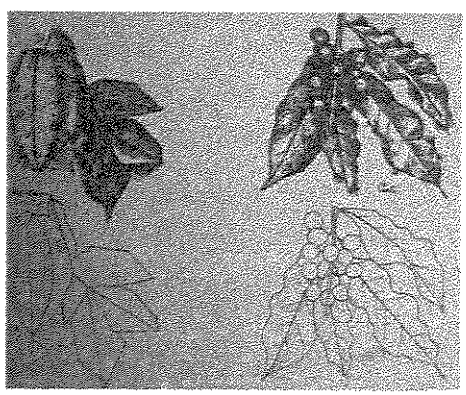
[33] *O Alpha*, "Locaes – Escola Profissional", 16 de jul. de 1921. A escola iniciou as suas atividades com 155 alunos matriculados nas seções de mecânica, marcenaria e pintura.
[34] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.
[35] *Idem.*
[36] Depoimento das Irmãs Russo (Antonieta, Amélia e Vitória), Rio Claro, SP.
[37] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.
[38] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.
[39] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.



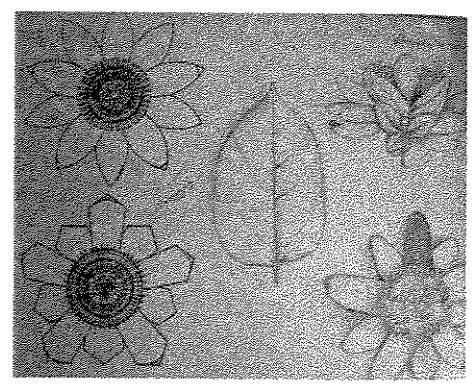
17. ***Estudos do natural***
Grafite
Adão Hebling



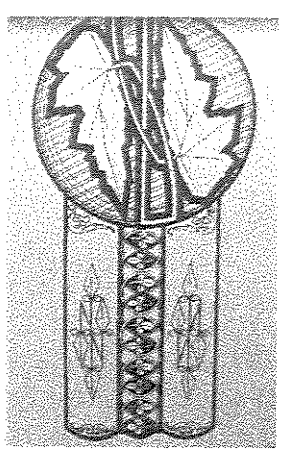
18. ***Estudo de naturezas-mortas***
Aquarela
Adão Hebling



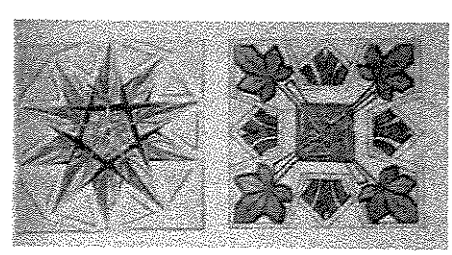
19. ***Estilização da carambola e do café***
Nanquim
Adão Hebling



20. ***Estilização da flor do maracujá***
Grafite, nanquim e lápis de cor
Adão Hebling

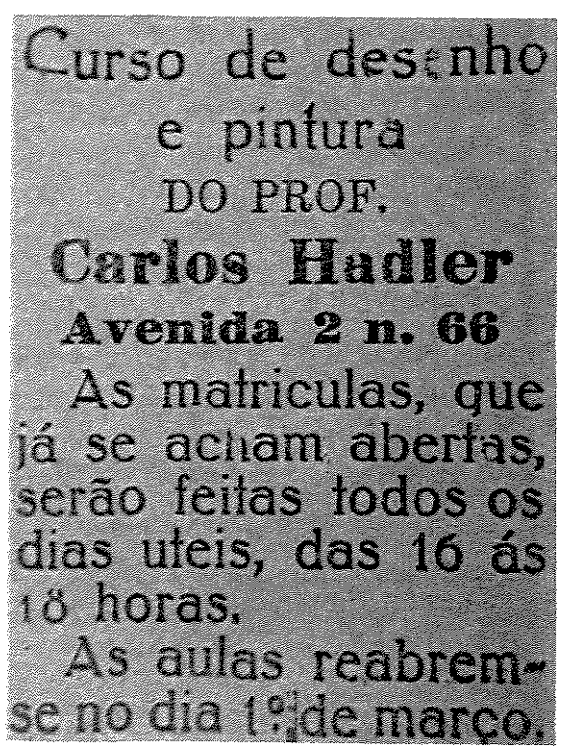


21. ***Ornamento***
Nanquim, Adão Hebling



22. ***Radiações***
Lápis e aquarela, Adão Hebling

23. Exposição do "Curso de Pintura" ministrado por Carlos Hadler, na Escola Profissional Masculina
Fotografia, s.d.
Acervo do Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"



Curso de desenho
e pintura
DO PROF.
Carlos Hadler
Avenida 2 n. 66
As matriculas, que já se acham abertas, serão feitas todos os dias uteis, das 16 ás 18 horas.
As aulas reabrem-se no dia 1º de março.

24. Anúncio do Curso de Pintura do Professor Carlos Hadler
Jornal *Diário do Rio Claro*, 12 de fevereiro de 1933.

Raramente intervia diretamente nas composições dos alunos. Em um quadro feito pelo aluno Donato Russo, no qual figurava uma usina, Hadler deu algumas pinceladas, mas não o fez por inteiro[40].

Na Escola Profissional as aulas seguiam sempre uma mesma rotina. Hadler as conduzia de duas maneiras: aulas dentro da sala e ao ar livre.

Freqüentemente o grupo saía para fazer estudos de paisagens no entorno da área urbana. Isso ocorria normalmente uma vez por semana. Essas pequenas excursões forneciam subsídios para a realização de algumas atividades. As tarefas podiam ser executadas na totalidade ou em partes. A aula iniciada no campo poderia, posteriormente, ser finalizada na escola.

A fixação das paisagens em aquarela era muito apreciada[41], tanto que, certa vez, alguns alunos faltaram à aula só para pintar ao ar livre, como denuncia uma inscrição no verso de um trabalho do aluno Adão Hebling[42]. A pesquisa de plantas era feita constantemente. Após a cópia do natural o aluno criava a estilização do vegetal, o elemento indispensável para a confecção de frisos e radiações.

Dois cadernos de desenho de alunos de Hadler puderam ser observados. O primeiro, de Adão Hebling, é do ano de 1930. O segundo é de Írio Alves, formado em 1937. Por ter um volume bem maior de atividades, o primeiro caderno foi o escolhido para a análise dos conjuntos de disciplinas do curso de Pintura. Já o segundo caderno será utilizado como complementar na análise dos procedimentos das aulas.

No caderno de Adão Hebling há 10 grupos de estudos. São eles:

- estudos de objetos do natural, feitos a lápis;
- estudos de objetos do natural a aquarela;
- estudos de plantas feitos do natural com a sua posterior estilização;
- composições com a inserção das plantas estilizadas;
- radiações;
- composição de frisos;
- composições inspiradas em motivos gráficos indígenas;
- composições ornamentais circulares com a inserção de paisagens;
- estudo de elementos da fauna

---

[40] *Idem.* Provavelmente se trata da Usina Elétrica do Corumbataí, que em 15 de novembro de 1895 foi inaugurada pela Companhia Mecânica e Industrial.
[41] *Idem.*
[42] Caderno de desenho de Adão Hebling pertencente à Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.

- paisagens a aquarela.
- temas folclóricos

Os estudos a lápis são feitos a partir da observação dos objetos, organizados pelo professor Hadler sobre uma mesa. Vários tipos de objetos são utilizados, caixas, garrafas, moringas, jarros e estátuas em gesso. Este exercício dava oportunidade ao aluno para aperfeiçoar a execução de figuras isoladas ou em grupo, desenvolvendo a aplicação do claro-escuro.

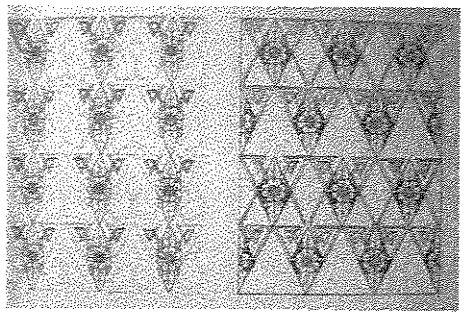
Após o estudo monocromático, o aluno podia executar o estudo em aquarela dos grupos de objetos. Além dessas naturezas-mortas, estudavam-se também arranjos com flores e vasos.

A partir do estudo das plantas, feito do natural, podia-se proceder à estilização. Adão Hebling executou em nanquim, o desenho da carambola e do café em uma dessas aulas. Nos dois desenhos há a união de folhas e frutos. Percebe-se que o aluno transpôs, para a porção inferior de cada um dos desenhos, praticamente as mesmas linhas que delimitam os desenhos naturalistas. Parece até que as linhas surgiram a partir de um decalque feito a partir dos motivos vegetais superiores.

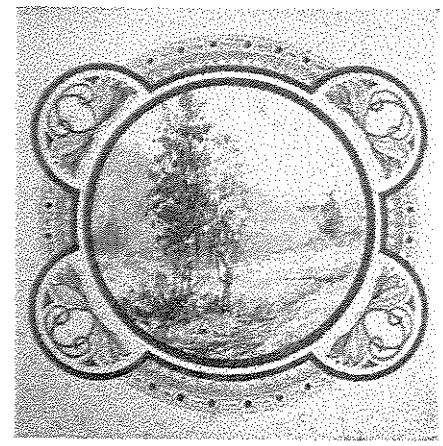
Se a execução naturalista do desenho anterior parece muito sobrecarregada, pelo pouco domínio da técnica do bico-de-pena, o procedimento com a flor do maracujá demonstra maior desenvoltura. Adão Hebling consegue melhor executar o desenho a partir do claro-escuro. A realização da estilização é apresentada em duas versões, provando assim, que a busca pela forma é feita pelo próprio aluno, e não pela sugestão dada pelo professor. A partir de uma única flor é possível encontrar muitas estilizações diferentes.

Dominados os processos de estilização dos motivos, o aluno inicia a execução de composições com a inserção das plantas estilizadas. Realizada a nanquim, esta ornamentação traz uma folha estilizada para compor uma forma circular. São apresentadas duas folhas simétricas, apresentadas inversamente uma à outra. Os traços largos que a delimitam, dando força ao desenho, se contrapõe às delicadas nervuras realizadas por finos traços.

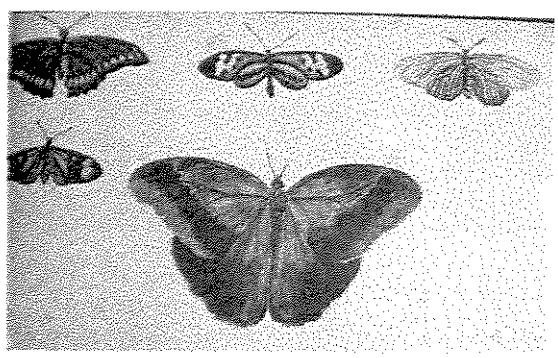
O domínio da radiação é fundamental para a execução de desenhos mais complexos. Carlos Hadler em sua série de Tábuas apresenta a execução da radiação desde os esquemas geométricos até a inserção das formas estilizadas. Vários modelos são propostos neste trabalho. Nesse estudo de Adão Hebling do seis esquemas realizados, apenas dois foram concluídos e coloridos. As outras quatro propostas encontram-se esquematizadas a lápis.



26. ***Ornamentação em rede***
Nanquim, Adão Hebling



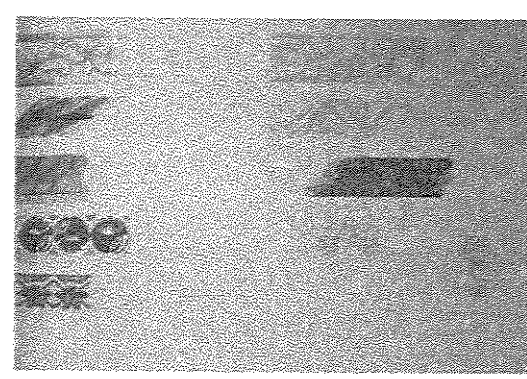
27. ***Ornamento circular com inserção de paisagem***
Aquarela, Adão Hebling



28. ***Borboletas***
Aquarela, Adão Hebling

29. ***Paisagem***
Aquarela, Adão Hebling

30. ***A morte do 'Dito'***
Aquarela, Adão Hebling



31. ***Ornamentações de frisos***
Lápis e nanquim, Adão Hebling

Observando o caderno de Adão Hebling, percebe-se que não era um aluno extremamente aplicado. Há muitos exercícios incompletos. Nessas composições de frisos, dois estão concluídos. Outros dois se apresentam apenas esquematizados com grafite. A composição é simples, a primeira é feita a partir da repetição, que consiste na repetição de um único elemento infinitamente. A segunda é realizada a partir de alternação, ou seja, duas unidades que se repetem, alternando-se uma à outra.

Adão Hebling realiza duas ornamentações em rede. Este é um tipo de composição em superfície ilimitada que pode ser encontrado nos papéis estampados ou em tecidos. A composição, bastante simples, traz cada uma das quatro faixas, feitas por alternação. É possível perceber que os elementos geométricos, que se mesclam aos motivos florais, são inspirados no vocabulário gráfico indígena.

O estudo de elementos da fauna não era muito comum. As aulas de Carlos Hadler enfatizavam mais a flora local. Poucos são os trabalhos com pequenos animais, em sua maioria, insetos. Aqui, o aprendiz traz em aquarela cinco borboletas de espécies diferentes.

Muitas paisagens aparecem no caderno de Adão Hebling. São paisagens em aquarela dos recantos da cidade de Rio Claro. Esse aluno parece mesmo apreciar muito essa modalidade. No verso de uma pequena aquarela há uma inscrição bastante divertida. O aluno informa que aquela paisagem executada ao ar livre foi realizada no dia em que alunos do curso de Pintura "bateram um zero", ou seja, faltaram às aulas do mestre Hadler.

Alguns temas folclóricos são realizados pelo grupo. Em *A morte do Dito*, há duas imagens. A primeira, diurna, apresenta uma cruz à beira de um lago, o possível túmulo do personagem. A segunda imagem é noturna e traz ao lado do túmulo o fantasma do Dito. Há alguns registros de que Carlos Hadler e seus alunos realizaram muitas obras sob o um mesmo título "A alma penada". É possível que esse desenho seja uma variação do mesmo tema.

Sobre a questão da utilização da flora local nas ornamentações, não se pode dizer que Carlos Hadler indicava para os alunos as plantas genuinamente brasileiras, ou seja, aquelas nativas. As flores e frutos utilizados eram derivados de plantas subespontâneas – espécies que, introduzidas numa região ou país, se adaptam e se espalham espontaneamente – ou de plantas ruderais, aquelas que ocorrem nas cercanias das construções urbanas. Aquilo que Hadler chamava de "ornamentação marajoara", também não a era de fato. A inspiração poderia vir de outra expressão gráfica indígena, diversa da marajoara. Em certas aulas, para a criação de frisos ou para pintura em vasos, os elementos "marajoaras" não eram retirados de nenhum lugar.

O mestre pedia para que tudo fosse feito de "imaginação", com linhas retas, excluindo as curvas, já que estas, os indígenas não conheciam[43]. Ao final, fazia-se a generalização, associando o motivo executado à antiga civilização de Marajó.

Nas aulas ao ar livre, Hadler acompanhava os alunos nos sítios para que desenhassem as plantas. Uma delas era a dormideira – nome comum a diversas plantas da família das leguminosas-mimosáceas – cujos folículos se fecham à noite ou quando são tocados. Uma das localidades visitadas pelo grupo era o ambiente próximo da chácara do matadouro, onde pintavam todas as qualidades de plantas com a aquarela.

Uma das aulas foi realizada na sala de jantar da casa da família do aluno Donato Russo. Esta residência ficava em uma chácara. A sala, muito grande, teve a mesa utilizada para colocar as plantas coletadas pelo grupo, que depois se pôs a fazer as cópias. Das plantas utilizadas podem ser citadas: a macaúva, o naritrim, a cabeça-de-negro, a pindaúva[44]. Hadler contava a história de cada plantas, atribuindo-lhes simbologias, e depois os rapazes as desenhavam. A estilização vinha depois, da maneira imaginada por cada aluno[45].

As exposições 'Hadlerianas'

Do envolvimento entre professor e alunos resultaram algumas exposições, em conjunto com alunos e ex-alunos. Carlos Hadler também realizou algumas mostras individuais. Essas apresentações sempre arrancavam da crítica local – que nem sempre pode ser considerada de fato como uma crítica de arte – elogios exaltados das habilidades técnicas e da inovação proposta pelo uso de temáticas brasileiras.

Em Rio Claro, os primeiros elogios das habilidades artísticas do grupo remontam das exposições anuais da Escola Profissional Masculina, desde o início de suas atividades, em 1920. Posteriormente, seu nome transcende os limites regionais.

Dois eventos são de suma importância para o estudo da obra de Carlos Hadler. O professor realizou na cidade de São Paulo, nos meses de janeiro dos anos de 1928 e de 1932, duas exposições que marcaram toda a sua carreira. Nas duas ocasiões, despertou a atenção de Mário de Andrade, em artigos publicados no *Diário Nacional*.

---

[43] Depoimento de Jayro Pimentel.
[44] A pindaúva é chamada também de pindaíva ou pindaíba: são sinônimos de coajerucu, benjoeiro; família das anonáceas: família de dicotiledôneas que compreende árvores e arbustos dos países quentes.
[45] Depoimento das Irmãs Russo.

Com o título, "ARTE INDAYÁ – Estylização da fauna e flora brasileiras", foi aberta a exposição com trabalhos de ex-discípulos de Carlos, Hadler da Escola Profissional de Rio Claro, na cidade de São Paulo. As obras estiveram expostas até o dia 18 de janeiro na Rua Líbero Badaró, número 9, no terceiro andar. Para a organização do evento, Hadler e cinco de seus alunos foram pedir apoio a Emílio Bomeisel, na capital paulista. Levaram consigo os desenhos para apresentarem ao jornalista, que foi imediatamente persuadido a ponto de assinar o texto do convite da exposição.

Como informa o convite, o objetivo principal da exposição estava na divulgação das composições decorativas para arquitetos, pintores e decoradores, como também, para vários setores da indústria, como os da metalurgia, da vidraçaria, da cerâmica, de tecidos e bordados, da tapeçaria, de móveis e gráfica.[46]

Mário de Andrade acabara de realizar sua viagem ao Norte, em 1927, visitando o Amazonas e, em especial, a ilha de Marajó. Também, no dia 20 do mês de agosto do mesmo ano, iniciou suas atividades junto ao jornal *Diário Nacional*, escrevendo sobre arte, "coisinhas quase diárias".[47]

Em sua coluna, intitulada "Arte", Mário faz considerações sobre a mostra "Arte Indayá". Relata que durante a visita à exposição conhecera alguns dos discípulos de Hadler. Ao final do texto ele os descreve fisicamente e psicologicamente.

E como não deixaria de ser, Mário incorpora no pequeno artigo elementos da região por ele visitada no ano anterior, como exemplos de novas fontes de pesquisa para Hadler. O criador de *Macunaíma* indica a utilização de "elementos tradicionais brasileiros ou indígenas de decoração" em concordância com aqueles apresentados na exposição, baseados na fauna e flora nacionais. Indica, entre outros, os de trabalhos em fibras e plumas, os vasos "marapoaras" e os desenhos dos índios[48].

Em algumas anotações dos jornais da época, há somente referência às obras dos ex-alunos de Hadler. Seria possível que em uma oportunidade dessas o mestre não aproveitasse para expor seus próprios trabalhos? Se a resposta é afirmativa, pode-se observar que a posição do professor se alterou na mostra de 1932.

Com a fama local já consagrada pela exposição paulistana de 1928, Carlos Hadler organizou nova coletiva em São Paulo, em 1932. Foi chamada de exposição da "Escola Hadleriana", uma escola fundada pelo próprio Hadler com o auxílio de Pimentel Júnior[49]. A designação "escola"

---

[46] Convite da Exposição *Arte Indayá – estilização da fauna e flora brasileiras*, 1928. Com texto de Emílio Bomeisel.
[47] ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
[48] M. DE A. "Arte", com subtítulo "Arte Indayá". *Diário Nacional*. jan. 1928.
[49] UM grande acontecimento artístico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 29 jan. 1932.

trouxe um toque determinante para o êxito do evento. Dava a entender que a conexão de seus artistas era muito mais coesa do que a exposição de 1928, como também, mais abrangente. O que se pode observar pelos textos jornalísticos é que, se em 1928 os desenhos apresentados eram somente dos alunos, na amostragem de 1932, houve o acréscimo das obras compostas pelo professor.

A exposição foi apresentada em dois segmentos. Uma parte era didática, com desenhos para portões, forros, pavimentos, almofadas, mobiliários e ornamentação interna. A segunda parte da exposição contava com obras de Hadler, com paisagens estilizadas, lendas, flores, poesias e trovas sertanejas.[50]

Mas, o fato é que o grupo liderado por Hadler obteve nessa ocasião muito mais retorno por parte da imprensa do que no evento de 1928. Ao que parece foi a sua maior e última grande manifestação. Todavia, é um período em que outras orientações estéticas estão se fixando no país, tornando difícil, sobretudo, a expansão de projetos decorativos fundados no *Art Déco*. É o que ocorre com o arquiteto Archimedes Memória, em 1935, no Rio de Janeiro. Seu projeto, de inspiração na arte marajoara, para o edifício do Ministério da Educação e Saúde foi o vencedor, porém, a decisão do ministro da educação Gustavo Capema, que presidia o júri, foi a de entregar a execução do edifício a um outro arquiteto, vinculado às teorias funcionalistas[51].

Mas, o que ocorre também, é que há uma grande adesão intelectual às orientações de nacionalização da arte – vistas muitas vezes pela crítica como tradicionalistas – que confrontavam com as novidades que despontavam naquele momento. Muitos autores escreveram em periódicos textos em defesa da instituição de uma arte nacional, basta percorrermos os olhos na revista *Ilustração Brasileira*, nas décadas de 1920 e 1930, para percebermos a dimensão desse problema.

E Carlos Hadler, adepto ao programa nacionalizador das artes propagado por Theodoro Braga, iniciou sua mostra, no dia 6 de janeiro de 1932, primeiramente, no Grupo Ginástico. Nela foram apresentadas ao povo de Rio Claro os trabalho que seriam levados a São Paulo. Com mais de cinqüenta obras feitas por Hadler e seus alunos, esteve esta exposição aberta somente um dia. Nela podia se apreciar muitos desenhos e aquarelas, designados como componentes de uma "exposição de pintura e arte decorativa nacionalista" [52].

Em seguida, na capital paulista a coletiva foi instalada em duas das salas do velho edifício do Fórum, localizado na Rua do Thesouro.[53] A exposição encerrou-se no dia 29 de janeiro de 1932.

---

[50] ARTE decorativa – monstruário [sic] de motivos ornamentaes da flora brasileira. *O Estado de S. Paulo*. Jan. 1932.
[51] BRUAND, Ives. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. p. 81.
[52] UM grande acontecimento artístico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 29 jan. 1932.
[53] ARTE decorativa – monstruário [sic] de motivos ornamentaes da flora brasileira. *O Estado de S. Paulo*. Jan. 1932.

Muito contribuiu para a divulgação dessa exposição paulistana o fato dela ter se originado em uma cidade do interior. Professor e alunos em alguns momentos são vinculados ao "verdamarelismo" de Menotti Del Picchia, em outros, adquirem os adjetivos pertinentes ao homem verdadeiramente brasileiro, assim como os do caboclo, homens que despontaram na capital paulista "puros e fartos de natureza, requeimados de sol, contaminados de Brasil, de verde e de azul".[54]

Algumas obras alegóricas de Hadler reunidas para a exposição continham no *passe-partout*, ou em folhas anexadas aos desenhos, versos de Pimentel Júnior. Este, aparece nesse momento como poeta e diretor literário da Escola Hadleriana[55]. Anos mais tarde, se destacaria pelo vínculo com Plínio Salgado e com o Integralismo. A ligação de Pimentel Júnior com Hadler se deu por intermédio do ex-aluno Nicola Petti, formado em Pintura na Escola Profissional em 1923. Residindo em São Paulo, quando viajava para Rio Claro, Petti visitava o antigo mestre, e vez ou outra, levava consigo o amigo de infância, Pimentel Júnior.

Na concepção do ex-aluno e participante da exposição, Jayro Pimentel – irmão de Pimentel Júnior e formado no Curso de Pintura no ano de 1931 – a exposição apresentou obras de uma "escola moderna", porém, diferente daquelas obras que eram consideradas como a efetiva pintura moderna brasileira. Sua modernidade estava diretamente ligada a uma "escola nacionalista" povoada de trabalhos com as lendas brasileiras.

Novamente a exposição recebeu a visita de Mário de Andrade. Os expositores que estiveram em São Paulo na abertura, não se encontraram com Mário, como ocorrera em 1928. Eles já haviam retornado a Rio Claro quando o escritor modernista por lá esteve. O texto de Mário de Andrade, intitulado "Escola Hadleriana", foi lançado no *Diário Nacional* em 22 de janeiro de 1932. É o último ano do crítico nesse periódico. Em 1928, ano da exposição "Arte Indayá", Mário tornou-se também cronista, função que exerceu até 25 de setembro de 1932, momento em que o jornal foi fechado.[56] Mas o que mais chamou a atenção do escritor é o fato de Hadler conseguir manter no interior de São Paulo uma escola que se preocupava em ensinar uma pintura decorativa nacionalista. Para Mário esta escola era um "fenômeno", "um caso espantoso de tenacidade", que só poderia ser guiada por um incansável "apóstolo duma pintura decorativa nacionalista".[57]

---

[54] SILVEIRA, Osv. da. "Arte nacionalista – a exposição 'Hadleriana'". *Folha da Noite*. São Paulo. 18 jan. 1932.
[55] SILVEIRA, Waldemar. "Exposição Hadleriana". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 08 jan. 1932.
[56] ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
[57] M. de A. "Escola Hadleriana", *Diário Nacional*. 22 jan. 1932.

E o grande êxito conquistado por uma escola Profissional do interior paulista chamou a atenção de alguns segmentos educacionais e literários da época, distantes dos limites regionais. A classe do magistério público, representada pelo Centro do Professorado Paulista, convidou Hadler para realizar na sede da associação uma conferência. Marcada para o dia 29 de janeiro, o conteúdo da palestra seria bastante prático. O método de ensino da arte decorativa seria demonstrado aos participantes, juntamente com as considerações sobre a finalidade nacionalista da Escola Hadleriana.[58]

Terminada a exposição, Carlos Hadler retornou a Rio Claro. Na noite de sábado do dia 30 de janeiro, com a iniciativa da diretoria do Grupo Ginástico, foi realizada uma homenagem a Carlos Hadler e Pimentel Júnior. A festa iniciou-se com a chegada do trem de luxo das 9:30h.[59] Com ares de espetáculo, no retorno da exposição "Hadleriana", a cidade de Rio Claro foi tomada por festejos. Ao embalo da banda do Grêmio Recreativo, houve corso de automóveis pelas principais ruas, em direção à sede do Clube Ginástico[60].

O povo saiu às ruas formando alas que saudavam os artistas. Já na sede do clube, a homenagem foi presidida pelo prefeito, Benedicto Pires Joly, com discursos de representantes de algumas agremiações locais. O discurso em agradecimento à homenagem foi feito por Pimentel Júnior. Este o fez por si e por Hadler, fato que reitera a fama de homem comedido, mantida pelo professor de pintura. No dia seguinte houve um almoço oferecido no mesmo clube para completar o programa de homenagens. Nesta ocasião, Oswaldo da Silveira propôs a fundação do Centro Artístico "Carlos Hadler".[61] Formado por amigos e alunos, foi colocado em funcionamento tempos depois, em abril de 1932, quando uma execução artística foi realizada. Envolvidos na organização do grupo estavam, Oswaldo da Sylveira, Pimentel Júnior, Armênio Ribeiro, Oscar Meyer, Donato Russo e Arthur Heleno.[62]

---

[58] UM grande acontecimento artístico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 29 jan. 1932.
[59] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.
[60] CARLOS Hadler e Pimentel Júnior. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, 30 jan. 1932.
[61] CARLOS Hadler e Pimentel Júnior. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, 02 fev. 1932.
[62] Álbum de recortes pertencente ao Grupo Ginástico. Inscrição "5-4-32 com".

32. Homenagem a Escola *Hadleriana*
Fotografia, s.d.
Salão do Grupo Ginástico ornamentado para a recepção de Carlos Hadler e Pimentel Júnior.

Em dezembro de 1936, novamente, são expostas as obras de Carlos Hadler, agora, em uma pequena mostra individual. Desta vez, a exposição ocorreu no edifício da Associação Comercial de Rio Claro, local destinado à sede do Núcleo Bandeirante Rioclarense. Em 17 de dezembro, festejou-se a instalação do Núcleo organizado por adeptos dos ideais de "Bandeira", que contou com a presença de Menotti Del Picchia[63]. A temática de suas obras, com motivos "puramente" brasileiros, era a perfeita manifestação receptiva para um grupo de intelectuais interessados na propagação do puro brasileirismo em nossa cultura.

[63] "BANDEIRA" – Instala-se hoje o Núcleo na nossa cidade – O programa de recepção e a sessão solene, à noite, no Teatro Variedades – Outras notas. Jornal *Diário do Rio Claro*, 17 de dez. de 1936. Sobre os ideais de "Bandeira", segue no texto a definição: "[...] iniciativa resplendente do sentido único e definitivo da Pátria, onde se agasalham, acumulando-se, como elementos indestrutíveis na formação da nova mentalidade brasileira, a defesa do que é nosso, de tudo o que é original do Brasil; o movimento de expansão e reconhecimento dos valores da arte e da cultura brasileira, e unificação do pensamento dentro exclusivamente dos limites da nossa Pátria."

E as obras apresentadas agradaram aos visitantes, embora não tivessem comparecido Cassiano Ricardo, Victor Brecheret e Hugo Adami, como previsto. Após observar cada trabalho de Hadler, Menotti Del Picchia deixou no livro de impressões do artista, as seguintes observações[64]:

> "Hadler é um poeta. Um poeta escrevendo com cores. O Brasil vae-lhe revelando o mistério bárbaro da sua teosonia. E ele advinhe a forma homens dos nossos deuses.
>
> Hadler tem diante de si quatro caminhos. Será, si quizer, o de iluminador paciente e colorido, o xilographo, o mestre de ilustração e de gravura. Será um criador de scenários. Poderá dar as igrejas as estrelas policronicas dos seus vitrais. Será o decorador rico de imaginação, harmonioso dos seus ritmos e nababos das cores.
>
> Sua arte é uma revelação bandeirante da íntima realidade espiritual das nossas coisas. É, porém, sobretudo um poeta. Nele a poesia empolga a pintura.
>
> Tenho a impressão, depois de visitar seus quadros, de que folheei um livro de Poemas.
>
> Rio Claro, 17 de dezembro de 1936.
>
> Menotti Del Picchia"

Após o evento, a imprensa local continuará fazendo elogios a Carlos Hadler, especialmente em épocas de carnaval, quando realizava suas cenografias. Ao que parece, este foi o último grande reconhecimento da obra do artista. Mas, as exposições feitas por professor e alunos continuaram a acontecer esporadicamente na cidade. As mais freqüentes continuavam sendo aquelas realizadas anualmente, ao final do ano letivo da Escola Profissional.

Nesse período, a maioria dos textos publicados nos jornais em Rio Claro, conta que a fortuna da atuação artística de Hadler estava no seu ineditismo. Não raro aparecem expressos que "os maravilhosos resultados dessa norma de ensino", sejam "propriamente sua".[65] Essa nova forma de ensino, capaz de revolucionar a arte brasileira, com a divulgação dos elementos nacionalistas, foi vista como criação de Hadler. O "método Hadleriano"[66], que era "novo e original"[67], despertava admiração entre aqueles viam uma arte suprema naquelas "idealizações inéditas".[68]

Mas, inevitavelmente, toda a concepção do método Hadleriano estava mesmo pautada na proposta de Theodoro Braga, desconhecida pelos cronistas e, aparentemente, não divulgada pelo mestre de Pintura. Nenhum dos ex-alunos de Hadler, quando interrogados sobre o nome de Theodoro Braga, disseram conhecê-lo.

---

[64] "BANDEIRA" Instalado, solenemente, o Núcleo da nossa cidade – A comitiva de São Paulo – Recepção, visitas e impressões – A seção no Variedades – Outras notas. Jornal *Diário do Rio Claro*, 19 de dez. de 1936. Estiveram em Rio Claro, juntamente com Del Picchia, Vicente Machado, Francisco Lucrécio, César Rivelli e Francisco Carlos de Castro Neves.

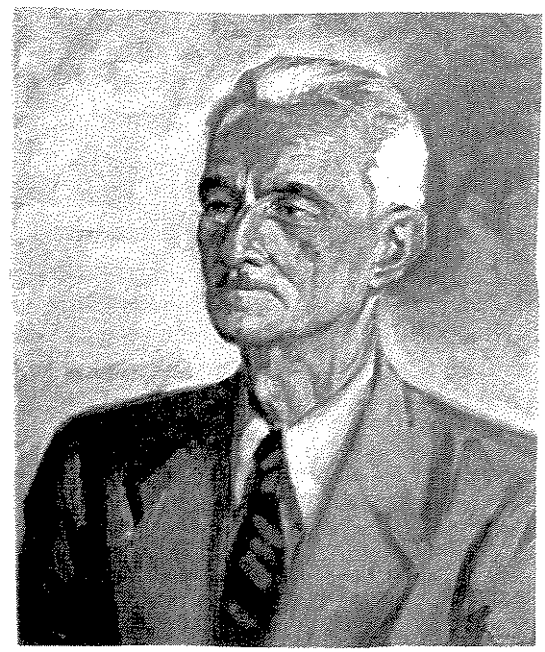
[65] NOTAS de arte – A exposição "Hadleriana". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 05 jan. 1932.

[66] NOTAS de arte – Hadler, sua escola e sua exposição. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 06 jan. 1932.

[67] UM grande acontecimento artístico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 29 jan. 1932

[68] SILVEIRA, Waldemar. "Exposição Hadleriana". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 08 jan. 1932.

Os últimos anos na Escola Profissional Feminina



33. ***Retrato de Carlos Hadler***, s.d.
Óleo sobre tela, 50 x 41,5cm.
Autor: Nicola Petti. Acervo da Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro – SP.

Os anos de dedicação ao ensino das artes decorativas na cidade de Rio Claro proporcionaram a Carlos Hadler o reconhecimento por parte da instituição em que trabalhava. Foi transferido para São Paulo, por meio de nomeação do governo.[69] As autoridades que viram os trabalhos dele em São Paulo o chamaram.[70]

O fato é que o Mestre de Pintura passou a exercer na capital paulista o cargo de Mestre do Curso de Artes Aplicadas e Ornatos, no Instituto Profissional Feminino[71]. Essa instituição foi criada

---

[69] PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23. A informação fornecida por Petti é de que Hadler teria ido a São Paulo para dirigir um dos setores do serviço profissional, a do Instituto Técnico.

[70] Depoimento das Irmãs Russo (Antonieta, Amélia e Vitória), Rio Claro, SP.

[71] O Decreto que nomeou o professor Hadler é de 17 de Junho de 1941, publicado no Diário Oficial no dia 18 de junho. Sua designação ocorreu de acordo "com o art.º 39 do dec. lei n.º 11.812 de 15/1/41, para exercer, em comissão com prejuízo de seus vencimentos e pelo prazo de um (1) ano, o cargo de mestre do curso de artes aplicadas e ornatos, do Instituto Profissional Feminino, nesta Capital, instituído pelo artigo 33, do referido decreto lei.". "Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro". p. 14. Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.

com o nome de Escola Profissional Feminina, no Bairro do Brás, em 28 de setembro de 1911. [72] Atualmente abriga a Escola Técnica Estadual "Carlos de Campos".[73]

A publicação do decreto que o nomeia, por um prazo de um ano, é de 18 de junho de 1941[74]. Em fevereiro de 1942, o professor passou a prestar serviços na Escola Noturna de Aprendizado e Aperfeiçoamento, anexa ao mesmo Instituto[75]. Em junho desse mesmo ano tem as suas atividades junto ao Instituto Profissional Feminino prorrogada por mais dois anos[76]. Findando esse tempo, novamente é decretada a sua permanência nesse por mais dois anos, em julho de 1944[77]. Em abril de 1945, foi decretado que a partir do mês de julho, o professor foi colocado à disposição do Instituto Profissional Feminino para prestar serviços inerentes ao seu cargo[78]. Entretanto, logo após é dispensado dos serviços junto ao Instituto e à Escola Noturna de Aperfeiçoamento, para prestar serviços na Seção Industrial anexa ao Instituto.

Às vésperas de sua aposentadoria Carlos Hadler adoeceu. Os últimos anos da vida de Carlos Hadler foram marcados pela forçosa convivência com uma grave moléstia. Os dias de sofrimento o arrebataram após sua transferência para a cidade de São Paulo, em 1941. No entanto, foi um período de grande produção pictórica.

Nesse novo ambiente o artista se aproximou dos amigos que por lá se encontravam há vários anos. Estimulado por esses amigos e ex-alunos seus[79], é que em 1942 participou pela primeira vez de uma grande exposição coletiva.

Após tantos anos de dedicação à arte e ao ensino, um grande volume de pinturas e desenhos foi acumulado pelo artista. Ao perceberem que estava muito debilitado por causa da doença, os familiares começaram a comprar algumas de suas obras. O artista as distribuiu, já que não as queria ver perdidas após sua morte. Aquelas sobre o folclore nacional, dizia ele, seriam encaminhadas para

---

[72] Carvalho, Maria Lúcia Mendes de. "KK projeto historiografia + História". *O Álvaro*. Jornal publicado pela ETE "Carlos de Campos". Ano 1, julho/dezembro de 2001.

[73] Algumas denominações da antiga Escola Profissional Feminina e atual ETE "Carlos de Campos":

1911 – Escola Profissional Feminina
1931 – Escola Normal Feminina de Artes e Ofícios
1933 – Instituto Profissional Feminino
1945 – Escola Industrial "Carlos de Campos"
1952 – Escola Técnica "Carlos de Campos"
1962 – Colégio de Economia Doméstica e Artes Aplicadas Estadual "Carlos de Campos"
1976 – Centro Estadual Interescolar "Carlos de Campos".

[74] Livro – Registro dos Títulos de nomeações e contratos, 1939-1946, p. 59. Acervo da ETE "Carlos de Campos", São Paulo, capital.

[75] *Idem.* p. 86.

[76] *Idem.* p. 97.

[77] *Idem.* p. 152.

[78] *Idem.* p. 162.

[79] PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.

a Escola Profissional de São Paulo. Era desejo seu que a coleção de desenhos feita para a exposição de 1932, realizada no velho edifício do Fórum em São Paulo, não fosse desmembrada. Achava que a importância das obras estava no seu conjunto.[80] Embora fosse esse o seu desejo, pode-se observar hoje que alguns dos desenhos desse conjunto se perderam. A venda das pinturas trouxe uma significante ajuda financeira para Carlos. Grande parte das obras que sobraram, sobretudo desenhos e aquarelas, permaneceu com Guilherme Hadler e Adelaide Hadler, seus irmãos.

Com muita resignação e paciência ele se manteve até os últimos dias de sua vida[81]. Faleceu em 22 de setembro de 1945, apenas seis dias antes da data em que completaria seu aniversário de sessenta anos. O sepultamento ocorreu na manhã de domingo, do dia 23 de setembro de 1945, às nove horas, no Cemitério São Paulo da capital paulista.[82]

*

[80] Depoimento de Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
[81] PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.
[82] DISCURSO pronunciado por ocasião do sepultamento do sr. Carlos Hadler. Jornal *Diário do Rio Claro*, 25 de set. de 1945. p. 1.

4 Carnavais e outras folias

As estrelinhas desfilando em seus cordões,
lá no céu azulado,
si volverem os seus olhares para o «Grupo»,
francamente, hão de ficar com inveja,
e tristes exclamarão:
Companheiras, vejam só o que é um cordão!
O pessoal do «Grupo», pra folia, é mesmo bom!
Na frente, sempre contente, vai o «Carlos Folião»,
E depois, oh! céus, todo o seu bravo pelotão.[1]

Quando propomos o tema carnaval, indiscutivelmente, nos vem à memória aquele arsenal requintado dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. É claro que a cidade de São Paulo vem executando, com grande êxito, as apresentações de suas escolas no sambódromo do Anhembi. Mas, por enquanto, o Rio de Janeiro é insuperável, pelo menos nesse tipo de manifestação do carnaval, já que existem inúmeras outras vertentes no vasto território nacional. É correto admitir que o modelo carioca do carnaval extrapolou seus limites geográficos. A versão carioca do carnaval, segundo José Carlos Sebe, foi o "modelo mais importante" até a década de 1920.[2] A cidade de Rio Claro não se isentou dessa influência, entretanto, cada carnaval organizado fora da "cidade maravilhosa" assume uma peculiaridade ímpar, renova, acrescenta, inventa seu próprio folguedo. Justamente essa diversidade é o foco de nosso interesse.

Mas, estamos na cidade de Rio Claro, no Estado de São Paulo. Há, no caso do estudo do carnaval paulista, um certo detalhe que não pode ser ignorado. Embora o carnaval seja considerado por muitos o evento mais importante do calendário, ele não tem uma bibliografia extensa. Desde o primeiro baile de carnaval, ocorrido em 1840, no Rio de Janeiro,[3] a maior parte dessa literatura

---

[1] YRAPA. "Os foliões gymnasticos em preparativos, para não magoar o rei Momo, na sua vinda". *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 7 fev. 1934
[2] SEBE, José Carlos. 1986. p. 54.
[3] QUEIROZ. 1992. p.119.

concentra-se, sobretudo, na análise do carnaval carioca; por isso, as fontes primárias são largamente utilizadas na pesquisa sobre o carnaval na cidade de Rio Claro, em citações por vezes exaustivas.

O período tratado nesse estudo é, prioritariamente, a década de 1930. Em pouco mais de duas décadas de permanência em Rio Claro, Carlos Hadler foi alvo de um caloroso acolhimento, encontrando um povo predisposto, ao qual divertir durante os folguedos. Essa fase transformou-se na "época de ouro" do carnaval rio-clarense, tendo, em Carlos Hadler, um verdadeiro carnavalesco à sua disposição.

A maioria das crônicas sobre o carnaval, publicadas entre 1932 e 1941, menciona o nome de Hadler. As imagens esboçadas por seus autores refletem o encantamento causado pelas habilidades mágicas do pincel do artista. Em muitos momentos, esses textos são incipientes, pecam pela falta de uma descrição minuciosa e reduzem o conceito das ornamentações em listas intermináveis de adjetivos. Para entendermos melhor essa produção, torna-se necessário debruçarmos sobre as imagens fotográficas referentes a algumas ornamentações dos salões do Grupo Ginástico.[4] Assim, a união dessas duas fontes poderá aclarar o período mais festivo da vida de Carlos Hadler, o professor do curso de Pintura da Escola Profissional Masculina de Rio Claro.

Que Carlos Hadler possuía uma alma carnavalesca é fato indiscutível. Ele contribuiu muito para a realização do carnaval na cidade de Rio Claro. Não fosse a ausência de coleções completas de jornais, no período entre 1925 e 1931, muita informação sobre os festejos dessa cidade poderiam emergir. Mas, a pesquisa aponta para uma certeza: Carlos Hadler foi o folião mais popular da cidade de Rio Claro, pelo menos, na década de 1930. Nenhum outro nome é citado tanto quanto o dele nas descrições dos carnavais realizados entre 1932 e 1941. Quanto entusiasmo! Realizou as ornamentações do salão do Grupo Ginástico, organizou festejos populares pelas ruas da cidade e confeccionou carros alegóricos, revelando-se um artista completo no quesito carnavais.

As ornamentações carnavalescas são os únicos exemplos conhecidos de projetos realizados por Carlos Hadler. Por meio dessas realizações podemos perceber a variação de temáticas – nem sempre condizentes com o projeto nacionalizador nas artes – presentes no salão do Grupo Ginástico. O fato de não haver obtido reconhecimento efetivo como artista pintor, certamente foi amenizado pelo sucesso obtido como ornamentador carnavalesco. Uma década dedicada ao carnaval e, também, a outras folias. As iniciativas inéditas empreendidas por Carlos Hadler foram tão admiradas que o transformaram em uma espécie de guia do clube: aquele que projetava aquela sociedade, em

---

[4] Agremiação fundada em 1919 por elementos descendentes de alemães. Fundaram as seções: Masculina, Feminina e Infantil de ginástica.

particular, para um futuro promissor. Chamavam-no de "alma do Ginástico", um epíteto que refletia o seu perfil de homem "eternamente disposto, eternamente infantil, como se fosse uma criança de cabelos já tocados de neve".[5]

Hadler ocupou, várias vezes, o cargo de diretor artístico dessa sociedade. Mesmo quando eleito presidente da agremiação – em 1932, 1939 e 1940 – mantinha seu espírito criador em atividade, idealizando e comandando as ornamentações do salão. A maioria dos seus trabalhos artísticos transpirava um nacionalismo arrebatador: bananeiras, ipês, maracujás, o folclore, o índio, constituíram-se em temáticas recorrentes que brotavam do seu pincel. Pincel de um nacionalizador da arte brasileira.

O carnaval proporcionava um banquete de infinitas possibilidades para o admirado "Colibri gegeano", como também era chamado. Sendo, na época, o folião mais popular da cidade ele reinava muito mais que o próprio Momo. O estudo dos periódicos locais permite a constatação do quanto era estimado. Além de trabalhar para a efetivação de desfiles e bailes, ele também festejava, e sua alegria era contagiante. Como figura carnavalesca que percorria o salão, nas noites do reinado de Momo, certa vez, foi assim descrito:

> "Casaco preto, gravata descomunal, vermelho vivo, cartola preta ou chapéu coco, calças largas, parece-nos que axadrezadas. A fisionomia disfarçava-se pela pintura marcante ou talvez nariz e bigodes postiços. Era o elemento animador do baile carnavalesco. Vendo-o no mesmo instante em todos os pontos do salão, mexendo com uns e com outros, puxando cordões, cantando, a dançar sozinho, fizemos intimamente esta interrogação: 'Quem será esse homem?' E acreditamos que idêntica interrogação andou bailando no pensamento da maior parte das pessoas presentes. Pois 'esse homem' tornou-se o 'homem do carnaval gegeano'".[6]

Como ornamentador dos carnavais do Grupo Ginástico obteve grande reconhecimento. Foram várias as temáticas exploradas, entre elas: *No reino das nuvens, Xangai, Gegê no Paraíso, A caverna do Ali-Babá, Salão Marajoara, Salão Rialto, Salão Balangandam, ...E o vento não levou.* A necessidade de afirmação da modernidade aparece estampada nas ornamentações que buscavam

---

[5] OSV. DA SILVEIRA. "Rio Claro, cidade Carnavalesca – a significação do Bloco dos 'Chiribis'". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 mar. 1937.
[6] C.Cy. "Rio Claro e o Carnaval". *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 2 fev. 1940.

uma utilização inusitada da eletricidade, explorando um novo tipo de iluminação a cada baile, assim como a referência às obras cinematográficas em algumas das temáticas cenográficas.

A execução primorosa dos ornamentos permitia, muitas vezes, sua permanência durante um ano inteiro, sendo substituídos somente na ocasião da ornamentação do carnaval seguinte. A magnitude de cada uma dessas realizações era divulgada incessantemente. Algumas vezes, o Ginástico abria o seu salão para a visitação pública, visando satisfazer a curiosidade daqueles que eram arrebatados pelos entusiásticos textos publicados diariamente. Em Rio Claro, nenhum outro clube conseguiu superar essas fantásticas criações *hadlerianas*, realizações artísticas muito bem sucedidas.

As primeiras folias em Rio Claro

Rio Claro, a capital da alegria! Essa foi uma frase muito utilizada, ao longo do século XX, para caracterizar o carnaval organizado pelas ruas e salões da cidade. Diferentemente da maneira habitual, seguida por muitos historiadores do carnaval carioca, não se encontrará nesse estudo a identificação das fases evolutivas do carnaval rio-clarense, comumente definidas pelas suas três manifestações: o entrudo, os cortejos venezianos e as escolas de samba.[7] A atenção se voltará aos folguedos carnavalescos empreendidos nas décadas de 1920 e 1930, especialmente sobre os bailes, que, aliás, são pouco estudados, ao contrário das manifestações populares. Não haverá, nesse estudo, a repetição dos velhos clichês, pois, convencionamos que os textos dos periódicos locais e as imagens fotográficas falem por si próprios. Mais saudável e divertido, embora os cronistas encontrem, na maioria das vezes, dificuldades para esboçarem as imagens que vêem nas ornamentações dos salões.

Há registros de que, desde 1902, em Rio Claro, promoviam-se os festejos carnavalescos com muita pompa. Nesses primeiros anos do século, o Clube dos Líricos, o Clube dos Progressistas e o Clube dos Badejos encantavam os participantes com luxuosos festejos. Contudo, esses clubes logo desapareceram, deixando a organização do carnaval de 1906 para Arthur Diniz de Carvalho, que o realizou em seu hotel, o "Hotel Chegadinho".[8]

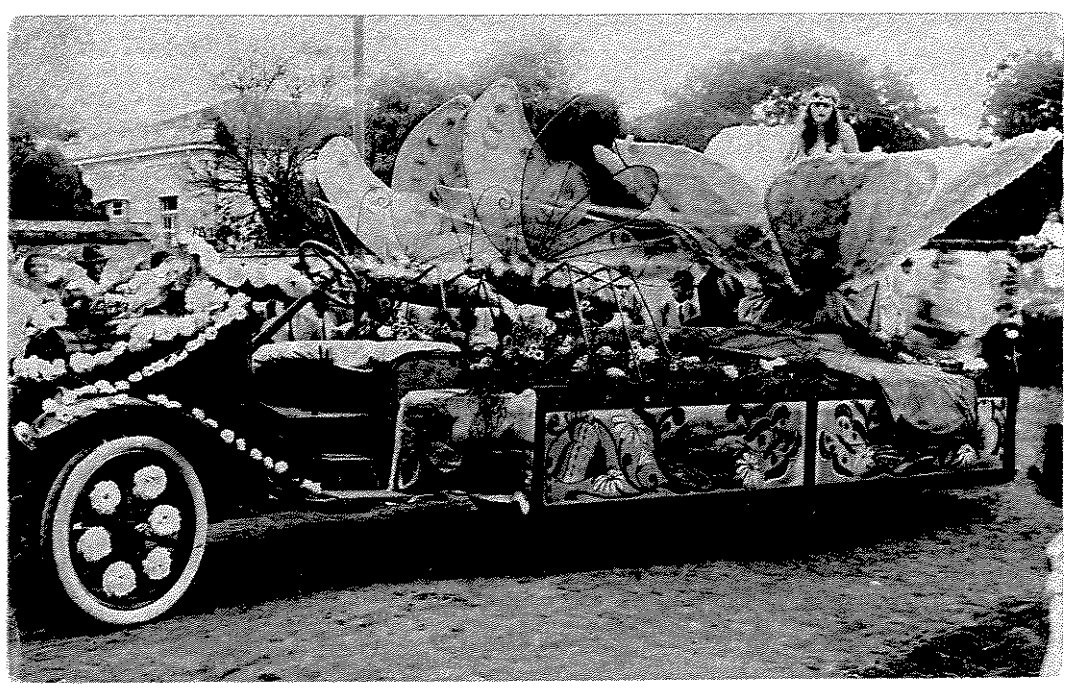
Nos primeiros anos da década de 1920, o carnaval era organizado na Avenida 1, localizada perpendicularmente à Estação Ferroviária. Uma via carinhosamente chamada de *Pimpona*. Nela, erguiam-se três a quatro coretos para as bandas de música, seguindo a direção na qual se

---

[7] CUNHA, Maria Clementina Pereira, 2001. p. 15.
[8] PENTEADO, Oscar de Arruda. *Rio Claro coletânea histórica*. 1977. pp. 151 e 245.

desenvolveria o corso – termo italiano adotado para designar os desfiles de carros e automóveis pelas principais ruas da cidade[9]. Não havia, ainda, os clubes carnavalescos, que, mais tarde, seriam organizados, com os blocos que partiriam para animadíssimas disputas pelo prêmio de melhor cordão. Pessoas interessadas organizavam por conta própria as fantasias e os "carros reclames". Em 1923, houve a acusação de que o fracasso do carnaval era devido à falta de incentivo financeiro do comércio da cidade.[10]

No ano seguinte, esse quadro se alteraria. Em 1924, a Prefeitura e o comércio se juntaram para a realização das atividades carnavalescas. Coretos e arcos de triunfo foram erguidos na Avenida 1, no cruzamento com as Ruas 5 e 6. Foi Lilio Coli quem tomou a iniciativa dessa organização, promovendo, também, um baile carnavalesco no Teatro Variedades, animado por um repertório de maxixes, tangos e fox-trot[11].



32. ***Carro alegórico,*** 1926
Cartão postal. Acervo Waldemar Bruno Meyer, Rio Claro – SP

[9] QUEIROZ. Maria Isaura Pereira de. 1992. p. 15.
[10] LOCAES – O Carnaval em Rio Claro". *O Alpha.* Rio Claro, SP. 8 fev. 1923.
[11] BAILE Carnavalesco. *O Alpha.* Rio Claro, SP. 16 fev. 1924.

Os artigos para o carnaval eram vendidos por algumas lojas do comércio. Em 1922, os adereços para os carros que fizessem parte do corso carnavalesco podiam ser encomendados com o corretor João Bueno, que possuía um "pessoal habilitado" para confeccionar "telas, cartazes, reclames e desenhos em panos para enfeites dos automóveis".[12] Nesses primeiros anos, podia-se comprar serpentinas, confetes, máscaras, chocalhos, trombetas e tecidos para fantasias na Casa Farani[13], como demonstram os anúncios feitos em 1922 e 1924[14].

É na segunda metade da década de 1920 que o carnaval rio-clarense distingue-se pela maior projeção. Há alguns interessantes registros fotográficos do carnaval realizado nessa época, apresentando carros ricamente ornamentados, transportando gente muito alegre e exibindo adereços exóticos.

Nessa mesma época surgem os principais clubes sociais, os quais movimentam a vida noturna, promovendo muitos bailes e outros festejos. Em 1917, surgiu a S.D.D. Cidade Nova[15]. Em 1919, foi fundado o Grupo Gymnastico, no entanto, apenas em janeiro de 1927 foi inaugurada a sua sede.[16] Durante os festejos carnavalescos esses clubes se visitavam, em festivas demonstrações de cortesia.[17] Na década seguinte, algumas marchinhas que embalavam as festas do reinado de Momo costumavam ser publicadas nos jornais locais.

Ao se reportar a esses carnavais, um cronista determina a amplitude da contribuição de Carlos Hadler para o carnaval de Rio Claro. Ele impõe uma linha divisória que qualifica o carnaval, antes e depois da participação de Carlos Hadler. Antes, nas primeiras três décadas do século XX, o autor admite que o carnaval era "bão e gostoso". Entretanto, após a adesão de Hadler a um outro grupo de foliões, houve uma modernização do carnaval, viabilizada por meio do seu gênio artístico. A partir desse momento, o carnaval ressurge com nova roupagem, uma necessidade para a época.[18] Os festejos de grande porte, que arrebatavam os foliões pelas ruas da cidade, serão enriquecidos, na década de 1930, com os bailes do Grupo Ginástico, o qual se destacava pelas ornamentações da sua sede social.

---

[12] EVOHÉ! Evohé! Para o Carnaval. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 17 fev. 1922.
[13] Anúncio da Casa Farani. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 20 fev. 1922.
[14] Anúncio da Casa Farani. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 19 fev. 1924.
[15] "S.D.D. Cidade Nova – Festejos comemorativos do XVI aniversário social". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 set. 1933.
[16] O Grupo Gymastico Rio Clarense no seu XIII aniversário. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 6 jan. 1932. A sede dessa agremiação foi fundada na Rua 2, na esquina com a Avenida 3.
[17] NA quadra da folia. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 11 fev. 1932.
[18] CARNAVAL Versus Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 4 fev. 1940.

As primeiras ornamentações para Momo

Conforme já citamos, a falta de coleções completas de jornais, entre 1925 e 1931, impede a determinação das primeiras ornamentações feitas por Hadler, porém, algumas informações colaboram para estabelecer que, entre 1929 e 1931, ele já estaria exercendo a função de ornamentador dos bailes do Ginástico.

A primeira informação data de 21 de setembro de 1929, quando o Grupo Ginástico realizou o *Baile branco* em comemoração à entrada da Primavera. É possível que Hadler o tenha decorado, pois, a decoração é destacada em um periódico por ter "um aspecto deslumbrante pela originalidade da ornamentação".[19] E, "original" foi, sempre, um adjetivo utilizado nas apreciações das obras do professor de pintura. Em 1930, realizou-se o *Baile de Ouro*, para homenagear as "professorandas" daquele ano. Neste sarau dançante, o salão destacou-se por sua "decoração de belíssimo efeito".[20] Teria sido, também, este evento dotado de uma ornamentação de Hadler?

Outra informação indica que, antes de 1932, Hadler já teria feito algum trabalho artístico no salão, pois, neste ano a diretoria do clube é parabenizada pela entrega da direção artística, feita "novamente" a Carlos Hadler.[21] Há um dado mais preciso, manifestado pelo cronista Plínio Flores, em maio de 1935. Em "As minhas anotações" Flores relembra um Baile de Aleluia, ocorrido em 1931, "no mesmo local, em dia idêntico, ao mesmo ambiente impressionista caído dos pincéis hadlerianos", onde iniciou seu romance com Helena, sua futura esposa.[22] Então, tudo leva a crer que mestre Hadler teria realizado trabalhos artísticos para o Grupo Ginástico antes de 1932.

Na cidade de Rio Claro, o Grupo Ginástico foi pioneiro em ornamentar seu salão para os bailes; posteriormente, os outros clubes começaram a ter o mesmo procedimento. Os bailes passaram a ter mais brilho com a presença das habilidades artísticas de mestre Hadler. Mas, de todos os eventos, o carnaval é o que mais chamava a atenção dos cronistas, que se maravilhavam com suas decorações.

Ao tentar impor os limites do carnaval, a pesquisadora Maria Isaura Pereira de Queiroz aponta que o "Réveillon de fim de ano abre a série de bailes carnavalescos, que termina com o baile de Sábado de Aleluia".[23] Esta afirmação ajusta-se bem ao caso do Grupo Ginástico, onde, todos os bailes de 31 de dezembro e os de Sábado de Aleluia – pelo menos dentre os que são comentados

---

[19] GRUPO Gymnastico Rio-clarense 'baile branco' em regozijo à entrada da primavera". *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 21 set. 1929. p. 2.
[20] BAILE de Ouro. Recorte de jornal, s.d. Livro de Recortes, Grupo Ginástico, Rio Claro.
[21] NA quadra da folia. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 7 fev. 1932.
[22] PLÍNIO FLORES. "As minhas anotações". *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 29 maio 1935.
[23] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. 1992. pp. 123-124.

pelos jornais – eram, tipicamente, bailes à fantasia. Como muitas das ornamentações permaneciam durante o ano todo, podia-se dançar em um ambiente completamente carnavalesco, mesmo fora de época.

Para a execução de algumas ornamentações, o professor recebeu o auxílio de alunos e ex-alunos da Escola Profissional Masculina. Na ornamentação do salão do Ginástico havia muita liberdade no momento da criação, assemelhando-se ao procedimento utilizado durante as aulas do curso de Pintura na Escola Profissional. Embora os alunos tivessem essa certa liberdade, verificamos uma uniformidade na composição das ornamentações dos salões. Basta observar as fotografias. Eles não recebiam remuneração pelo trabalho, chefiado por Hadler. Para os decoradores ajudantes parecia uma grande brincadeira, na qual o professor dava as orientações e os alunos concebiam suas figuras a partir de criações próprias. Todos os detalhes eram fornecidos verbalmente, desde a idéia e o desenvolvimento do tema. Foi assim que seus ajudantes criaram o *Baile Futurista*, todo feito com figuras geométricas[24], talvez a primeira grande decoração carnavalesca do salão de um clube em Rio Claro.

33. Ornamentação do salão do Grupo Ginástico, [*Baile Futurista* ?] s.d.
Recorte de jornal. Álbum de recortes do Grupo Ginástico de Rio Claro.

[24] Depoimento de Jayro Pimentel, aluno do curso de Pintura diplomado no ano de 1931. Jairo foi um dos ajudantes do *Baile Futurista*.

Seria bastante oportuno inserir o seguimento do carnaval de Rio Claro num contexto mais amplo, em um estudo dessa manifestação no Estado de São Paulo. A pesquisa sobre as incursões de Hadler na "fabricação" do carnaval de Rio Claro valoriza essa manifestação popular, que, muitas vezes, possui um alto nível artístico, bem pouco conhecido. Um artigo de 1937, escrito por Jayme Pacini Coeli no jornal *Cidade de Rio Claro,* informa que, naquele tempo, a arte cenográfica dos carnavais, executada em salões, era muito recente, mesmo na capital paulista. O autor indica que, para se estudar as "suas primeiras manifestações práticas", o pesquisador deveria "se reportar ao *Salão Futurista*, um dos primeiros no gênero e que foi realização de Carlos Hadler no Grupo Ginástico Rioclarense".[25] Embora o Ginástico, em 1929, tivesse realizado o seu *Baile Branco*, com uma ornamentação que pode ter sido idealizada e composta por Hadler, nos interessa, em especial, o *Baile Futurista*, um baile carnavalesco ocorrido em data incerta, mas, provavelmente, ocorrido em 1931.

O *Baile Futurista* foi uma das primeiras manifestações modernas empreendida na ornamentação de um salão de carnaval no Estado paulista. Todas as paredes do salão de baile foram recobertas com figuras geométricas entrelaçadas: um baile quase abstrato. Se considerarmos que a ilustração encontrada em um recorte de jornal[26] (sem data) seja deste baile, podemos identificar que figurações também foram insertadas nesse imenso carnaval geométrico. Essa ilustração está localizada em uma página do álbum de recortes, pertencente ao Grupo Ginástico. Por estar abrigada em uma página, junto à outros recortes marcados com a data de 1931, acreditamos ser esse o ano de realização dessa importante ornamentação.

Paulo Mendes de Almeida, em seu livro *De Anita ao museu*, narra o sucesso obtido pelo baile de carnaval realizado em São Paulo pela Sociedade Pró-Arte Moderna, o SPAM. Em 16 de fevereiro de 1933, o SPAM realizou um baile carnavalesco nos salões do Trocadero, intitulado *Carnaval na cidade de SPAM.* O projeto e a direção foram de Lasar Segall. Almeida indica que os "seus organizadores se obstinaram em dar-lhe um cunho de realização artística", conseguindo, sob esse aspecto, "fazer alguma coisa que jamais fora vista em São Paulo".[27] Entretanto, em 1924, Lasar Segall havia ornamentado um salão, para o *Baile Futurista do Automóvel Club.* A cenografia de Segall apresenta uma paleta mais colorida, diversa daquela utilizada nos anos anteriores a sua vinda

---

[25] COELI, Jayme Pacini. "Um pintor de cenários". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 3 fev. 1937.
[26] Imagem retirada do álbum de recortes pertencente ao Grupo Ginástico, Rio Claro, SP.
[27] ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu.* São Paulo: Editora Perspectiva. 1976. pp. 41-46.

ao Brasil. Característico nessas obras, é a influência dos carnavais germânicos, presenciados pelo próprio Segall, das festas promovidas pela Academia de Dresdem.[28]

O *Baile Futurista* de Hadler também teve um cunho de realização artística. Suas figurações, estilizadas ao gosto *Déco*, insere-se em retângulos dispostos em intervalos regulares, sobre um fundo todo geometrizado. Há a utilização de máscaras e outras figurações introduzidas na porção superior da parede decorada. Quanto à estrutura, assemelha-se muito à cenografia de Segall, com a proliferação de figuras geométricas em uma estrutura dinâmica. É possível que o tema e a ornamentação proposta por Hadler tenha se originado daquela de Segall. O baile promovido na capital pode ter ecoado em Rio Claro, ou mesmo, em uma viagem à capital, Carlos poderia ter recebido informações mais detalhadas sobre o grande acontecimento artístico.

1932 – O infatigável Carlos Hadler

Escola Hadleriana, bloco hadleriano, hadlerianos. Designações que se originaram daquela exposição realizada em São Paulo, em janeiro de 1932, pelo professor Hadler e seus alunos. Ao que parece, esse grupo passou a ser assim nomeado, sempre quando ligado às criações artísticas para o Grupo Ginástico, que, a partir desse momento, acontecem com regularidade.

No mês de fevereiro, mestre Hadler e seus discípulos se encontravam envolvidos com a criação da ornamentação do salão do Ginástico para o carnaval. E, como em tantas linhas escritas sobre Carlos Hadler, surgem, sempre, palavras de apreço sobre sua personalidade e seus dotes artísticos, julgamos importante transcrever a opinião de um cronista da época:

"[...] Lá está o infatigável Carlos Hadler, cuja irradiante simpatia não é senão o reflexo de uma extraordinária bondade, dessa bondade característica dos verdadeiros merecimentos de artista, dirigindo uma turma de batutas na reparação

Desse eterno e são sorriso,
Que nesse canto diviso,
Como um Edem magestático?

Eu vos direi, em segredo,
Bem de mansinho, sem medo:

---

[28] LASAR Segall cenógrafo. Centro Cultura Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro a 31 de março de 1996. Este catálogo foi gentilmente cedido pelo Prof. Dr. Marcelo Mattos Araújo.

Do Carnaval, no folguedo,

É Rei o Grupo Gymnastico..."[29]

Nesse momento, infelizmente, a imprensa não informa sobre a temática adotada pelo grupo, mas, exalta-se em suas linhas, comunicando que a criação *hadleriana* transformaria o salão do clube no "mais surpreendente cenário carnavalesco", com um conjunto artístico que seria "uma beleza, verdadeiramente de encantar![30]" O tema não foi explicitado, mas, alguns efeitos da decoração foram comentados. Ao que parece, o que chamou mais a atenção foram as caricaturas de Oswaldo da Silveira, o amigo que apoiou a Escola Hadleriana durante a exposição em São Paulo em 1932, publicando texto e caricatura do professor Hadler na *Folha da Noite*[31]. Waldo, como é chamado no artigo, executou vinte caricaturas, mesclando personagens da História, como Napoleão, com figuras locais, como o Chico Bóia, diretor do bar do Ginástico.[32]

A decoração desse carnaval não permaneceu por muito tempo, como era o costume; para o Baile de Sábado de Aleluia outra decoração foi projetada: "A gruta do Sol".[33] Para cobrir as despesas com os materiais, Carlos Hadler ofertou uma pintura a óleo ao clube, que ficou exposta na vitrine da loja Casa Cartolano. Foram vendidos cartões para o sorteio desse quadro que era a representação da "Natureza em festa".[34]

Novamente, os textos destacam a originalidade da ornamentação do salão. Todos se caracterizam pelo tom inflamado, se rendendo à descrição adjetivada de um esplendoroso salão adornado em amarelo, uma decoração que alude à "uma gruta maravilhosa, completamente marchetada de ouro", assim como "no ancestral reino dos Incas".[35] Mas, não teria sido essa ornamentação pautada nos estudos sobre a arte da cerâmica marajoara? Possivelmente, o cronista desconhecia a tendência de Carlos Hadler a este estudo. Dois meses antes da realização dessa ornamentação, Mário de Andrade teceu comentários no *Diário Nacional* incentivando o professor a pesquisar os motivos da cerâmica brasílica. E o esforço para a concretização dessa "gruta" foi

---

[29] NA quadra da folia! *Diário do Rio Claro*.Rio Claro, SP. 5 fev. 1932.
[30] À espera de Momo!..." *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 3 fev. 1932.
[31] SILVEIRA, Osw. da. "Arte nacionalista – a exposição 'Hadleriana'". *Folha da Noite*. São Paulo, SP. 18 jan. 1932.
[32] FOLIÕES, alerta! Momo está para chegar!... *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 4 fev. 1932.
[33] Esta designação é atribuída duas vezes no texto: A noitada "aleluiana". *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 23 mar. 1932.
[34] UMA tela de Hadler. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 19 mar. 1932.
[35] A noitada "aleluiana". *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 23 mar. 1932.

reconhecido pela diretoria do Ginástico. Na noite do baile, às 2 horas, foi ofertado a Carlos Hadler um "mimo", como forma de agradecimento pelos êxitos obtidos frente à direção artística do clube.[36]

Carlos Hadler também realizou outras atividades, em 1932. Nesse ano, verifica-se uma explosão de rinques de patinação pela cidade e o Ginástico também tinha o seu. Realizavam-se brincadeiras e competições entre os patinadores, sendo a brincadeira do envelope premiado uma dessas diversões. Mestre Hadler criou um outro jogo, o "Jogo das Bandeiras". Houve, em um primeiro momento, a sua demonstração, e, logo em seguida, iniciou-se o treino de duas turmas de patinadores para a primeira disputa do jogo.[37]

Causas beneficentes foram abraçadas pelo professor de pintura. Em abril, ele oferta o quadro *A cruz da estrada* em benefício dos lázaros, para ser sorteado entre os expectadores de um festival realizado no Teatro Variedades, que trouxe apresentação de um recital[38]. As mãos do pintor também foram cedidas para a confecção dos cenários utilizados nesse festival, no qual Hadler trabalhou juntamente com os componentes da sociedade S.D.D. Cidade Nova: Oswaldo da Sylveyra e Samuel Kleiner.[39]

No mês de junho de 1932, Hadler toma posse do cargo de presidente do Grupo Ginástico[40]. O cargo de diretor artístico ficou para Reynaldo Meyer. Pela primeira vez, ele assume a direção dessa instituição. Porém, o ano de 1932 não favoreceu a execução de grandes bailes e festejos. O clima estava tenso, era tempo de revolução. Após o "baile dos rapazes do comércio", o Ginástico teve, naquele ano, suas atividades sociais praticamente encerradas. Esse baile contou com uma decoração apoiada naquela do Baile de Aleluia, apenas com algumas modificações, como a distribuição dos emblemas do comércio e de luzes de vários tons.[41] Por não ser um ano propício para a organização de atividades festivas, o Grupo Ginástico tomou parte da revolução, tornando-se esta sua principal atividade nesse tempo de inquietação política.

A diretoria do clube incorporou os objetivos revolucionários: "tudo por São Paulo dentro do Brasil constitucionalista". Colocou sua sede à disposição da comissão organizadora dos batalhões de voluntários, realizou sessões cívicas e moveu uma campanha em prol do alistamento. Ficou decidido que a Escola Hadleriana promoveria uma campanha com cartazes que seriam repassados para a comissão organizadora dos batalhões. Uma emissão de selos em favor da constitucionalização do

---

[36] A noite de sol no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*.Rio Claro, SP. 29 mar. 1932.
[37] A patinação no "Gymnastico". *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 10 abr. 1932.
[38] O festival beneficente. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 19 abr. 1932.
[39] NO Variedades – o festival beneficente. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 22 abr. 1932.
[40] GRUPO Gymnastico Rio-clarense. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 5 jun. 1932.
[41] O baile dos rapazes do comércio no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 7 jun. 1932.

país também seria efetivada. [42] O Ginástico também promoveu uma campanha interna para o alistamento dos seus associados.[43]

Durante esse período, muito se publicou sobre as atividades do povo de Rio Claro relacionadas à Revolução. As cartas que os voluntários enviavam às famílias eram, periodicamente, publicadas na íntegra. A campanha de doação de jóias para a causa foi amplamente divulgada. Os nomes dos doadores foram incluídos nas várias listas publicadas com freqüência no jornal *Diário do Rio Claro*. A cidade se envolveu em uma aura grave. Das atividades culturais, apenas o cinema mantinha suas atividades ininterruptas, todos os dias podiam ser vistos nos periódicos os anúncios das películas exibidas no Teatro Variedades e no Teatro Phenix.

A retomada das atividades sociais de Carlos Hadler, como presidente da agremiação, ocorreu em dezembro, e foi intitulada de a "Alvorada Gymnastica". O início dessas atividades deu-se da maneira como o chefe dos *hadlerianos* gostava: com um saboroso desabrochar para o carnaval. A primeira notícia sobre as ações da diretoria relaciona-se, justamente, aos preparativos para o carnaval de 1933.[44]

1933 – Um Carnaval bizarro ?

Como presidente do clube, mestre Hadler realizou para esse carnaval uma reforma no salão de baile. Houve uma reestruturação do ambiente feita pelo "bloco hadleriano" e pela comissão dos festejos[45]. Tudo foi realizado às pressas, pois o carnaval se aproximava. O resultado foi um salão mais espaçoso, capaz de acolher melhor os associados[46].

O tema do carnaval de 1933 não é explicitado pela imprensa. Há algumas poucas menções, como a utilização de "coisas húngaras",[47] ou algum comentário sobre a decoração bizarra do salão[48]. Entretanto, duas imagens podem ser atribuídas à celebração dessa festa de Momo. Ambas trazem a imagem do salão quase por completo.

A ornamentação foi realizada apenas na parte superior do salão e em toda a sua extensão. Há informações nessas fotografias que remetem ao ano de 1933, como as inscrições: "Salve 1933" e

---

[42] GRUPO Ginástico Rio-clarense. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 17 jul. 1932.
[43] VIBRANTE proclamação da diretoria do Grupo Gymnastico Rio-clarense. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 21 jul. 1932.
[44] ALVORADA Gymnastica. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 6 dez. 1932.
[45] O Carnaval no "Gymnastico". *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 23 fev. 1933.
[46] CARNAVAL de 1933. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 25 fev. 1933.
[47] *Idem.*
[48] CARNAVAL de 1933. *Diário do Rio Claro*..Rio Claro, SP. 2 mar. 1933.

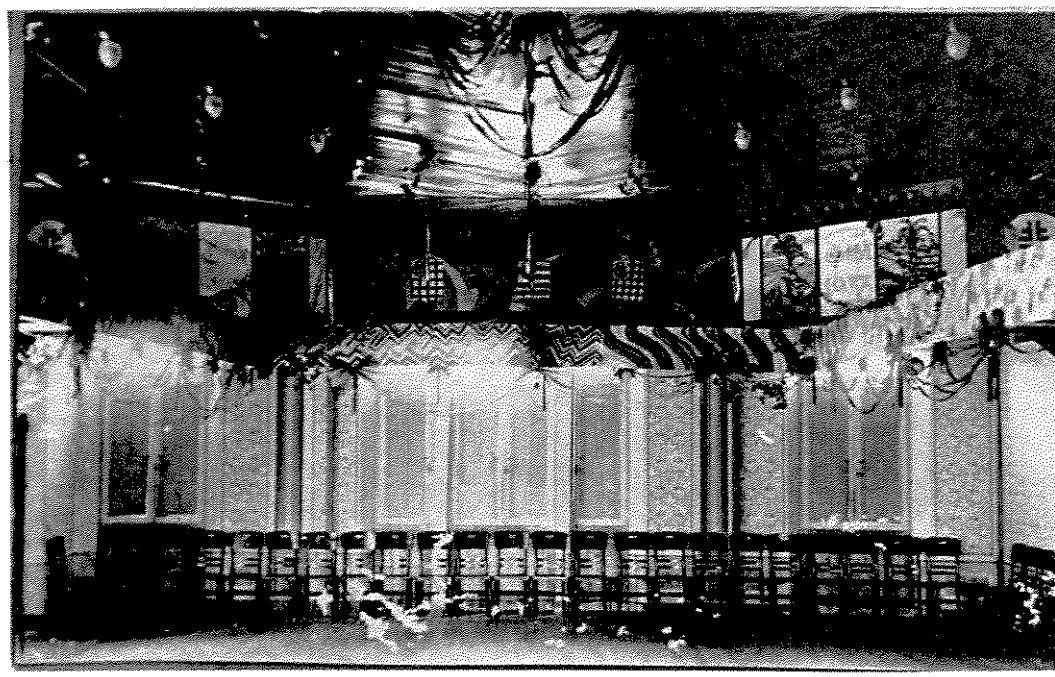
"Secções – Infantis 1929 – 1933". A designação de "bizarra" pode ser atribuída à utilização de desenhos geométricos em um barrado destacado da parede, do qual pendem laços e fitas. Vários tipos de desenhos geométricos são utilizados, dispostos em conjuntos diferentes, a intervalos regulares. Zigue-zagues, linhas ondulantes, círculos e linhas mistas formando uma espécie de grafismo. Na parede acima, são usadas várias figurações: humanas, paisagens, às vezes mescladas a motivos geométricos. Em uma das fotos pode-se ver o pequeno palco em um canto e, diante dele, o símbolo do Ginástico.

34. *Salão do Grupo Ginástico*, 1933. Fotografia. Coleção Waldemar Bruno Meyer, Rio Claro, SP

Hadler permaneceu na presidência do Grupo Ginástico até 11 de junho de 1933.[49] No princípio do mês de outubro do mesmo ano, um artigo conclama o "seu" Hadler a dar os primeiros passos para a propaganda e organização do carnaval de 1934. O entusiasmo com a folia não é obscurecido pelo tenso momento econômico do país, pois, o carnaval não pode ser abalado com a falta de recursos financeiros, a alegria que emana, "com crise ou sem crise, é a mesma coisa", sua realização é certa.[50]

---

[49] GRUPO Gymnastico Rio Clarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 jun. 1933.
[50] A propaganda do próximo Carnaval carioca – E nós, aqui, "seu" Hadler? *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 out. 1933.



35. ***Salão do Grupo Ginástico*, 1933.** Fotografia. Coleção Waldemar Bruno Meyer, Rio Claro, SP.

Mas, ao que parece, a reunião dos adeptos da folia de Momo, já estava prevista. Pois, a aclamação da turma hadleriana, como o grupo de foliões mais animados da cidade, teve efeitos quase imediatos. Três dias depois, realizou-se no Ginástico a reunião de uma comissão para estabelecer as bases necessárias para o carnaval de 1934. A lista dos participantes, encabeçada por Carlos Hadler, é bastante extensa.[51]

[51] CARNAVAL de 1934 – uma grande comissão toma a peito realizar os festejos em homenagem a Momo, no próximo ano. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 8 out. 1933. A comissão ficou assim constituída: Carlos Hadler, Samuel Kleiner Roberto Ramalho, Oscar Meyer, Arlindo Ungaretti, Gustavo Biancalana, Reynaldo Meyer, Cyro Massa, Albano Nobresa, Sylvio Laurenti, João Rodrigues, Antonio Margara, Donato Russo, Arthur Heleno, Stefan Izabo, Ernesto Napoleão Sette, Eurico Meyer, Alfredo Lüders, João Zanini, Elias Marchesano, João Garcia Jr., Augusto Pari, Alberto Zaia, João Pederiva e Jodate Davide.

O encontro instituiu uma diretoria e quatro comissões: a artística, a técnica, a de propaganda e a dos cordões carnavalescos. Mestre Hadler foi eleito o presidente dessa diretoria, como também, membro da sua comissão artística.[52]

1934 - No reino das nuvens

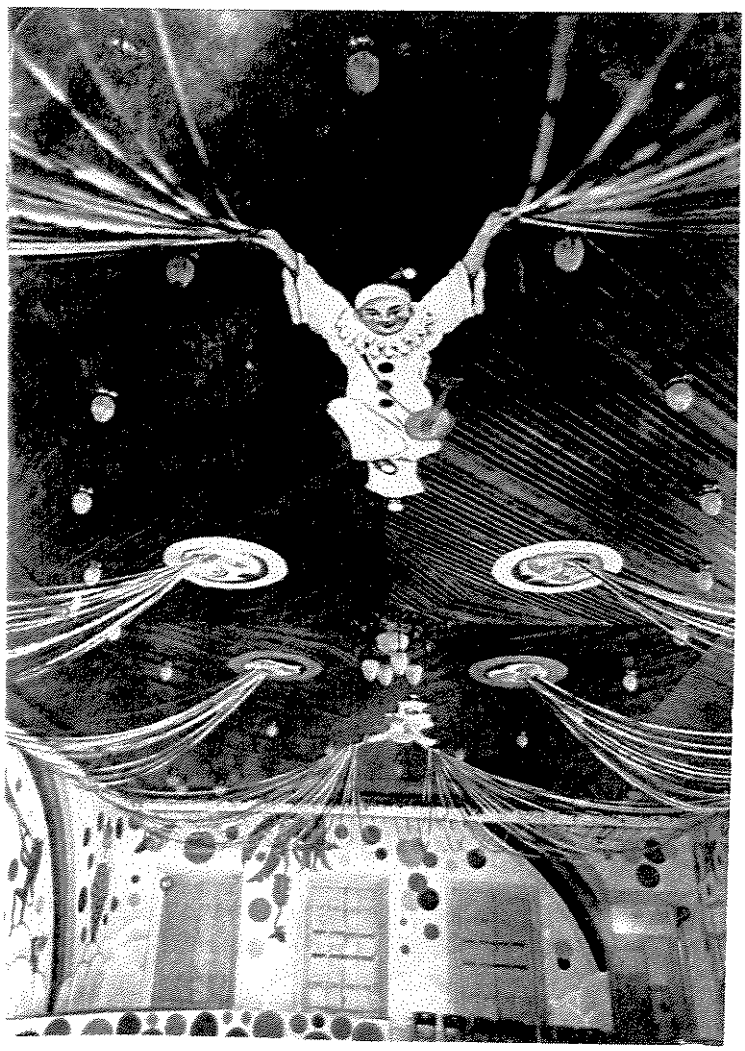
Em 1934, os clubes e outras agremiações se organizaram para o corso carnavalesco. Houve um desfile com cordões, blocos, ranchos e grupos avulsos.[53] Os blocos são comumente identificados por serem "associações derivadas dos ternos de base familiar de inspiração baiana".[54] Os "ranchos de reis" foram uma das primeiras formas de desfile no Rio de Janeiro – portanto, um modelo para as futuras escolas de samba[55] ; é formado por um "grupo de pessoas que encenam a viagem de Belém para visitar o Deus Menino".[56] Já o rancho carnavalesco, do qual tratamos aqui, é uma "agremiação intermediária entre os blocos e as escolas de samba", seus componentes usavam, exclusivamente, instrumentos de sopro e executavam a marcha-rancho.[57]

A Sociedade Philarmônica criou o seu Bloco Futurista, formado por moças e rapazes[58], mas que se tornou, depois, o cordão das Futuristas.[59] Sua marcha oficial foi "Carolina", canção que alcançou grande êxito no carnaval carioca.[60] Uma taça foi adquirida pela comissão organizadora para ser ofertada ao bloco ou cordão vencedor. Essa taça ficou exposta na vitrine da Casa Cartolano. Um "rico estojo de *toilette*", para presentear a rainha do carnaval ficou exposto na vitrine da Casa Mascote.[61]

No carnaval de 1934, a decoração do salão do Ginástico foi realizada por Hadler e Samuel Kleiner[62]. Este, era diretor artístico do clube mas, também, era professor da Escola Profissional Masculina. Quatro bailes noturnos e dois vesperais infantis foram dedicados ao reinado de Momo.

---

[52] CARNAVAL de 1934. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 out. 1933.
[53] TEREMOS, neste ano, O Melhor Carnaval do Mundo. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 fev. 1934.
[54] SEBE, José Carlos. 1986. p. 90.
[55] RODRIGUES, 1984. p. 29.
[56] SEBE, José Carlos. 1986. p. 91.
[57] *Idem*. p 91.
[58] O Carnaval da Philarmonica – mais um bloco carnavalesco – a reunião de hoje. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jan. 1934.
[59] A Philarmônica e o Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 30 jan. 1934.
[60] DE relance. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 mar. 1934.
[61] INICIA-SE hoje a formidável folia carnavalesca. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1934.
[62] Kleiner foi contratado inicialmente, 1920, como mestre serralheiro e torneiro da Escola Profissional Masculina. Em 1924 passou a ocupar o cargo de mestre de mecânica. "Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro". p. 10. Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.



36. *Decoração do Ginástico*, s.d.
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

Neste ano, a proposta foi a reedição da ornamentação "futurista", muito admirada pelo público alguns anos antes.[63] O salão foi intitulado de *No reino das nuvens*.[64] Parece-nos difícil associar esta temática ao memorável *Baile Futurista*, que teria sido todo composto por figuras geométricas entrelaçadas. Pouco se escreveu sobre essa ornamentação, o que nos impede qualquer tentativa de identificação dos elementos "futuristas". As palavras exaltadas sobre a decoração

[63] O Carnaval no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. jan. 1934.
[64] NO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 8 fev. 1934.

antecipam os efeitos que causariam nos foliões nas noites de baile, identificam que o reino de nuvens é "bem folião", representando a criação de um "sétimo céu, tal a impressão deslumbrante que produzirá a belíssima e esfuziante decoração".[65]

Uma fotografia de um salão decorado, com data não identificada, pode ser atribuída ao carnaval de 1934. Entretanto, nela não há nenhuma indicação de reedição da temática "futurista". Mas, o reino das nuvens pode ser reconhecido facilmente. A foto citada, mostra uma imagem do salão antes de 1936, ano em que aparece em algumas fotos o novo palco, construído no local onde se vêem as duas janelas centrais.

Supondo que esta referida imagem seja a do carnaval *No reino das nuvens*, pode-se dizer que ele foi bem folião, como disse o cronista. Nas paredes, nuvens parecem contornar o salão, sempre na porção inferior da parede. Arcos-íris se expandem para o alto. Há uma estrela no canto direito e um planeta rodeado por anéis no lado oposto. Na parede esquerda, sobre as nuvens há uma figura que parece tocar uma trombeta. Há também um palhaço, apresentado em uma pose estática. Entre duas janelas, suspenso no alto, observa-se um cacho de bananas e várias folhas de bananeira. Círculos multicoloridos, de vários tamanhos, são lançados, como confetes, do alto da parede e abaixo das nuvens, sobre uma faixa no canto esquerdo no limite do pequeno palco. No teto estão dois Pierrôs. Sorridentes, eles seguram faixas coloridas, como serpentinas, que pendem em direção às paredes. Quatro cabeças masculinas também lançam faixas, todavia, estas surgem de forma estranha, inusitada, saindo das bocas abertas dessas figuras.

Em junho, Hadler foi eleito diretor artístico do Ginástico.[66] Entretanto, no ano seguinte, não contaria mais com o apoio e talento do companheiro Samuel Kleiner, falecido no mês de janeiro de 1935. O reconhecimento de Kleiner, no campo artístico de Rio Claro, ocorreu alguns meses depois. No mês de junho, junto ao clube S.D.D. Cidade Nova, foi criado um grupo teatral que se autodenominou "Grupo Social Samuel Kleiner".[67]

---

[65] NO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1934.
[66] GRUPO Gymanstico – a eleição da sua nova diretoria. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 21 jun. 1934.
[67] S.D.D. Cidade Nova. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 jun. 1936.

1935 - Xangai

Gymnastico do Futurista baile!
Gymanstico da Alleluia!
Gymanstico das Fadas hadlerianas!
Onde estamos?
Changai![68]

A angariação de dinheiro para as despesas do carnaval de rua sempre foi um obstáculo para os seus organizadores. Geralmente, o comércio oferecia doações e a prefeitura apoiava com a execução da estrutura física do evento. Em 1935, uma nova solução surgiu para a organização da grande festa momística. Para colocar o corso carnavalesco pelas ruas, foi confeccionado um Livro de Ouro, com o objetivo de reunir fundos junto ao comércio da cidade.[69]

Uma idéia foi lançada: enfeitar a principal avenida do corso, a Avenida 1, com um cordão luminoso, no qual pequenas lâmpadas coloridas cruzariam todo o caminho da carreata da folia.[70] Este conceito foi viabilizado pela Central Elétrica de Rio Claro.[71] E, sob essa iluminação, ocorreu o desfile do Rei Momo.

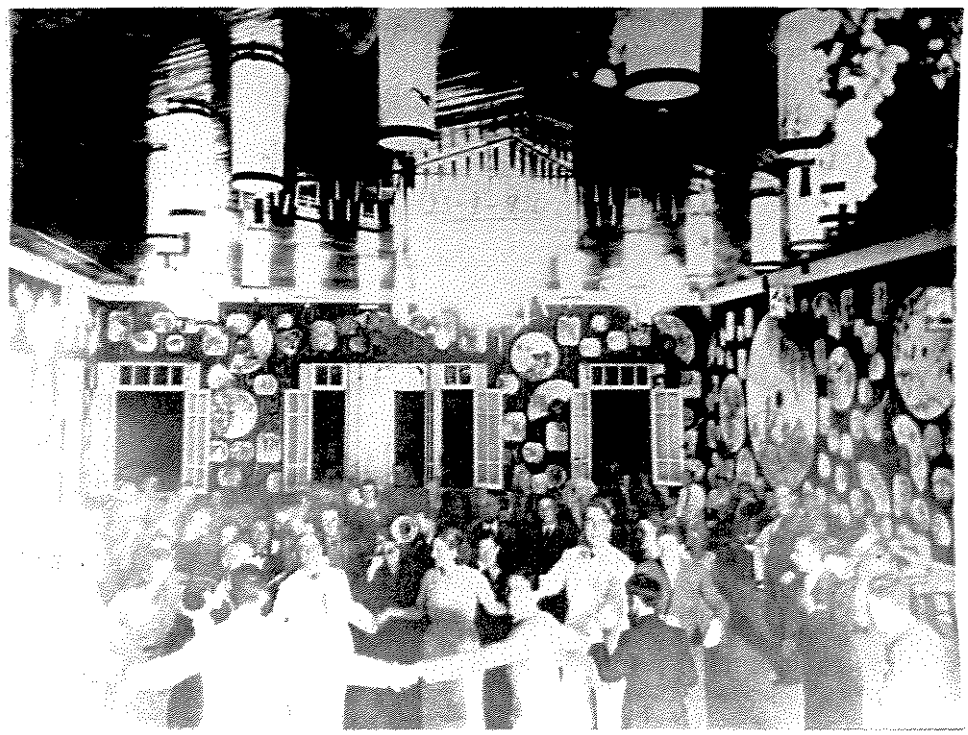
Os carros das sociedades Philarmônica, Grupo Ginástico, Grêmio Recreativo da Companhia Paulista e S.D.D. Cidade Nova, levaram os seus blocos. Entre eles, Esquadrão de Bronze, Bloco não é sopa, Progresso da mocidade, entre outros.[72] O bloco colocado pelo Ginástico nas ruas, trazia os rapazes e as crianças fantasiados de granadeiros e as moças de cadetes; estas, vestiam calças listradas em branco e preto e blusas vermelhas.[73]

Neste ano, três clubes de Rio Claro executaram ornamentações temáticas. O Ginástico apresentou o seu sonho chinês, na misteriosa *Xangai*; o Grêmio Recreativo viajou para o seu *Mundo de Luz e Som* e a S.D.D. Cidade Nova festejou em *Arte e Gosto*.[74]

A decoração do Ginástico excluiu de sua temática a possibilidade de utilização dos elementos brasileiros, tão caros ao mestre Hadler. Dessa ornamentação, há fotografias que possibilitam uma visão parcial do salão, externando o sentido geral da idealização.

---

[68] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 mar. 1935.
[69] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 jan. 1935.
[70] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 mar. 1935.
[71] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 e 25 de jan. 1935.
[72] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 mar. 1935.
[73] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 26 jan. 1935.
[74] A trindade maravilhosa da folia. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 1 mar. 1935.



37. *Baile carnavalesco no Salão Xangai*, 1935
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

O trabalho conduzido pelo Colibri se iniciou com a retirada do antigo ornamento.[75] Da cidade que é, hoje, a maior e a que abriga o principal porto da China, Carlos Hadler e seus colaboradores executaram diversos pequenos desenhos. Os pequenos enfeites foram espalhados sobre uma parede revestida com uma cor escura, salpicada por serpentinas cadentes. Leques, máscaras, lanternas, discos e papéis retangulares com bordas arredondadas traziam pinturas, em seu interior, de gueixas, miríades, flores, entre outras. Tudo iluminado por luzes multicoloridas, muitas delas distribuídas pelas lanterninhas.[76] A entrada do salão também foi toda iluminada. Essa larga utilização das lâmpadas foi descrita como uma "magia moderna da eletricidade" viabilizada pelo "automatismo dos botões elétricos".[77]

A manifestação da imprensa local traduz aos seus leitores que a ornamentação do Ginástico seria ainda mais estupefaciente que as do afamado *Baile Futurista*.[78] Os trabalhos de transformação

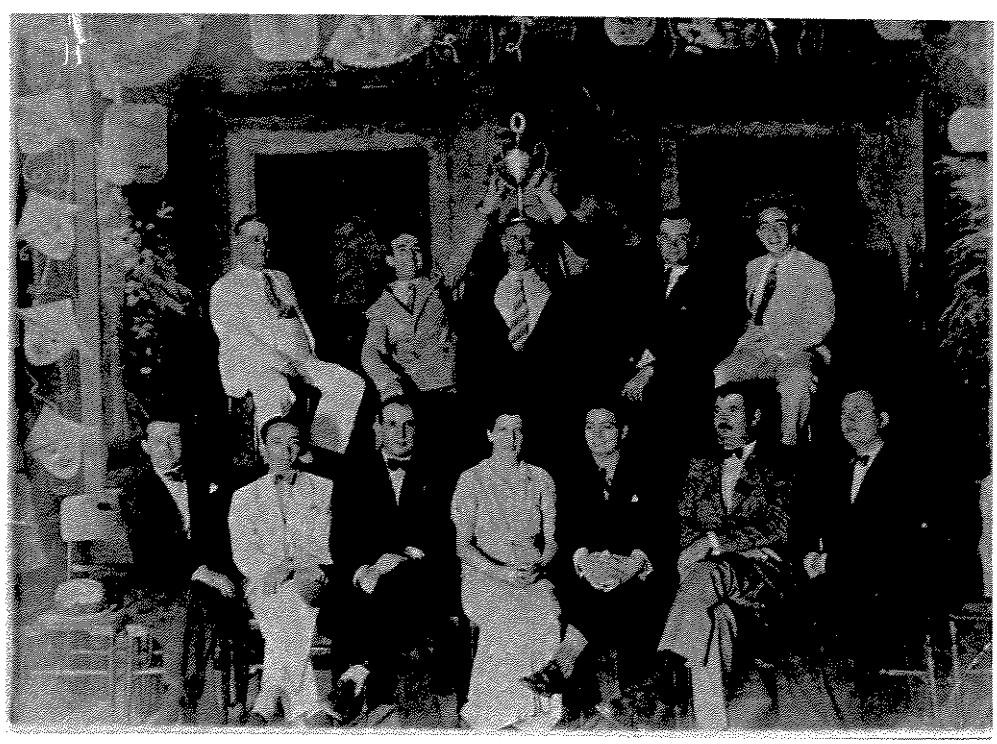
---

[75] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1935.
[76] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 17 fev. 1935.
[77] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 02 mar. 1935.
[78] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 3 fev. 1935

do Gegê – apelido dado por Hadler ao Ginástico, o qual é utilizado por seus associados, até hoje[79] – ocorriam, na maior parte, durante a noite. Se o "sonho" chinês envolveu o salão, a magia alemã tomou conta do bar, transformando-o na cidade de München.[80] Atitude incoerente? Certamente não. A reprodução da capital da Baviera, Munique, incorporada pelo bar, justifica-se, uma vez que era o ponto de encontro dos foliões sedentos por um copo de cerveja, naquelas noites de verão. Prova de que o nome apropriava-se ao ambiente recriado.

O sucesso obtido por *Xangai* se materializou em uma taça. O Ginástico obteve, pela terceira vez, um prêmio por sua ornamentação, que superou as outras realizadas nos clubes locais.[81] A entrega da taça foi registrada em fotografia, exatamente no instante em que o mestre Hadler parece urrar de alegria e o troféu lhe é colocado sobre a cabeça, como se coroasse o ornamentador das folias chinesas.

Um outro prêmio foi ofertado, o de efeito de iluminação. Embora o Ginástico tivesse se esforçado por apresentar uma iluminação original, o prêmio ficou para o Grêmio Recreativo.[82]



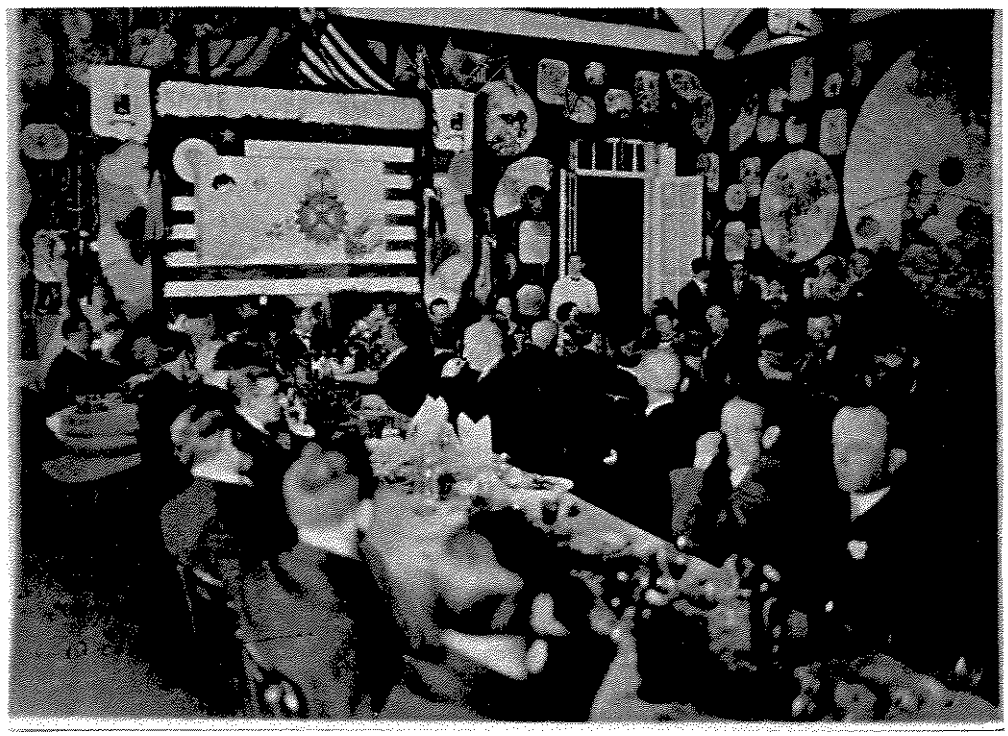
38. *Taça do primeiro prêmio*, 1935.
Fotografia, acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga"
Carlos Hadler, no centro com a taça sobre a cabeça.

---

[79] O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 fev. 1935.
[80] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 fev. 1935.
[81] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 mar. 1935.
[82] AINDA o Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 mar. 1935.

39. ***Taça do primeiro prêmio*, 1935**
Fotografia, acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga"
Carlos Hadler aparece no alto, à esquerda prestando continência.

40. ***Jantar em homenagem a Humberto Cartolano*, 1935**
Fotografia, acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga"
Carlos Hadler é o primeiro sentado da direita para a esquerda.



41. *Jantar em homenagem a Humberto Cartolano*, 1935
Fotografia, acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga"

No mesmo mês de abril, o salão *Xangai* foi utilizado para outros dois festejos, o *Baile de Aleluia*[83] e um jantar em homenagem a Humberto Cartolano, comerciante, proprietário da Casa Cartolano, o qual cedia sua vitrine para a exposição de obras de artistas locais. O jantar foi organizado para celebrar a sua nomeação para o cargo de Prefeito Municipal de Rio Claro.[84] Todo o banquete foi irradiado pela Rádio Clube Rio Claro.[85]

No mês de agosto, sob a mesma ornamentação, ocorreu nos salões uma homenagem a Oscar Meyer, um dos fundadores do Grupo Ginástico. Durante a reunião social, à meia noite, o homenageado foi presenteado com um retrato seu, um quadro a óleo executado por mestre Hadler.[86]

E, como não poderia ser diferente, Hadler é novamente eleito diretor artístico do Ginástico, em eleição ocorrida no mês de maio daquele ano.[87]

---

[83] O Baile de Aleluia. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 abr. 1935.
[84] EM homenagem ao sr. Humberto Cartolano. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 16 mar. 1935.
[85] A homenagem ao sr. Humberto Cartolano. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 abr. 1935.
[86] OSCAR Meyer – As homenagens prestadas – Discursos – Notas de reportagem. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 6 ago. 1935.
[87] GRUPO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 maio 1935.

1936 - Gegê no Paraíso

O carnaval de 1936 trouxe em sua esteira uma novidade: a organização dos bailes públicos.[88] Esta iniciativa foi vista como uma inovação pelo povo. Ao que parece, foi a primeira atitude no sentido de democratizar o carnaval local. Os excluídos dos meios sociais mais elevados, que não tinham acesso aos grandes bailes estruturados pelos clubes sociais, puderam tomar parte do carnaval, além da simples participação como espectadores dos desfiles de rua, em meio àquelas aglomerações que se formavam a meio fio dos carros alegóricos. Então, no jardim público central, junto ao coreto, realizou-se o baile público.[89]

Em 1936, dois concursos foram lançados pelo Grupo Ginástico. O primeiro, visava a seleção dos componentes do bloco, recém idealizado, *Tenentes do Diabo de Rio Claro*.[90] O segundo concurso, lançado pela diretoria da agremiação, pretendia definir o nome do salão de carnaval que estava sendo concebido por mestre Hadler[91].

Para o corso carnavalesco foram apresentados carros alegóricos de três agremiações da cidade: a Philarmônica, o Grêmio e o Ginástico.[92]

O Ginástico preparou dois carros, que foram registrados em fotografia. O primeiro deles, o carro chefe, representava o *Inferno* e abrigava o bloco *Tenentes do Diabo* na parte frontal. Logo atrás, estava o Rei Momo, majestosamente bem acomodado em seu luxuoso trono.

O segundo carro, chamado *Princesa d'Oeste*, representava a cidade de Rio Claro e abrigava uma reprodução parcial do brasão da cidade, com a sua inscrição: *Quieta non muovere*. Simbolizando a Princesa d'Oeste, uma jovem também vinha nesse carro, assentada em um amplo trono. Um registro fotográfico foi feito dos dois personagens dos carros com alguns componentes dos *Tenentes do Diabo*.

Sobre o bloco *Tenentes do Diabo* deve ser feita uma consideração especial. Esse é o nome de uma antiga sociedade carnavalesca, que, entre outras, surgiram no Rio de Janeiro a partir de 1855. Tais sociedades, após a realização de um desfile público, seguiam para os salões.[93] Certamente, a origem do bloco *gegeano* deveu-se ao conhecimento dessa manifestação carioca, reeditando-a em uma nova versão. Após o corso, todo o grupo seguia também para o salão de baile.

---

[88] AS sociedades em revista. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 fev. 1936.
[89] VEM aí. O Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 fev. 1936.
[90] A comemoração, hoje, do 17º aniversário do Grupo Gymnastico. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 11 jan. 1936.
[91] GRUPO Gimnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 17 jan. 1936.
[92] VEM aí... o Carnaval. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 4 fev. 1936.
[93] SEBE, José Carlos. 1986. p. 61.

42. ***Desfile do bloco os Tenentes do Diabo*, 1936.**
Fotografia. Acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga".

43. ***Rei Momo, Princesa d'Oeste e Tenentes do Diabo*, 1936.**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado".

Outra novidade foi o concurso efetuado para eleger o nome do salão de 1936. Curiosidade digna de nota, vincula-se ao fato de que a eleição do nome do salão não dizia respeito à temática que seria empregada naquele ano, sendo, apenas, a pura e simples escolha de um título para um projeto que já se encontrava pronto, ou quase pronto. Prevalece a impressão de que para o projeto da ornamentação só faltava a escolha de um nome que o representasse. Inicialmente, foram divulgados pela imprensa vinte e um nomes, todos lançados por sugestões. Se observarmos, podemos perceber similitudes entre os temas:

- Silhuetas em festas
- Templo das belezas
- Alegoria das sombras
- Templo dos sonhos
- A ciranda das sombras
- Corrente das sombras
- Amor nas sombras
- Delírio das cores
- Parada das sombras
- Apoteose das silhuetas
- Miragem da Vida
- Rumba das sombras
- Silhuetas do prazer
- Reino da alegria
- Miragem da luz
- Caixinha de bombons
- Alegria do amor
- Dança das libélulas
- Sonhos doces
- Berlinda do G. G.
- Salão dos sonhos[94]

[94] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 16 jan. 1936.

44. *Gegê no Paraíso*. 1936.
Fotografia. Álbum de recortes do Grupo Ginástico de Rio Claro.

45. *Gegê no Paraíso*. 1936.
Fotografia. Álbum de recortes do Grupo Ginástico de Rio Claro.

Qualquer um desses títulos caberia ao projeto *hadleriano*, basta observar as imagens do salão com suas figuras masculinas e femininas em preto.

Naquele ano, Carlos Hadler viajou para a cidade de São Paulo, a fim de "providenciar os preparativos para o prometedor carnaval".[95] Certamente, intentava adquirir os materiais necessários para a confecção dos ornamentos; portanto, antes mesmo do final do concurso, toda a concepção do salão já estava pronta, pois, em mãos, o Colibri já tinha uma lista com cada item necessário para a concretização do seu salão.

Entre tantos nomes sugeridos, ganhou um que não constava na lista inicial do concurso: o *Gegê no Paraíso*.[96] Mais uma vez, com muito entusiasmo, maravilhado pelo impacto causado pela decoração do Colibri, um cronista descreveu a ornamentação daquele ano:

> [...] A elegância sem par das inúmeras silhuetas que parecem valsar de leve ao redor do salão, como carícias sutis que se recebem de olhos fechados para as sentir mais profundamente. A distinção das cores que se espalham, aqui e ali, em pequenas máscaras triangulares, em confetes maiores e menores. Que graça mimosa no vôo das andorinhas sob o fundo branco dos colossais quebra-luz aos 4 cantos do salão! [...]
> Bravos! Mestre Hadler![97]

As figuras negras de Hadler encantam pela fluidez e pela graça que emanam. O movimento dos corpos, dispostos a intervalos regulares, animados por um ritmo dançante, nos remete a um mundo bastante familiar. É quase impossível não recordar os agradáveis gestos das divindades pompeianas, fixados sobre cerâmicas, paredes ou no bronze. Cenas de danças com figuras negras foram reproduzidas pelos pintores de cerâmica, como aquelas encontradas em ânforas do século V a.C. na Itália meridional ou em ânforas áticas.

A utilização de figuras geométricas, juntamente com as figuras negras, dá uma unidade ao salão. A abstração dos corpos e das andorinhas, os tabuleiros de xadrez, as listras e círculos, entre outros elementos, dinamizam esse ambiente que é coroado por uma imensa pirâmide octogonal.

A permanência dessa ornamentação não pode ser identificada. No mês de junho é realizado um baile junino, mas não há a informação se o *Gegê no Paraíso* foi desmontado ou não. Para a festa

---

[95] GRUPO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 19 jan. 1936.
[96] GRUPO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 fev. 1936.
[97] CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 fev. 1936.

de São João, colocaram-se os enfeites típicos, como bandeirinhas de papel de seda, arcos de bambuzinho e bandeirolas de cores vivas.[98]

Carlos Hadler também se envolvia em outras atividades, inclusive comemorações de cunho religioso, mais especificamente, católicas; entre as comemorações que contaram com sua participação artística., citamos a homenagem ao jubileu episcopal de D. Francisco de Campos Barreto, ocorrida em Campinas, na qual as Filhas de Maria, de Rio Claro, levaram um "belo ramalhete espiritual enfaixado em vistosa e artística capa", realizada por Hadler.[99]

Para o baile de 31 de dezembro, o salão do Ginástico recebeu nova ornamentação.[100] A passagem de 1936 para 1937 foi saudada com um "grito de carnavalesco".[101] O *Gegê no Paraíso*, nesse momento, já não existia mais. A nova ornamentação, povoada de elementos simbólicos de bom augúrio, tomou conta do salão. Os trevos de quatro folhas percorriam toda a volta do salão na porção superior da parede. Ferraduras, porquinhos, corcundas e outros símbolos de felicidade foram salpicados pelas paredes.[102] A impressão causada pela criação *hadleriana* em uma cronista que visitou a sede do clube antes da grande noite de baile foi a seguinte:

"[...] os sinos entrelaçados são tão perfeitos na cor e na forma que nos dão a impressão de badalarem sem parar... são tão bem trabalhados os desenhos, é tão lindo o colorido que parecem viver e a gente, vendo-os, tem vontade de pegar...".[103]

1937 - Caverna de Ali Babá

Xangai parece mesmo ter agradado os foliões de 1935. Os sorrisos e as gargalhadas se foram, mas a vontade de percorrer um mundo mágico, ligado aos mistérios do oriente permaneceu. Dois anos depois, o mundo oriental retornou às paredes do Ginástico. Mais uma decoração que prescindia das habilidades de Mestre Hadler em criar ornamentações nacionalistas. O folião mor da cidade de Rio Claro se envolveu com um dos contos árabes das *Mil e uma noites* e proporcionou o tão

---

[98] A noite de São João no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 26 jun. 1936.
[99] JUBILEU episcopal. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 30 ago. 1936.
[100] A organização da festa foi entregue à comissão constituída por: Carlos Hadler, Antônio Margara, Matteo Linardi Júnior, E. Giorgi, Arthur Heleno e João Rodrigues. NOITE de São João no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jun. 1936.
[101] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 dez. 1936.
[102] C. Cy. "A noite de 31 no Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 29 dez. 1936.
[103] C.Cy. "A noite de hoje no Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 31 dez. 1936.

desejado mistério para as noites carnavalescas, recriando a *Caverna de Ali Babá*, do conto *Ali Babá e os quarenta ladrões*.

Os fabricantes de alegria – Hadler e os seguidores da escola *hadleriana* – segundo a imprensa, "não fizeram um enfeite carnavalesco para o Ginástico", mas, executaram "uma obra de arte, impressionante e estarrecedora".[104]

Pudera! Desta vez, todo o salão foi recoberto por uma ornamentação que o transformou em uma caverna. Os relevos rochosos do teto se uniam àqueles reproduzidos nas paredes. A parede esquerda recriava a caverna que guardava os tesouros mais valiosos. As fotografias mostram esses detalhes, os vários objetos, como espelhos, uma estatueta, vasos e baús repletos de jóias, dispostos entre cortinas de variados padrões, passam a impressão de que estão prestes a ser descobertos.

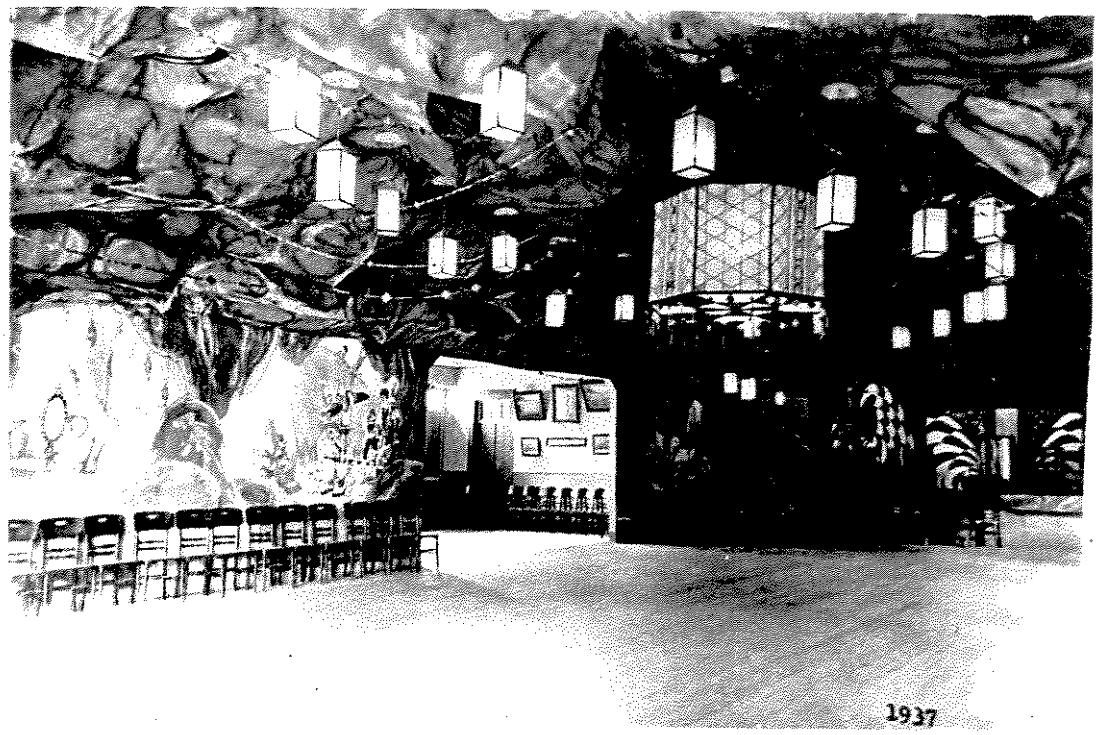
Embora todo o salão fosse composto por figuras, a geometria pôde se instalar em algumas outras localidades. O imenso lustre central e as pequenas lanternas dão o toque Déco da ornamentação. No palco, ao fundo, também podem ser vistas algumas composições abstratas, muito apreciadas pelo Colibri. Uma visão desse palco pode ser observada em uma fotografia onde Hadler aparece, do lado direito, junto à Rainha do Carnaval do Ginástico.

Infelizmente, as fotos remanescentes reproduzem somente a imagem da lateral esquerda do salão. Os outros elementos da composição podem ser identificados apenas por algumas descrições. Segundo um cronista, os outros elementos que compunham a caverna sugeriam altos minaretes, brancas mesquitas, areias distantes e camelos, toda uma decoração manipulada por "pincéis mágicos".[105]

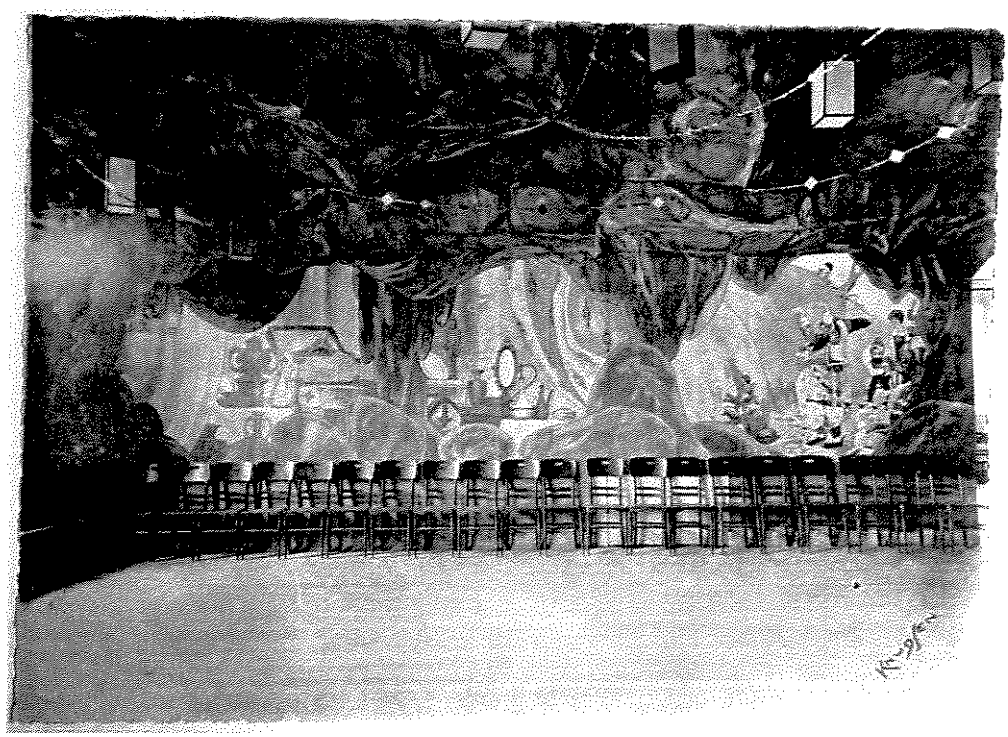
Nesse ano, foi formado o bloco dos *Chiribis* - [106] um grupo formado por Carlos Hadler, Arthur Heleno, João Rodrigues, Margara, entre outros associados do Ginástico.[107] No dia 5 de fevereiro, os *Chiribis* realizaram uma audição na rádio P. R. F-2, em Rio Claro. Foi uma amostra do que seria a festa carnavalesca no Grupo Ginástico, a demonstração da alegria que percorreria os salões da sociedade, difundida pelas ondas do rádio. Como chefe do bando estava Hadler, o "gadaiero-mor", que se apresentou como harpista.[108] Foi feito muito barulho, tanto que "quase caiu a estação". A música apresentada por Hadler diz ter sido uma tal "ópera de Johann Da Suerte".[109]

---

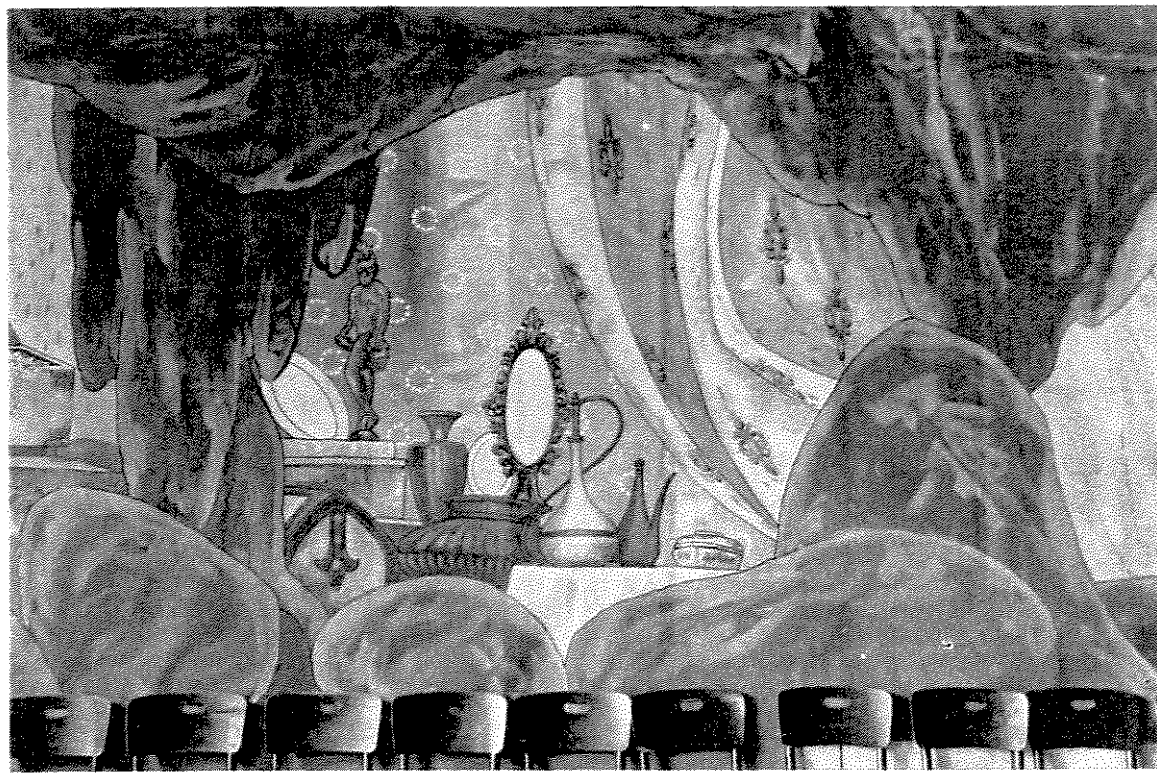
[104] PELAS sociedades – Quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 jan. 1937.
[105] PELAS sociedades – Quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 fev. 1937.
[106] OSV. DA SILVEIRA. "Rio Claro, cidade Carnavalesca – a significação do Bloco dos 'Chiribis'". *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 25 mar. 1937.
[107] PELAS sociedades – Depois do Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 fev. 1937.
[108] PELAS sociedades – quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 fev. 1937.
[109] PELAS sociedades – Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 6 fev. 1937.



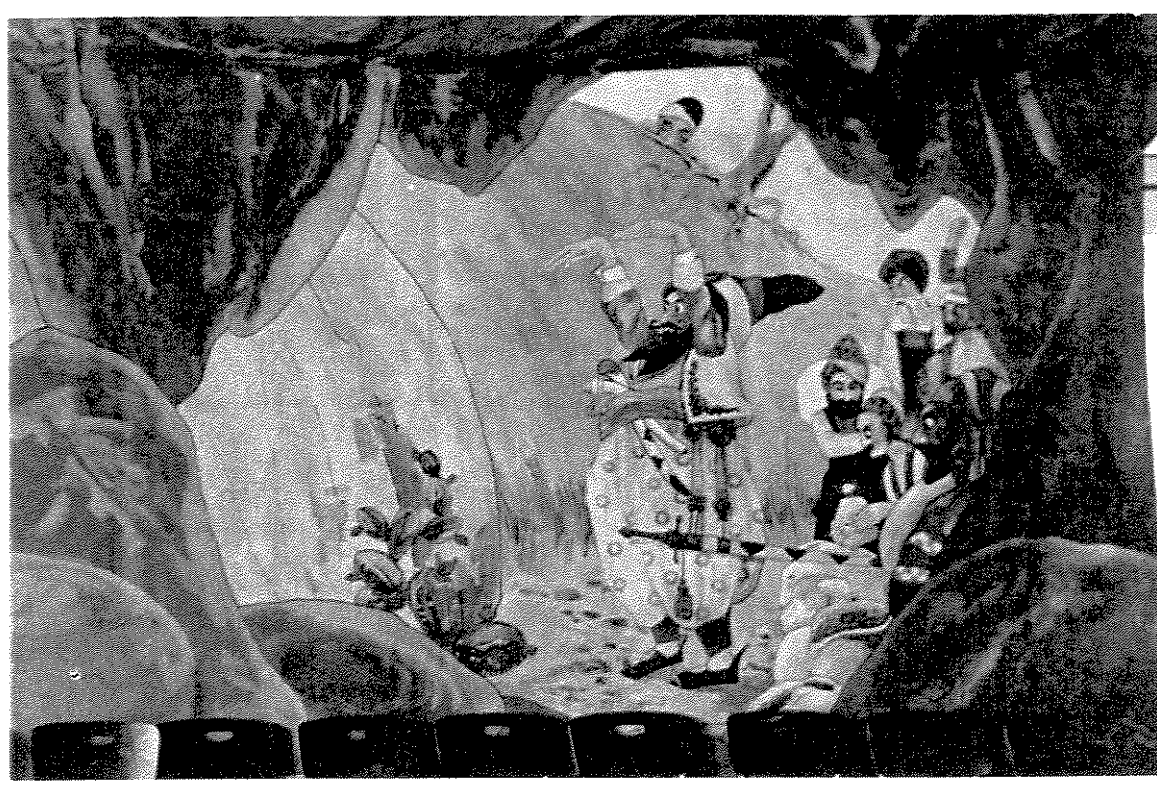
46. ***Caverna de Ali Babá*, 1937**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"



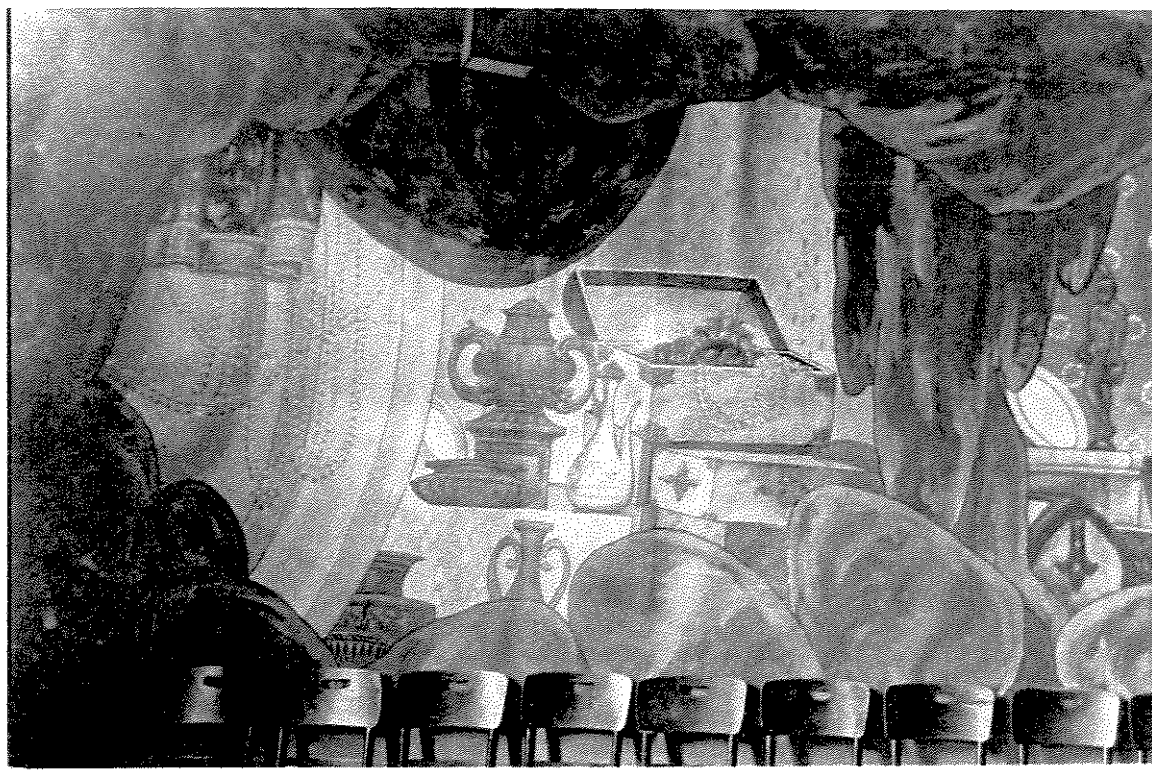
47. ***Caverna de Ali Babá*, 1937**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"



48. ***Caverna de Ali Babá*, 1937**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"



49. ***Caverna de Ali Babá*, 1937**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"



50. *Caverna de Ali Babá*, 1937
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

A estupenda criação de mestre Hadler fez sucesso mesmo antes do carnaval. No dia 7 de fevereiro, a *Caverna de Alli-babá* foi apresentada à população. As portas do salão ficaram abertas, entre as dez e doze horas da manhã, para a visitação dos mais curiosos.[110]

Sob os ecos do sucesso obtido com a *Caverna de Alli-babá* , em abril de 1937, Carlos Hadler foi eleito diretor artístico do Grupo Ginástico.[111]

No mês de junho, outra festa foi preparada. A festa junina do Ginástico teve sua ornamentação efetuada por Hadler. Não há informação sobre a possível retirada da *Caverna de Alli-Babá* para a montagem da festa de São João. Sobre a animação desse evento, observou-se que "o bigode do Hadler estava mais empinado para cima, como quem está divertindo-se a valer." [112]

---

[110] PELAS sociedades – Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 7 fev. 1937.
[111] GRUPO Gymnastico Rio Clarense. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 24 abr. 1937.
[112] PELAS sociedades – festas joaninas. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 24 jun. 1937.

Em 1937, um terreno anexo à sede do clube foi adquirido. Nele, realizou-se uma quermesse com benefício destinado à construção da área esportiva do Grupo Ginástico. Ao local, podiam ter acesso todos aqueles que o desejassem, suas atividades não eram apenas restritas aos associados. O parque *gegeano*, como foi chamado, foi inaugurado em 25 de setembro.[113] Essa iniciativa não conseguiu o êxito esperado. A praça esportiva não foi construída. A piscina almejada por Hadler, até hoje não existe. Nesta área, construiu-se, posteriormente, a atual sede da agremiação, já a antiga sede foi demolida. No lugar, foi construída a quadra esportiva.

51. *A Rainha do Ginástico*, 1937
Fotografia. Acervo do Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga".
Carlos Hadler, no canto direito.

[113] PARQUE gegeano. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 22 set. 1937.

1938 – De volta ao Brasil – O Salão Marajoara

Salão Marajoara
Do Gegê a Grande Taba
De estilo marajoara,
Todo o mundo sem ver gaba
Numa linguagem clara

Mas, o Salão concluído
Por Hadler – mago dos magos
Toda a gente de tez pagos
Deixa de beiço caído.[114]

A "marajoara futurista"[115] está de volta. Talvez seja este o momento de maior reconhecimento de Carlos Hadler como artista. Possibilitou o desenvolvimento de todas as suas pesquisas referentes à estilização dos elementos da cerâmica marajoara em uma esfera pública. E a Escola Hadleriana – aquela escola nacionalizadora da arte – passou, nessa fase, a ser chamada de Escola Marajoara.[116] Uma Escola que, naquele momento, acreditava-se não contar com a merecida divulgação, no Brasil. A qual designaram "futurista", devido à estilização dos motivos inspirados na cultura marajoara, elaborados com "agilidade dinâmica",[117] indicando uma atitude considerada "moderna".

Para a criação dos desenhos, Hadler teria feito novos estudos objetivando adaptar os elementos indígenas à ornamentação carnavalesca. Para a efetivação do projeto, que deveria transportar os desenhos em escala monumental, contou com o auxílio do amigo e ex-aluno, Arthur Heleno.[118] Criou-se, então, o *Salão Marajoara*.

---

[114] CHRONISTA DO REINADO. "Carnaval vem chegando". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 18 fev. 1938,
[115] Termo utilizado por Carlos Hadler para especificar sua produção inspirada na cerâmica marajoara.
[116] VEM chegando o carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 11 fev. 1938.
[117] CARLOS Hadler e o Salão Marajoara. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 27 fev. 1938.
[118] O Carnaval do Gymnastico. *Diário do Rio Claro.* 23 fev. 1938.

A imprensa avaliou a ornamentação como uma iniciativa inusitada, destacando que sua beleza residia na reprodução gráfica dos elementos culturais dos primitivos habitantes do Brasil, apresentados "em lindas cores e motivos extravagantes".[119]

Carlos Hadler compôs alguns versos sobre o seu salão Marajoara. Sob o pseudônimo de "Pena de Tucano", ele foi citado em alguns textos que antecipavam o carnaval de 1938. Em um deles, há um convite, "uma alegre e artística antecipação da Taba dos Gegês Indaiás devida ao pincel tempestuosamente magnético do antropófago 'Pena de Tucano'". O texto é assinado com outro pseudônimo, Yypi Cué Guaçú:

Peio acarú guaçú mona orenoirú

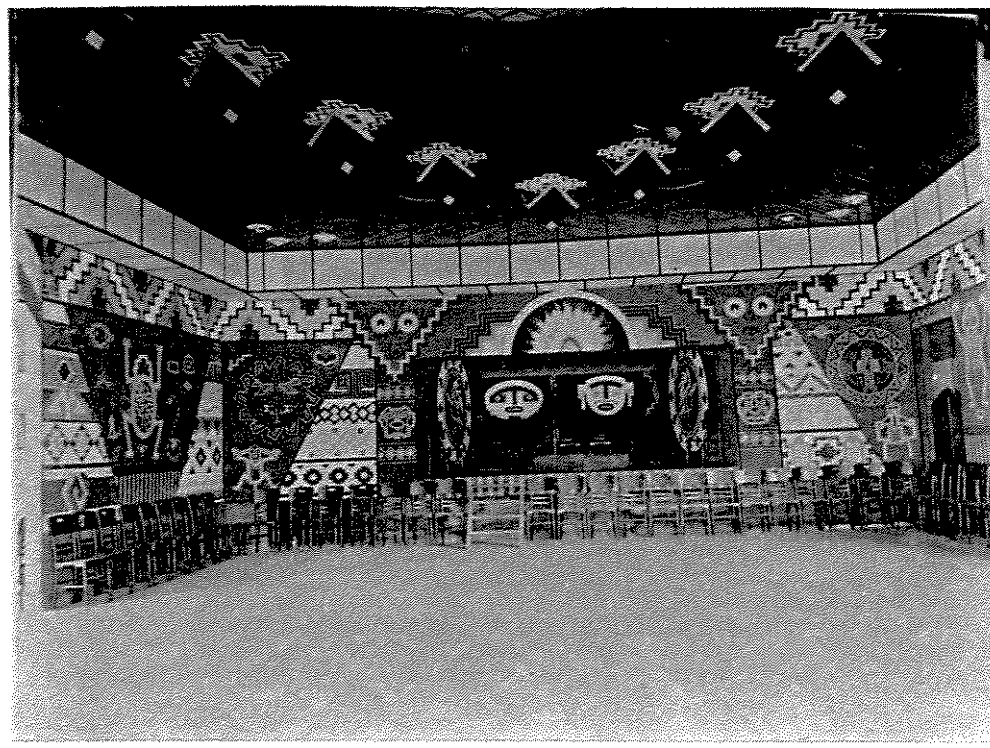
Tapuias, Tabajaras, Tamoios, Aimorés,
Tupis, Tupiniquins, Carijós, Aimorés,
Uacaranhãs, Manajós, Xavantes, Caietés
Vinde todos à taba dos Gegês Indaiás
Honrar a Deus Momo, que é nosso Pajé,
Que é nosso Cacique e toca maracá,
Bebe cauim e bebe capilé
Fulge de urucu e cheira a Manacá,
Engole parati e toma rapé,
Curveia no samba que nem tangará.
O bombo do jazz é o typa-cinunga,
Ao Sylvio pertence o uatapú,
Carlito na tuba aos pares não tunga
Rubini no baixo assopra – buh-buh.

Depois que Peri à sombra dos ipês
Beijar a Ceci no silêncio da ocara,
Descei das montanhas, valentes Gegês
E vinde folgar no SALÃO MARAJOARA!

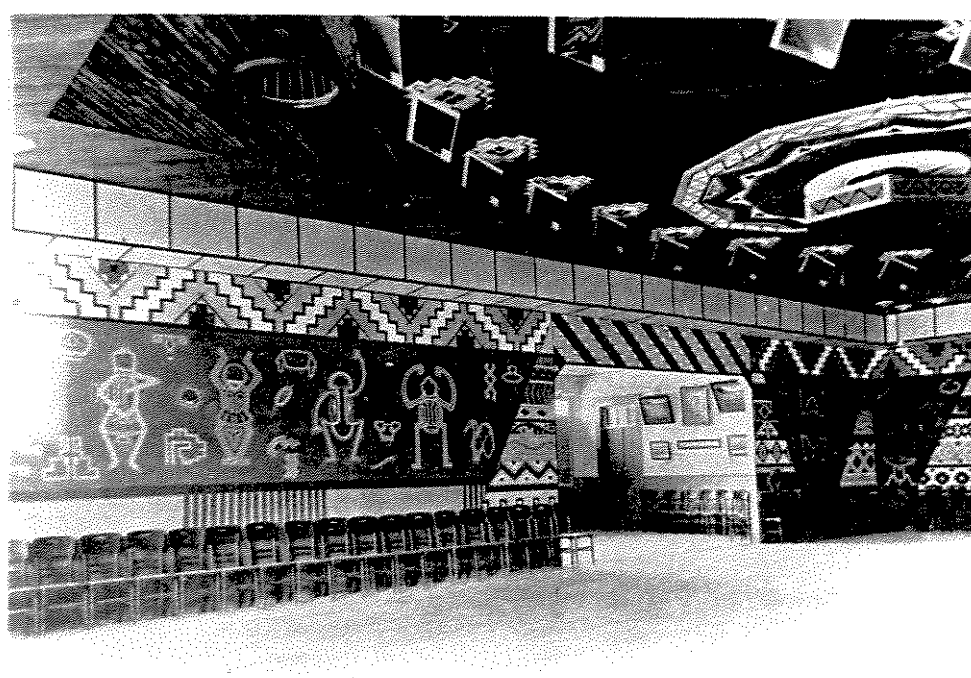
YYPI CUÉ GUAÇÚ[120]

---

[119] MAIS uma maravilha carnavalesca do Gymnastico – Salão Marajoara. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 12 fev. 1938.



52. ***Salão Marajoara*****, 1938.**
Fotografia. Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado".



53. ***Salão Marajoara*****, 1938.**
Fotografia. Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado".

---

[120] A taba dos Gegês Indaiás – Um convite a caráter do "Pena de Tucano". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 22 fev. 1938.

54. ***Anúncio do Salão Marajoara*, 1938**
Anúncio do jornal *Cidade do Rio Claro*, publicado em 12 fev. 1938.

O convite é composto por uma porção de palavras de origem tupi que tornam até difícil a sua compreensão.[121]

Outras referências ao *Salão Marajoara* foram publicadas nos jornais, as quais também identificam-se com a cultura tupi-guarani:

---

[121] Algumas das palavras utilizadas por Carlos Hadler e seus significados:
Maracá: (do tupi *mbia-ka*) Chocalho indígena, usado nas cerimônias religiosas e guerreiras, que consiste numa cabaça seca e desprovida de miolo, na qual se metem pedras ou caroço.
Cauim: (do tupi *ka'wi*, bebida fermentada). Bebida preparada pelos índios com mandioca cozida e fermentada. Faziam-na também com caju e outras frutas, e com milho e mandioca mastigados.
Capilé: (de capilária, pelo fr. *Capillaire*). Xarope feito com folhas de avenca.
Urucu ou urucum: (do tupi *uru-ku* vermelho) Fruto do urucuzeiro; é uma cápsula grande, revestida de espinhos moles, contendo numerosas sementes. Matéria vermelha ou amarela desse fruto usada pelos indígenas para pintar o corpo, proteger dos raios solares e picadas de mosquito.
Manacá: (do tupi *mana'ka*). Denominação comum a vários arbustos da família das solanáceas, cuja raiz tem propriedades purgativas e depurativas, é nativo do Pará a São Paulo e cultivado em todo o Brasil como ornamental.
Parati: (do tupi *pira'ti* peixe branco). Pisciforme que ocorre das costas africanas às brasileiras; cachaça.
Rapé: (do fr. *râpé*) Tabaco especialmente preparado em pó torrado para ser cheirado ou aspirado pelas narinas.
Tangará: (do tupi *tana'ra*) Denominação comum a várias aves passeriformes, da família dos piprídeos, tais como: Chiroxiphia caudata (dançador, dançarino, canto-de-macaco, pavãozinho, ticolão), que ocorre no Brasil, do sul da Bahia ao Rio Grande do Sul.
Uatapú: Buzina que os índios do Pará supõem ter a virtude de atrair o peixe.
Ocara: (do tupi *o'kara*, terreiro) Praça de taba.

Quem me dera...
A Taba Gegeana
É soberana;
Dentro dessa Taba
Tudo é belo, tudo se gaba.
Quem se abeira da sua equipagem
Tem mesmo anseios de ser selvagem.
Temancias mesmo de, com pouca indumentária
Fazer parte da turma aligera e gragária.
Quem me dera ser tamoio,
Para a beira de um arroio
Levantar minha cabana;
De preconceitos despido,
Inteiramente esquecido
De toda a miséria humana

Cronista do Reinado[122]

Às 21 horas do dia 25 de fevereiro, a diretoria do Ginástico ofereceu à imprensa local um coquetel. Este encontro visava apresentar o Salão Marajoara. Um cronista, ao tentar descrever a invenção nacionalista de Hadler, admite não ser capaz de fazê-lo, por faltar-lhe a clareza necessária para uma descrição fiel.[123] Entretanto, busca identificar alguns elementos da composição, certamente apresentados pelo próprio Hadler , durante sua visita ao salão:

> "A taba dos Gegês indaiás está toda revestida de lendas marajoaras: - pandemônios, carrancas, sacis, caiporas, corujas, olhos luminosos, ídolos [ilegível], espírito das matas, simbolizando os trabalhos, as visões, os fitos dos índios machos; faixas, frisos, ornamentos delicados, primor das mãos femininas das tribos; na igaçaba, descrita a vida do companheiro que morreu e porque morreu; nos vasos e potes, ceramistas que eram as índias, toda a história da sua própria história; nas suas tangas, descreviam elas o seu amor, porque elas também

[122] TÁ chegando a hora da folia. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 fev. 1938.
[123] SALÃO Marajoara. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 26 fev. 1938.

amavam; nessas mesmas tangas, faziam as suas promessas, diziam as suas esperanças, choravam o seu desespero e suplicavam o seu querer.

É de notar-se que em tudo há sempre um mesmo traço, um mesmo estilo, o que vale pela existência real da arte marajoara, digna de minucioso estudo, dada a sua semelhança com os estilos assírios, egípcios, grego, fenício e persa."[124]

O texto enaltece as qualidades do mestre Hadler como o artista que abandona as práticas decorativas comuns à época – aquelas que copiam os ornamentos estrangeiros - , voltando ao passado artístico brasileiro. A arte própria de nossa terra é reconquistada pelo professor de pintura, e o seu talento desvenda, nessa arte, o espírito brasileiro.

Quanto ao corso de 1938, conta-se que "foi desanimadíssimo".[125] Parece que a sensação do carnaval de 1938 foi mesmo o *Salão Marajoara*.

No dia 12 de março, preparou-se uma grande homenagem a Carlos Hadler. Toda a primeira página do jornal *Diário do Rio Claro* foi reservada para a descrição desse evento, ocorrido em uma reunião no Grupo Ginástico.[126] As apoteoses artísticas do *Colibri* o conduziram ao palco, as decorações que produziu estão na lembrança de todos, o próprio artista torna-se, agora, o elemento de maior destaque.

Um longo discurso foi proferido pelo advogado A. P. Marinho Júnior. Suas palavras evocaram as habilidades artísticas de Hadler e reafirmaram o sucesso do *Salão Marajoara*. Em seguida, Carlos Hadler leu algumas poucas palavras, em agradecimento que, infelizmente, não foram publicadas no jornal. Um álbum foi ofertado ao artista, contendo uma foto do *Salão Marajoara*, o discurso de Marinho Júnior e a assinatura das pessoas presentes no evento.[127]

Durante todo o ano de 1938, todos os eventos do Ginástico foram realizados sob a ornamentação marajoara. No *Baile de Aleluia* realizado no "alegre Salão Marajoara"[128], os participantes compareceram fantasiados e festejaram, dançando ao som do *Nosso Jazz*.

Em agosto, na constituição da nova diretoria do Ginástico, Hadler ficou responsável pela direção artística do clube.[129] Em novembro, em comemoração ao dia da Bandeira, o Ginástico se movimentou em festa. Uma domingueira embalada ao som do *Jazz Futurista* festejou a Bandeira e o

---

[124] SALÃO Marajoara. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 26 fev. 1938.
[125] DEPOIS do carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 3 mar. 1938.
[126] CARLOS Hadler foi alvo de carinhosa homenagem. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 15 maio 1938.
[127] Este pequeno caderno pertence, hoje, à coleção particular de Anari Meimei Hadler.
[128] ALELUIA e Páscoa no Gynástico. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 abr. 1938.
[129] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 ago. 1938.

nono aniversário das seções femininas de ginástica. Hadler preparou o palco, que ficou assim ornamentado:

> "N'um panorama ao fundo do palco, via-se o Cruzeiro do Sul e uma silhueta noturna do Pão de Açúcar, rodeado de encantadoras palmeiras vivas e sobressaindo à frente as bandeiras nas duas diferentes fases".[130]

À fantasia foi também o baile de 31 de dezembro. O último evento sob a ornamentação marajoara foi uma domingueira realizada no final de janeiro de 1939,[131] sendo essa a despedida do *Salão Marajoara*, em Rio Claro. Sim, em Rio Claro, porque esta ornamentação foi também uma grande sensação no ano de 1939, na cidade de Campinas – SP.

Após ser retirada das paredes do Ginástico, a ornamentação foi emprestada à S.D.D. Luso Brasileira de Campinas. Esta sociedade a utilizou para o seu carnaval de 1939. Em um concurso organizado para eleger o melhor salão ornamentado na cidade campineira, entre quarenta concorrentes, o Salão Marajoara recebeu a primeira classificação.[132]

1939 – O Salão Rialto

O RIALTO tira-prosa
RIALTO não tem igual;
É no Gegê que se gosa
O mais belo Carnaval.[133]

No mês de janeiro, anunciou-se que Carlos Hadler organizara um programa de rádio. O programa chamava-se *Rialto*. Não foi possível determinar a duração do programa e nem mesmo o seu conteúdo. É possível que tenha ocorrido em todo o mês de janeiro. Sua irradiação foi feita pela difusora P.R. F.2, a Rádio Clube Rio Claro. Nesse momento, surge a informação de que o nome do salão do Ginástico, para o carnaval, teria o mesmo nome do programa: *Salão Rialto*.[134]

---

[130] GRUPO Gymnastico – outra domingueira. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 nov. 1938.
[131] GRUPO Gymnastico – A última domingueira. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 jan. 1939.
[132] O salão Marajoara venceu em Campinas. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 25 fev. 1939.
[133] O carnaval do Gymnastico. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 fev. 1939.
[134] O Carnaval no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 jan. 1939.

55. *Salão Rialto*, 1939
Anúncio de jornal. Jornal *Cidade de Rio Claro*, 16 fev. 1939.

Em 28 de janeiro, o esboço para o *Salão Rialto*, já estava pronto.[135] Não foram encontrados registros fotográficos desse salão. Há algumas descrições da criação *hadleriana* que identificam elementos produzidos nos quatorze painéis distribuídos pelas paredes do salão.

Na parede do palco, ao fundo, colocou-se "um sol majestoso e todo sorridente primorosamente decorado". Seus raios solares eram destacados pela fina decoração feita com brocais. O efeito era mais intenso por ter sido concebido sobre um fundo todo vermelho. Ao lado das janelas, surgia a lua, carnavalescamente recriada, com um chapéu enfeitado com uma pena. Quase todos os painéis dispostos em volta do salão possuíam carrancas. Havia também, muitas rosáceas, "simples mais bonitas". Três painéis são descritos com outras temáticas. Em um deles Carlos Hadler colocou o Dunga, "brincando com uma dentadura... e dois dentes de ouro". O segundo, chamado de *Catalunha*, possuía uma "espanholinha batendo freneticamente o seu pandeiro". O terceiro, intitulado *Pegando boi à unha* trazia uma mulher batendo os pratos da folia. A iluminação dispunha de 600 lâmpadas, fixadas abaixo da ornamentação, criando um efeito nos brocais.[136]

---

[135] O Carnaval do Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 jan. 1939.
[136] RI...ALTO. Ri...Alto, mais uma vitória de Carlos Hadler! *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 18 fev. 1939.

Mais um ano considerado um fracasso para o corso carnavalesco. O desfile dos carros foi fraco, mas a atuação de algumas sociedades foi mencionada de forma especial, pelo esforço empreendido, pelos Bandeirantes, pelo Ginástico, pelo Grêmio e pelas sociedades "de gente de cor".[137]

O *Baile de Aleluia* aconteceu sob a decoração do *Salão Rialto*. Os associados, com trajes à fantasia, dançaram ao som do *Jazz Futurista*.[138] Em setembro realizou-se o *Baile da Primavera*. A execução da ornamentação foi do *Colibri*. Flores foram espalhadas por todo o salão.[139]

Em 12 de novembro, tomou posse a nova diretoria do Grupo Ginástico. Carlos Hadler assumiu a presidência e Arthur Heleno a direção artística.[140] A principal atuação do *Colibri* foi a ampliação do número de associados do clube. Em poucos dias conseguiu incluir 59 novos associados.[141] Até 14 de dezembro, esse número seria ampliado para 156.[142]

Mais um baile à fantasia, em 31 de dezembro. A decoração atribuiu-se a Arthur Heleno, realizada com uma policromia de estontear, com um alucinante jogo de luzes.[143]

1940 – O Salão Balangandam

Em 1940, a animação trouxe mais um carnaval de sucesso. O corso e as sociedades fizeram um carnaval de alto nível. Pudera! Nesse ano, mais uma vez, Carlos Hadler esteve à frente da comissão organizadora do corso carnavalesco. Como um cronista escreveu, um carnaval cheio de êxitos só poderia ser conduzido pelo Carlos, o homem que "tem a alma mais jovem da cidade, feita das mais belas fantasias carnavalescas."[144]

Um texto sobre os preparativos do carnaval foi publicado em um periódico, por Carlos Hadler; estas linhas explicitam os participantes da comissão organizadora do carnaval de Rio Claro, assim como os promotores do evento. Foram instituídas as seguintes comissões: Comissão Central; Comissão de Festejos; Comissão de Propaganda e Comissão Feminina. Hadler integrou a Comissão Central, trabalhando como "diretor técnico organizador". Os promotores do evento foram: o Grupo Ginástico Rioclarense, a Prefeitura Municipal, o comércio e a mocidade rioclarense.[145]

---

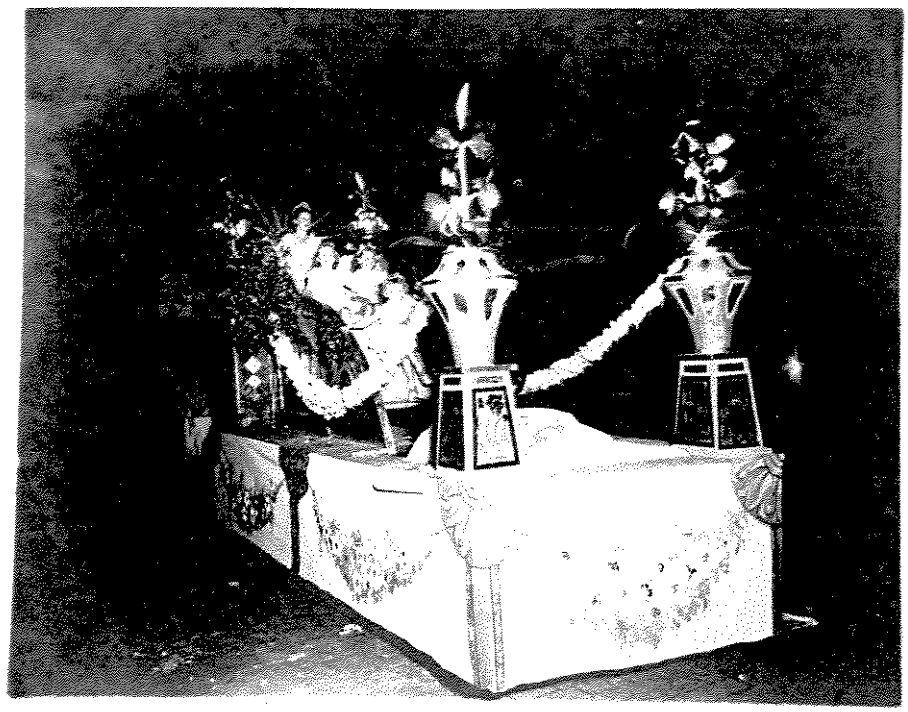
[137] O Carnaval segunda e terça-feira. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 fev. 1939.
[138] GRUPO Gymnastico. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 abr. 1939.
[139] BAILE da Primavera. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 set. 1939.
[140] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 nov. 1939.
[141] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 nov. 1939.
[142] GRUPO Gymanstico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 dez. 1939.
[143] *Idem*.
[144] LORD PERDIGOTO. "O carnaval Gegeano". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 jan. 1940.
[145] C.H. "O Carnaval Rioclarense – os primeiros preparativos". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 jan. 1940.

56. *Anúncio do Salão Balangandam*, 1940
Anúncio do jornal *Diário do Rio Claro*, publicado em 18 jan. 1940.

Em 3 de fevereiro, a Comissão já havia determinado a constituição e a ordem do desfile que percorreria a cidade. O corso ficou assim organizado[146]:

1. 6 batedores em motocicleta
2. Corpo de clarins a cavalo
3. Carro da Comissão
4. Carro-chefe: Homenagem ao município de Rio Claro
5. Estrela polar: carro alegórico – homenagem do povo de Rio Claro
6. Balangandans: carro artístico – Homenagem às sociedades de Rio Claro
7. Espuma da Brahma: carro reclame, contribuição da Casa Aurora
8. Zé Pereira[147]

[146] VÉSPERA do reinado de S. Ex. Rei Momo. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 3 fev. 1940.
[147] SEBE, José Carlos. 1986. p. 92. Zé-pereira, "segundo a tradição, desde 1846, sempre no sábado anterior ao carnaval, um português saía a cavalo, puxando um 'cordão'".

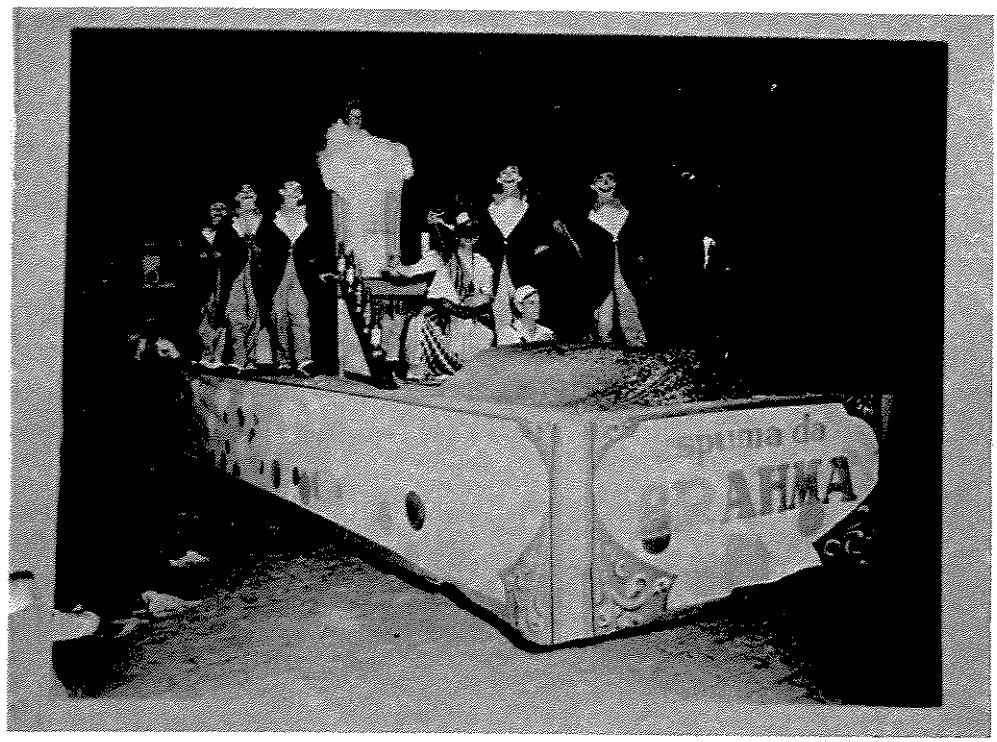


57. ***Carro chefe Homenagem a Rio Claro*** **?, 1940**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

58. ***Corpo de clarins a cavalo*** **e** ***Carro da Brahma*****, 1940**
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

59. *Carro Estrela Polar*, 1940
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

60. *Carro Balangandans*, 1940
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"



61. *Carro Espuma da Brahma*, 1940
Fotografia. Acervo do Arquivo do Município de Rio Claro "Oscar de Arruda Penteado"

Este foi o último carnaval que contou com a presença de Carlos Hadler em sua comissão organizadora dos festejos de rua. Foi um sucesso! Palavras de elogios ao desenvolvimento do corso foram muitas, como escreveu um cronista:

> "Mais um carnaval vitorioso! Mais um reinado de Momo pleno de triunfos! Rio Claro viveu o 'seu Carnaval'! É indiscutível! Rio Claro pode se gabar! Aqui se fez um dos melhores, um dos primeiros carnavais do interior! Salve Rio Claro carnavalesco!"[148]

Em janeiro, mestre Hadler fez uma viagem. Tinha por intuito comprar os materiais necessários para a ornamentação do salão e para o cordão do Ginástico. Todos os itens imprescindíveis para transformar o seu carnaval em um pedacinho da Bahia, intitulado *Salão*

[148] O Carnaval rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 8 fev. 1940.

Balangandam.[149] Dessa viagem, o Colibri trouxe quinze malas, dez delas contendo materiais para a montagem do carnaval de 1940. [150] Nesse momento, Hadler é o presidente do Grupo Ginástico. Pode-se supor, então, que tivesse autonomia para efetuar os gastos necessários, para a compra de materiais, para uma boa ornamentação do clube e dos blocos de rua.

A temática do salão refere-se, claramente, a Carmem Miranda (1909-1955). O universo da baiana, que Carmem Miranda soube tão bem estilizar com seus penduricalhos, enfeites e bijuterias diversas, invadiu o salão do Ginástico. Afinal, dois anos antes, em 1938, a Pequena Notável havia estrelado o filme *Banana da Terra*, o primeiro em que apareceu com a indumentária que a tornaria mundialmente conhecida. Nesse mesmo filme, a música *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, foi interpretada por ela.

62. Carmen Miranda no filme ***Aconteceu em Havanna***, 1941

Do *Salão Balangandam*, infelizmente, não se encontraram fotografias, sequer descrições da sua ornamentação. O salão recebeu uma ornamentação confeccionada por Carlos Hadler e Arthur

[149] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jan. 1940.
[150] XICO. "Grupo Gymnastico Rioclarense". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jan. 1940.

Eleno.[151] A única amostra dessa temática é a fotografia do *Carro Balangandans*, que percorreu o corso.

Em março, ocorreu o *Baile de Aleluia*, sob a mesma ornamentação de *Salão Balangandam*.[152] Posteriormente, dois bailes buscaram nas flores nacionais o seu tema. A orquídea e a flor do ipê envolveram os associados com o seu poder de sedução, nos rodopios deslizantes do salão de baile. A valorização dos temas nacionais ajudou a dignificar cada um desses bailes.

Entretanto, é interessante destacar que uma década antes, em 1930, houve uma eleição de uma "flor nacional" que representasse a flora brasílica.

Mário de Andrade comenta sobre essa iniciativa. Em uma crônica do *Diário Nacional*, o autor critica a série de restrições impostas para a eleição da "rainha das flores brasileiras", em concurso lançado pela revista *Rural*. O seu voto vai para a vitória-régia, embora não seja uma flor que se possa plantar em vaso ou viver em um toco, como as parasitas, restrição imposta pelo concurso. [153] Infelizmente, o texto não afere o resultado do concurso nem indica as flores que estavam sendo mais votadas. O importante é verificar que, naquele tempo, e durante vários anos, prevaleceu a necessidade de se formar uma síntese do ideal brasileiro em vários segmentos culturais. E, em Rio Claro, essa tendência fez eleger a orquídea e a flor do ipê como "rainhas" da nossa flora. Pouco provável que a flor do ipê tivesse sido eleita, já que não se pode cultivá-la em toco de pau ou em vaso.

Em maio, realizou-se o *Baile das Orquídeas*. Desta vez, houve uma adaptação do *Salão Balangandam* que recebeu grande quantidade de flores, para homenagear "a mais bela flor dos trópicos".[154] Toda a adaptação foi feita por Hadler.[155] Para celebrar a entrada da Primavera, idealizou-se o *Baile do Ipê*.

É bom lembrar que, para Hadler, a flor do ipê era a espécie mais querida, especial. Isso, porque lhe foi dedicada uma parte dos seus estudos sobre ornamentação. Em seu conjunto de *Taboas*, mestre Hadler utilizou inúmeras vezes a flor do ipê para as composições.

Para o *Baile do Ipê* foi instituída uma comissão de propaganda para a divulgação. Com um mês de antecedência, os jornais começaram a publicar informações sobre o baile, como também, uma série de lendas envolvendo a flor do ipê, chamada de a "rainha da flor dos deuses".[156] A

---

[151] MOMO no Gegê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jan. 1940.
[152] UM magnífico baile no Salão Balangandam. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 mar. 1940.
[153] ANDRADE, M. de. 1972. pp. 183-184.
[154] LICINIA. "Baile das Orquídeas". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 maio 1940.
[155] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 maio 1940.
[156] A Lenda do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 22 ago. 1940.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

idealização desse baile deveu-se a Lola Walter, sendo que a ornamentação ficou sob a responsabilidade de Carlos Hadler e Arthur Heleno.[157] O Colibri confeccionou um trono, feito de pedra e madeira rústica para esse evento.[158]

Em novembro, na eleição da nova diretoria do Ginástico, Hadler é eleito o presidente. A direção artística ficou com Arthur Heleno.[159]

O Baile de 31 de dezembro, novamente, foi à fantasia. Como sempre, apresentava-se como o "grito" para o carnaval do ano que estava por iniciar. O baile foi intitulado de *Baile Postal*. A ornamentação foi feita com cartões que desejavam votos de felicidade aos fregueses e amigos do Grupo Ginástico.[160] Tudo foi confeccionado por Carlos Hadler e Arthur Heleno. Foram cerca de 40 cartões postais, quase todos trazendo os símbolos das festas dessa época. O trevo de quatro folhas, os ramos de pinheiro, os sinos de Natal, as estrelas e as ferraduras da sorte.

63. *Cartões do Baile Postal*, 1940
Fotografia. Álbum de recortes do Grupo Ginástico.

---

[157] O Baile do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 set. 1940.
[158] O Baile do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 21 set. 1940.
[159] NOVA diretoria do Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 nov. 1940.
[160] A noite de 31 no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 dez. 1940.

1941 - ... E o vento não levou

Na década de 1930, circulou nos periódicos de Rio Claro a reafirmação constante da primazia carioca na organização dos seus carnavais. Na década seguinte, a cidade de Rio Claro se gaba por ter sido citada em um jornal do Rio de Janeiro como tendo o terceiro melhor carnaval do Brasil, superado, apenas, pela capital carioca e pela cidade de São Paulo[161].

O salão do Ginástico, no carnaval de 1941, teve como tema ... *E o vento não levou.* É uma referência direta ao filme *E o vento levou*, que traz a saga romântica dos personagens protagonizados por Clark Gable e Vivien Leigh. O filme, dirigido por George Cukor e Victor Fleming, toma uma interpretação singular nas mãos de Carlos Hadler.

64. Clark Gable e Vivien Liegh em cena de ***E o vento levou***, 1939

Nesse momento, a concepção do salão realiza-se sob o efeito quase imediato da febre disseminada pela filmagem da novela de Margaret Mitchell. O filme, produzido no ano de 1939, portanto, recente, ficara na lembrança dos foliões gegeanos. Provavelmente, sua exibição na cidade de Rio Claro teria ocorrido no ano anterior ao baile.

As descrições da ornamentação são poucas, não reproduzindo o efeito global da concepção do *Colibri.* Ao fundo do palco foi reproduzido um trecho da paisagem da fazenda de Scarletti O'Hara. Com trajes de época, a heroína romântica abraça a cuíca em uma "atitude carnavalesca". Há a figura de um "malandro do morro" – em alguma parte do salão, que não é identificada – agitando o

[161] RIO Claro o 3.º centro Carnavalesco. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 13 fev. 1941.

pandeiro, como se estivesse acompanhando o ritmo de um samba. Na entrada do salão foi colocado um canguru com sua prole na bolsa da barriga.[162] Nada mais foi publicado.

Já o corso carnavalesco de 1941, constituiu-se num fracasso atribuído à falta de verbas para sua realização. A forma preocupante com que um cronista analisa a situação sugere a previsão de que a decadência do carnaval o fará morrer.[163]

No mês de julho, Carlos Hadler segue para São Paulo, transferido para o Instituto Profissional Feminino, localizado no bairro do Brás. Suas criações nunca mais seriam vistas em Rio Claro.

Em 1942, houve, por parte dos jornais, um silêncio desconfortável. Nenhuma lembrança dos dias mágicos produzidos pelo *Colibri*. Nenhuma temática foi mencionada para o salão do Ginástico, naquele carnaval. Nem o nome de Carlos Hadler, ou referências às suas maravilhosas criações, foram relembrados naqueles dias de folia.

*

[162] EVOHÉ! Evohé! Momo chegou. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 fev. 1941.
[163] O Carnaval de 1941. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 fev. 1941.

5 A produção artística de Carlos Hadler

Não é preciso muito esforço para perceber que Carlos Hadler foi um artista eclético. Do seu modo particular de perceber o mundo é que surgiu esse sincretismo de imagens, estilos e técnicas. Embora pareçam tão díspares entre si, toda essa diversidade parece encontrar um ponto de concordância, isso, se considerarmos que toda a produção artística tenha sido realizada sob uma arrebatadora valorização do nacional, uma característica do seu período.

A sua única adesão, era à "escola nacionalista" de arte, encabeçado por ele mesmo. Carlos Hadler efetivamente, além desse preceito, não se filiava a nenhum estilo. Muitas vezes, é possível vê-lo realizando retratos, cartazes, participando de eventos beneficentes, doando uma das suas pinturas para alguma obra assistencial. São produções diversas, mas, que em alguns momentos, caem no reduto da arte engajada ideologicamente, num projeto nacionalista.

Prolifera na sua obra a paisagem bucólica dos arredores da cidade, o folclore, o universo do índio, as plantas brasileiras. Mestre Hadler quis, sobretudo, ser um artista completo. Realizou desde desenhos de ornamentações até a sua execução, em amplas áreas no salão do Grupo Ginástico.

Por meio das obras catalogadas nesse trabalho é possível identificar as técnicas e temáticas mais utilizadas por Carlos Hadler.

As obras catalogadas nesse trabalho estão relacionadas da seguinte forma:

- "Táboas": um curso de arte decorativa brasileira
- Álbum "88 motivos ornamentais marajoara"
- Projetos de arte decorativa
- Pintura figurativa
- Desenhos

Vale salientar que, a pesquisa não efetuou uma catalogação total da produção artística de Carlos Hadler. Há informações de obras espalhadas pelo Estado de São Paulo, em coleções que não foram visitadas pela autora. O importante é, que o trabalho aqui executado, pôde identificar as principais atuações do artista e a variedade de trabalhos por ele executados.

Os ***Projetos de arte decorativa*** parecem, realmente ser os mais interessantes, dentro da produção do artista. Embora tenha se especializado em arte decorativa, Carlos Hadler não foi um grande executor de projetos. Não foi localizado nenhum objeto ou ornamentação arquitetônica

realizados a partir dos seus desenhos ou mesmo executados pelo próprio artista. A única menção a materialização de um projeto seu, é feita pelo ex-aluno Jairo Pimentel. Segundo, Jairo, Hadler teria executado por encomenda uma ornamentação em um cômodo da casa de um comerciante da cidade de São João da Boa Vista. Infelizmente, o ex-aluno não soube dar mais detalhes sobre essa história, que pudesse desencadear uma pesquisa naquela cidade.

Ao observar os projetos de Carlos Hadler, podemos identificar algumas tipologias decorativas. Ele utilizava as seguintes tipologias: fitomorfas, indígena, antropomorfa e de força e movimento.

Essas tipologias são características específicas das manifestações de fachadas e dos ambientes internos, com certas variações, em arquiteturas de toda a América Latina. Esse se tornou um vocabulário conhecido como Art Déco, e está presente também nos cadernos dos ex-alunos de Hadler.

A tipologia fitomorfa é realizada em suas composições sem a fluidez existente no universo do Art Nouveau. Não estão presentes as linhas orgânicas. A estilização das plantas está submetida à curva, que é previamente construída, que, por sua vez, é inserida no quadrilátero de uma radiação ou adaptada à outra estrutura geométrica.

A tipologia indígena atingiu toda a América Latina, nos anos de 1920. Todas as nações buscavam sanar sua perda de identidade frente aos modelos ornamentais europeus, freqüentemente utilizados por essas nações. Cada país faz a sua apropriação de elementos locais, pesquisa a sua arqueologia e a transporta para seus projetos. Essa arte decorativa de apropriação da tipologia indígena, foi largamente associada ao Art Déco, por conter uma nítida matriz geométrica. Carlos Hadler se reporta às publicações sobre arte marajoara, mas, também, pesquisa a coleção de arte indígena de Gualter Martins, em Rio Claro, retirando seus motivos gráficos. A tipologia de força e movimento é muito comum. São os zigue-zagues que proliferam nas composições. Este elemento também é encontrado nos desenhos de cerâmica indígena.

Hadler realizou alguns motivos gráficos, como, pranchas com motivos gráficos e letras capitulares. Estas, ricamente elaboradas, superam as composições de J. Carlos para a revista *Ilustração Brasileira*, na década de 1920.

Os projetos de arte decorativa podem ser associados ao Art Déco, uma vez que, são desenhos baseados em princípios matemáticos. Nesse estilo, o despojamento impera e as estilizações mais geometrizadas sobressaem-se àquelas que mantêm um caráter, ainda, um pouco naturalista.

Carlos Hadler estende sua reflexão sobre o ornamento. Adotados o repertório e os procedimentos didáticos de Braga, o professor desenvolve uma pesquisa pessoal, criando o seu

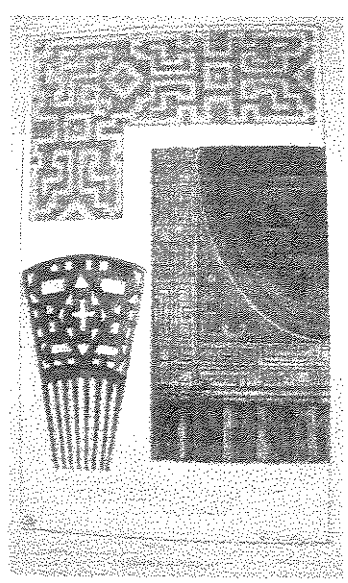
próprio material didático, em 41 tábuas, e um repertório de motivos marajoaras. São soluções individuais de grande qualidade. Especialmente o repertório de *88 motivos ornamentais marajoara,* infelizmente, não datado pelo artista.

Em ***"Táboas": um curso de arte decorativa brasileira***, Carlos Hadler organiza um curso de composição decorativa, compatível com os manuais publicados em sua época. No entanto, apresenta estudos das temáticas brasileiras para a realização das radiações, inserções e outras composições decorativas. Utiliza especialmente as flores e frutas brasileiras.

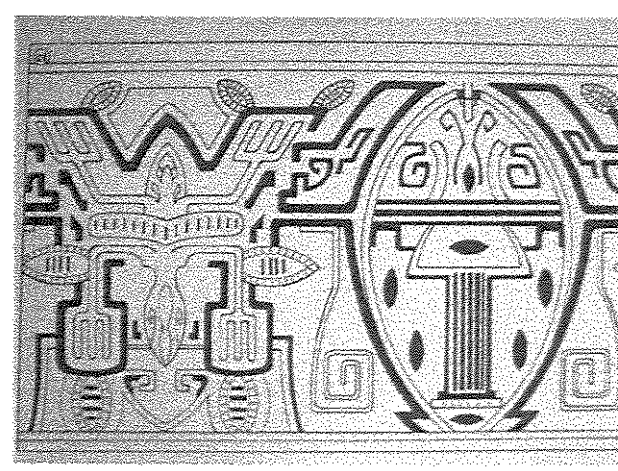
Há uma peculiaridade em ***88 motivos ornamentais marajoara*** que deve ser destacada. Em *Méthode de composition ornementale* (1905) de Grasset, os desenhos ornamentais se tornaram autônomos. A fácil adaptação geométrica à forma do suporte é uma grande vantagem que traz dinamismo ao desenho. Esse aspecto não é encontrado no manuscrito de Theodoro Braga, de 1905, em *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*, mas observável no manuscrito de Carlos Hadler, *88 motivos ornamentais marajoara.*

Tomemos por exemplo a apropriação dos elementos marajoaras feitas pelos dois artistas.

Enquanto os desenhos de Theodoro Braga são realizados para um suporte específico, os motivos de Carlos Hadler são concebidos de outra maneira. Todos os *88 motivos ornamentais marajoara* são composições independentes, não realizadas para um suporte específico, mas adaptáveis a qualquer matéria.



Theodoro Braga
A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação
Cerâmica de Marajó: pente, mosaico e tapete.



Carlos Hadler
88 motivos ornamentais marajoara. Ornamento de uma igaçaba marajoara, Tábua 27, figura 85

Qualquer setor industrial poderia utilizar os desenhos, como o próprio autor destaca em sua introdução:

> «O presente Á l b u m M a r a j o a r a, que encerra, em 29 tábuas, 88 motivos ornamentais concebidos, em seus traços primitivos, pelos nossos arquiavós Tapuias, vai ser recebido com franca simpatia e geral agrado principalmente pelos alunos de institutos profissionais e de escolas de arte decorativa.
> Interessa, porém, também, pela beleza, originalidade e significação dos desenhos, a todas as pessoas de sensibilidade artística que aprecia as cousas brasílicas, notadamente – graças à vasta aplicabilidade prática da quase inesgotável variedade de motivos – a pintores, arquitetos, tapeceiros, estucadores, ceramistas, serralheiros, bordadeiras, fabricantes de tecidos estampados e de rendas, etc.»[1]

Os desenhos ornamentais produzidos por Braga e Hadler, ambos inspirados nos motivos da cerâmica marajoara, exemplificam essa conquista da autonomia do desenho. Enquanto os desenhos ornamentais de Braga estão inseridos nos próprios objetos – pente, mosaico e tapete – estando subordinados a eles, os desenhos de Hadler se expandem, avançam os limites do papel, uma continuidade prevista pelo autor em todos os desenhos:

> «Os motivos foram estudados e resolvidos a régua e a compasso e constituem conjuntos simétricos e assimétricos de linhas nítidas. Respeitou-se, o mais possível, o respectivo original, introduzindo-se apenas as modificações estritamente necessárias para resolver sua continuidade. O estudante, o artista ou o industrial tem a faculdade de se valer, segundo o gosto ou o objetivo em mira, de interminável série de outras linhas que são sugeridas, tanto na estrutura como na técnica do desenho, pelas próprias composições marajoaras aqui reproduzidas.»[2]

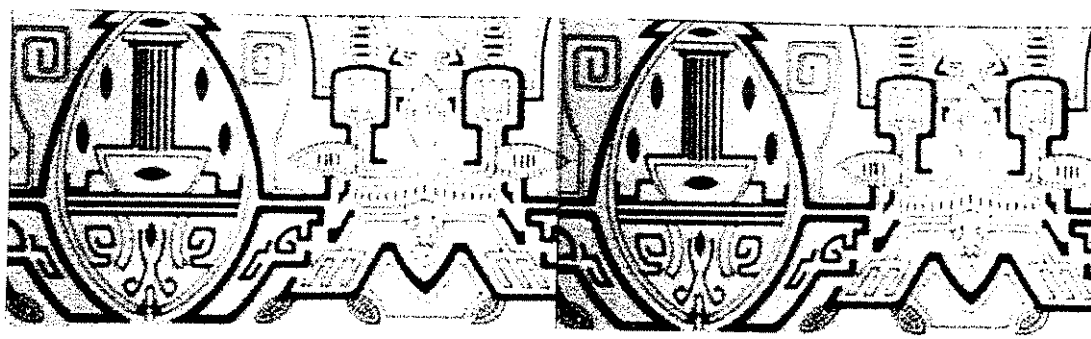
Em *Ornamento de uma igaçaba marajoara* as linhas que seguem às extremidades são sugestões de continuidade aos usuários do motivo. Seja qual for o objetivo da utilização, o motivo proporciona uma fácil adaptação ao suporte. Pode se transformar em um friso, se reproduzido horizontalmente a partir da sua repetição contínua, lado a lado, ou ainda, pode se transformar em um padrão para tecidos se transformá-lo em uma malha estrutural, a partir de uma variação da estrutura

---

[1] HADLER, Carlos. *88 motivos ornamentais marajoara.* Manuscrito, s.d. (c 1941-45?)
[2] *Idem.*

de repetição. Usando a imagem do motivo refletida, é possível criar muitas outras estruturas, procedimento esse não explicitado pelo autor, mas, totalmente possível.

Exemplo de estrutura feita a partir da repetição:



Mas, há uma peculiaridade nesse manuscrito. Uma falta de rigor metodológico. Embora seu título seja *88 motivos ornamentais marajoara*, nas legendas observa-se que parte das fontes, para a composição dos ornamentos, é retirada de uma coleção de artefatos indígenas escavados na região de Rio Claro, pertencentes a um colecionador local. Embora não tenha data, esse álbum pode ter sido confeccionado durante sua permanência em Rio Claro, hipótese concebida a partir do depoimento de um de seus alunos, Jayro de Andrade Pimentel. Segundo seu ex-aluno, Hadler ia fazer um livro ilustrado, para o qual, o próprio Jayro teria escrito as legendas[3]. Para Jairo, o álbum deve ter ficado com a neta de criação, Orminda.

Da produção particular, inspirada na flora, Carlos Hadler teria recebido um prêmio sobre a flor do maracujá. O ex-aluno Jairo Pimentel, durante seu depoimento, não soube explicar como precisão quando e onde foi atribuído esse prêmio.

A ***Pintura figurativa*** é um outro capítulo na produção de Carlos Hadler. É possível perceber na pintura figurativa uma variação muito grande na qualidade técnica. Em São Paulo, na sua nova morada, a partir de 1941, passou a executar um grande número de paisagens a óleo. Estas composições apresentam um esmaecimento dos tons da paleta, que na década de 1920 era composta por cores quentes, muito mais saturadas.

Como pintor, Hadler compôs muitas paisagens, óleo sobre tela ou madeira. Para vendê-las expunha-as na joalheria do amigo Sílvio Stefan. O proprietário não cobrava nada de Hadler, já que a pintura era uma forma de melhorar a situação financeira do professor, uma vez que a escola pagava

[3] Depoimento de Jayro Pimentel.

pouco, fazendo-o passar por certa dificuldade[4]. Não era raro que copiasse suas próprias composições, especialmente as da sua produção pictórica e folclórica que eram bem aceitas pelos amigos e admiradores. Mantinha consigo os croquis dessas pinturas, desenhos com perfurações que permitiam uma fácil reprodução.

Carlos executou alguns retratos. Um deles foi o do chefe nacional da Ação Integralista Brasileira, Plínio Salgado. Esse retrato, feito a óleo, foi exposto na vitrine da Tipografia Brasil em julho de 1934.[5] O retrato é descrito como uma obra realizada segundo um "grande senso artístico" por meio de uma "soberba técnica pictural"[6]. Talvez, esta pintura tenha sido uma encomenda feita pelo núcleo integralista de Rio Claro, chefiado pelo amigo do pintor, Pimentel Júnior. Este núcleo teve a sede instalada em Rio Claro no mês de setembro de 1933.[7] Esse retrato não foi localizado.

Também realizou a caricatura. Na ocasião do concerto da "Banda Infernal", a diretoria do Grupo Ginástico ofereceu um quadro aos músicos, feito por Hadler, contendo a caricatura do maestro Ramalhof regendo a banda[8].

Carlos Hadler também materializou personagens do folclore brasileiro. Executou obras carregadas de simbolismos e influenciadas pelo *Jugendstil*. Parte dessas obras apresentam uma convivência simultânea entre os motivos ornamentais provindos da terra dos tapuios e os traços derivados do universo germânico. Fato natural, já que Carlos Hadler pertencia a uma família de imigrantes alemães, podendo assim, manter uma aproximação com a arte daquele país.

Entretanto, uma outra observação deve ser acrescentada. Desde 1902 a imprensa ilustrada brasileira já apresentava os guaches, as aquarelas e os bicos de pena do ilustrador J. Carlos. O ilustrador carioca manteve grande produção na década de 1920. Ilustrou publicações como, *Para todos...*, *O Malho*, e sobretudo, *Ilustração Brasileira*. As composições de J. Carlos, foram assim interpretadas por Leal de Souza, na ocasião da primeira exposição que realizou em 1911: "[...] Na firmeza de seu traço há fria precisão germânica e esmerada graça latina".[9] Inevitavelmente é possível observar muitas similitudes em alguns traços e temáticas dos desenhos e pinturas de Hadler com aquelas do ilustrador carioca, o que nos leva a pensar que Hadler conhecia muito bem o trabalho de J. Carlos, ou ainda, que tenha bebido na mesma fonte, no *Jugendstil* e no Simbolismo.

---

[4] Depoimento de Jayro Pimentel, Rio Claro, SP.
[5] AÇÃO Integralista Brasileira – Seção de Estudos Sociais. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 jul. 1934.
[6] MAIS uma obra de Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jul. 1934.
[7] AÇÃO Integralista Brasileira. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 12 set. 1933.
[8] Álbum de recortes pertencente ao Grupo Ginástico.
[9] *J. Carlos*. O ilustrador José Carlos de Brito e Cunha (1884 – 1950), dito J. Carlos realizou muitos desenhos de página inteira para a revista *Ilustração Brasileira*, muitos deles feitos a partir de estilizações de elementos da fauna e flora brasileiras.

Por último, os ***Desenhos*** apresentados são executados firmemente, possuem uma linearidade muito sólida. Todos são projetos de obras e não estudos. Os desenhos, executados em diversas épocas, são uma espécie de "molde" das obras *hadlerianas.* A maioria possui minúsculas perfurações acompanhando os traços feitos com grafite. Essa é a técnica do artista-decorador aplicada à pintura figurativa. Fixado o molde sobre o suporte, o decorador pressiona o "botão" – uma espécie de trouxinha cheia de pó preto – sobre o molde, para fixar os pontos que serão ligados, compondo assim a figura. Há relatos que Carlos fazia pinturas por encomenda. Se um amigo via alguma que gostasse, Carlos a reproduzia. Com essa técnica dos moldes, a reprodução tornava-se muito mais fácil e rápida.

*

As formas orgânicas do projeto nacionalizador de Theodoro Braga, do início do século XX, sofreram mutações. A progressiva geometrização das formas e a apresentação regular ensaiada pelo pintor paraense encontra na interpretação de Hadler uma progressão muito mais geométrica, porém, sem perder as características "nacionalizantes". No tratamento dos motivos orgânicos, as formas sinuosas e assimétricas do Art Nouveau são eliminadas. Essa domesticação da forma, muitas vezes, fará desaparecer os componentes necessários ao reconhecimento do elemento vegetal, devido a sua abstração absoluta. Elementos vegetais e animais, serão despidos da flexibilidade de alguns desenhos de Theodoro Braga. O naturalismo só será empregado no estudo dos elementos feitos do natural. As estilizações passam a ser subordinadas à geometria, e a simetria passará a ser uma qualidade obrigatória da composição.

Pode-se dizer que, embora tenha nascida sob o olhar do 1900, a proposta inicial de Theodoro Braga adaptou-se e acomodou-se facilmente aos princípios matemáticos do Art Déco. A arquitetura brasileira dá exemplos bem sucedidos. Edifícios e residências particulares no Rio de Janeiro apresentam ornamentações sobre a flora e fauna brasileiras. O Instituto do Cacau em Salvador, com sua rica ornamentação marajoara nos pilares, paredes, móveis e vidros. O Pavilhão do Pará na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, em Porto Alegre no ano de 1935, todo com frisos inspirados na cerâmica de Marajó. As pesquisas de Carlos Hadler e as cerâmicas "estilizadas em arte marajoara" executadas, em 1939, pela alunas do Instituto Profissional Feminino do Bairro do Brás, em São Paulo,[10] são algumas das manifestações originais do Art Déco brasileiro que não podem ser sufocadas pela historiografia. Alguns argumentos preconceituosos desqualificam essa produção. É o caso do historiador Yves Bruand, que considerou o anteprojeto de Archimedes

[10] Livro de recortes do Instituto Profissional Feminino, atual ETE "Carlos de Campos", São Paulo, SP.

Memória para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, realizado em "estilo marajoara", uma idéia de "caráter aberrante".[11]

É preciso salientar que, Carlos Hadler não seguiu um estilo. Adotou as tipologias executando-as de maneira livre, desinteressada por uma adesão a outros movimentos artísticos engajados ideologicamente. Não buscava um vínculo exterior com outros artistas. Sua ligação era especialmente com os alunos e ex-alunos, que por sua vez, o reverenciavam. É evidente que o seu decorativismo geométrico se relacionava diretamente com a modernidade e a sociedade industrial. Porém, seu repertório inédito – e distante da linguagem clássica da ornamentação – não deixou de ser tradicional na sua forma de apresentação. E, por isso, o rompimento com o passado era parcial, e a indústria não sucumbiu aos apelos dos inúmeros articulistas e críticos de arte, como Mário de Andrade,

A proposta dessa pesquisa não foi a de encontrar uma filiação do projeto nacionalista da arte brasileira, presente nas cinco primeiras décadas do século XX. A intenção foi promover conexões entre manifestações isoladas de um mesmo ideal. Carlos Hadler é uma delas.

O fato de não ter sido encontrada nenhuma menção, além do texto "Por uma arte brasileira", de que Theodoro Braga era o incentivador do método do ensino do desenho adotado por Carlos Hadler, é bem condizente com a tendência da época. Como se observou, nenhum dos textos produzidos pelos mais diversos autores sobre a instituição de uma arte brasileira também faz a referência a Theodoro Braga. Cada autor assume um argumento destituído de influências exteriores, há uma aparência inédita, assim como os artistas que também desempenham uma mesma pesquisa. O projeto proposto por Braga se expandiu de forma irregular, fragmentou-se mesmo nos grandes centros culturais do país.

Além das exposições de grupos escolares, como o da *Escola Hadleriana* não se identificou nenhuma reunião coletiva dos grupos e artistas que despontavam por todo o país. O espaço para a arte decorativa também era muito restrito. Mesmo para aqueles que praticavam a grande arte, os espaços públicos eram reduzidos. Os pintores figurativos, considerados como "acadêmicos" tinham sua projeção maior nas exposições esporádicas de associações ou grandes exposições. Em São Paulo, o Salão Paulista de Belas Artes era o maior deles. Muitos desses pintores se aglomeraram em torno da Associação Paulista de Belas Artes.[12] No entanto, a arte decorativa não tinha um espaço

---

[11]BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p. 81.

[12] O Salão Paulista de Belas Artes foi instituído em 1934; realizava regularmente, exposições anuais. A associação Paulista de Belas Artes, uma sociedade fundada em 20 de março de 1942, constituída para unir "todos [os artistas] em uma pujante sociedade, que cuidasse da defesa de seus interesses, contribuísse para a elevação de nosso meio artístico e

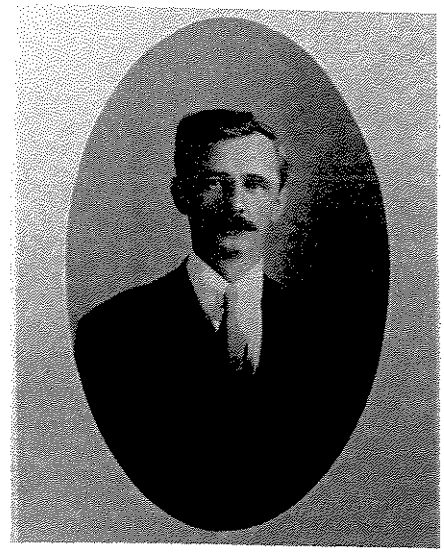
significativo nesses ambientes. Muito menos nos Salões de Arte que posteriormente proliferaram pelo interior paulista, sob a influência do Salão Paulista de Belas Artes.

Enfim, as manifestações isoladas, como a de Hadler, não poderiam adquirir força sem a associação com outros programas, artistas, escolas com igual orientação temática e ideológica. Ao que parece, essas expressões encontraram nos ateliês particulares e nas salas de instituições de ensino o recanto inspirador para sua produção de arte decorativa. Reveladas, as obras de Carlos Hadler nos ensinam que a história artística brasileira e o seu ensino tem muito ainda por nos contar. Certamente, toda uma produção ornamental dessa espécie se encontra empoeirada ou, ainda, descontextualizada e desamparada pela História.

*

servisse de porta-voz de suas justas aspirações, junto aos poderes públicos." BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. "Resenha retrospectiva". São Paulo, SP. Nº 2. Janeiro/fevereiro, 1944. p. 5.

6 Uma cronologia



Retrato de Carlos Hadler, s.d.
Coleção de Roberto Hadler Pupo

1885
Em 28 de setembro nasce Carlos Hadler na cidade de Mogi Mirim, no interior do Estado de São Paulo[1]. Carlos era filho de Guilherme Hadler (03/01/1855) e Fanny Hadler (23/10/1858), um casal originário da Alemanha que recém-casado transferiu-se para o Brasil, onde os onze filhos nasceram.[2]

1889-93
A família se muda para a cidade de Amparo (SP) onde o patriarca instala uma fábrica de chapéus. A maior parte dos onze irmãos nasce nessa cidade. Sendo assim, Carlos era um dos filhos mais velhos. Em 1889, nasce o irmão Guilherme Hadler Filho, na cidade de Mogi Mirim, SP.

1893
A família Hadler se encontra na cidade de Amparo. O *Almanaque da Comarca de Amparo* (1893, p. 147) informa que Guilherme Hadler é proprietário de uma fábrica de chapéus instalada no largo da Matriz.

1899
Em dezembro é aprovado para a 1ª seção do 4º ano no Grupo Escolar "Luiz Leite" em Amparo. Guilherme é promovido para o 4º ano e Júlio para a 1ª seção do 3º ano.[3]

---

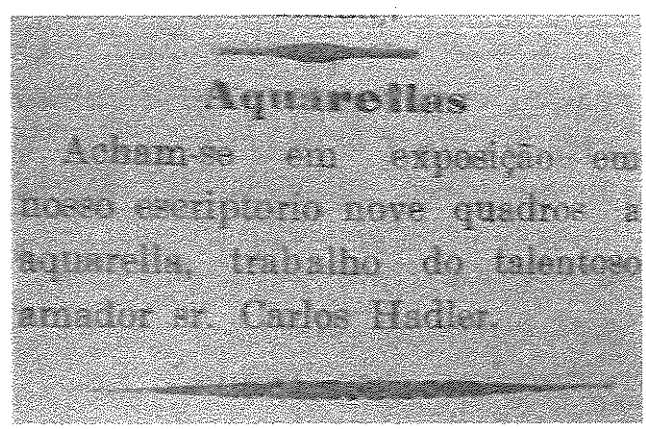
[1] BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil*. p. 115.
[2] Depoimento de Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
[3] GRUPO Escolar "Luiz Leite". Jornal *Correio do Amparo*. 7 dez. 1899.

1900
Em dezembro, Carlos Hadler novamente é promovido para a 1ª seção do 4º ano no Grupo Escolar "Luiz Leite", juntamente com seu irmão Guilherme Hadler Filho.[4]

1901
Em dezembro os irmãos de Carlos Hadler, Júlio e Guilherme, concluem o 4º ano preliminar masculino. Carlos Hadler não é citado.[5]

1904
MAIO – Carlos Hadler participa de uma partida de futebol, jogando pelo Amparo Sport Club, contra a Associação Athletica Amparense.[6]
JUNHO – Participa de uma partida de futebol no campo do Amparo Sport Club, jogando no time Revoluction.[7]
AGOSTO – Expõe no escritório do jornal *O Commercio do Amparo* três pinturas a óleo, duas paisagens e um "retrato de velho pensativo". Segundo a nota do jornal, as obra "bem demonstram a vocação artística desse talentoso jovem que, sem estudos adequados, apresenta trabalhos regulares".[8]
DEZEMBRO – Participa de uma corrida de patins no Rink Amparense.[9]

1905
ABRIL – Executa o pano de boca para o Theatro "João Caetano".[10]
JULHO – Expõe nove aquarelas no escritório do jornal *O Commercio do Amparo*.[11]


Aquarellas
Acham-se em exposição em nosso escriptorio nove quadros a aquarella, trabalho do talentoso amador sr. Carlos Hadler.

[4] GRUPO Escolar "Luiz Leite". *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 8 dez. 1900.
[5] GRUPO Escolar. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 30 nov. 1901.
[6] FOOT-Ball. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 22 maio 1904.
[7] FOOT-Ball. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 10 jun. 1904.
[8] QUADROS. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 26 ago. 1904.
[9] RINK Amparense. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 1 dez. 1904.
[10] THEATRO "João Caetano". *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 15 abr. 1905.
[11] AQUARELAS. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 27 jul. 1905.

1917
SETEMBRO: O jornal *O Commercio* anuncia o aniversário de Carlos Hadler para o dia 28 de setembro.[12]

1918
Em 31 de dezembro é criada a Escola Profissional Masculina de Rio Claro, pela lei n.º 1635.

1920
Muda-se para a cidade de Rio Claro.
SETEMBRO: Assume o cargo de mestre do Curso de Pintura oferecido pela Escola Profissional Masculina.

1923
OUTUBRO: Executa o quadro de formatura dos primeiros alunos formados pela Escola Profissional Masculina de Rio Claro. Realizado em grande formato, o quadro continha fotografias feitas pela empresa "Brasil" da cidade de São Paulo.[13]

1924
OUTUBRO: Executa, juntamente com Graciano Criscuolo e Gustavo Biancalana, o quadro de formatura dos diplomados de 1924 da Escola Profissional Masculina de Rio Claro.[14]

1925-1927
Período quando Theodoro Braga foi conhecer o trabalho desenvolvido por Hadler, visitando uma exposição com a produção dos alunos do curso de Pintura.

1927
JUNHO: Durante os festejos do centenário da fundação da cidade de Rio Claro, Hadler e seus alunos organizam uma exposição com obras de estilização e de pintura nacionalista. Em artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, Hadler é citado como seguidor do método do ensino do desenho desenvolvido por Theodoro Braga[15]. Esse texto indica que o artista paraense esteve em Rio Claro para ver uma exposição dos trabalhos dos alunos da Escola Profissional, onde pôde constatar o êxito de seu método.

1928
JANEIRO: Com o título, "ARTE INDAYÁ – Estylização da fauna e flora brasileiras", é aberta a exposição com trabalhos de ex-discípulos de Carlos Hadler da Escola Profissional de Rio Claro, na cidade de São Paulo. As obras estiveram expostas até o dia 18 de janeiro na Rua Líbero Badaró, número 9, no terceiro andar.[16]

---

[12] CHRONICA Social - Aniversários. *O Commercio*. Amparo, SP. 27 set. 1917.
[13] LOCAES – Escola Profissional, 1ª turma de diplomados. *O Alpha*. 26 out. 1923.
[14] ESCOLA Profissional – Diplomados de 1924. *O Alpha*. 29 out. 1924.
[15] POR uma arte brasileira. *O Estado de São Paulo*. 28 de jun. de 1927.
[16] M. de A. "Arte Indayá". *in:* "Arte". *Diário Nacional*. São Paulo, SP. Jan. 1928.

1929
É inaugurado o salão da sede do Grupo Ginástico.

1930
AGOSTO: No dia 31 falece a esposa Thereza Cerpulli.[17]

1931
FEVEREIRO: Executa a ornamentação do "Carnaval Futurista" [18], provavelmente montado em 1931 com a ajuda dos alunos do curso de Pintura. A partir desse momento, Carlos entra para a vida cultural de Rio Claro como um grande artista e cenógrafo, o carnavalesco que ornamentaria salões de bailes e carros alegóricos.
AGOSTO: Ocorre a efetivação de Carlos Hadler como de Mestre de Pintura. O professor requereu sua efetivação que lhe foi concedida pelo Interventor Federal do Estado de São Paulo, pelo decreto de 3 de agosto de 1931. A justificativa apresentada foi a de que o mestre de pintura já contava com mais de dez anos de atividades no funcionalismo público do Estado de São Paulo[19].

1932
JANEIRO: No dia 6 é aberta, durante apenas um dia, a exposição da *Escola Hadleriana* no Grupo Ginástico. São apresentados mais de cinqüenta obras feitas por Hadler e seus alunos. Em seguida, a exposição de desenhos e aquarelas é levada a São Paulo, instalada em duas salas do velho edifício do Fórum, localizado na Rua do Thesouro.[20] A exposição encerrou-se no dia 29 de janeiro. Mesmo dia em que Carlos Hadler apresenta no Centro do Professorado Paulista uma palestra sobre o seu método de ensino da arte decorativa.[21]
Na noite de sábado do dia 30 de janeiro, com a iniciativa da diretoria do Grupo Ginástico, é realizada uma homenagem a Carlos Hadler e Pimentel Júnior.
FEVEREIRO: Carlos Hadler realiza a ornamentação carnavalesca do salão do Grupo Gymnastico, auxiliado por seus ex-alunos e pelo caricaturista Oswaldo da Silveira.
MARÇO: expõe uma tela a óleo, com o título de *Natureza em festa*, na vitrina da Casa Cartolano. A obra é ofertada ao Grupo Gymnastico, que vende cartões aos interessados em adquirir a obra, uma maneira para angariar fundos para a ornamentação do baile de Sábado de Aleluia.[22]
MARÇO: Hadler realiza a ornamentação para o baile de Sábado de Aleluia, sob o tema de *Gruta do Sol.*
ABRIL: Carlos Hadler cria o *Jogo das Bandeiras* para ser disputado no rinque de patinação do Grupo Gymnastico. Oferta o quadro *A cruz na estrada* para o festival beneficente ao Hospital dos Lázaros, sorteado entre os espectadores presentes no Teatro Variedades; também ajuda a

---

[17] Atestado de óbito de Thereza Cerpulli.
[18] *Idem.*
[19] "Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro". p. 14. Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.
[20] ARTE decorativa – monstruário [sic] de motivos ornamentaes da flora brasileira. *O Estado de S. Paulo*. Jan. 1932.
[21] UM grande acontecimento artístico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 29 jan. 1932.
[22] UMA tela de Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 19 mar. 1932.

preparar os cenários, ao lado do Oswaldo da Sylveira, Samuel Kleiner e componentes da S.D.D. Cidade Nova.
MAIO: Realiza um retrato a pastel do educador Abdiel Monteiro.[23]
JUNHO: É eleito presidente do Grupo Gymnastico. Carlos Hadler efetua modificações na ornamentação do Baile de Sábado de Aleluia para o Baile dos Rapazes do Comércio.
JULHO: A Escola Hadleriana inicia campanha de cartazes em prol do alistamento de voluntários aos batalhões da revolução constitucionalista.

1933
FEVEREIRO: O bloco hadleriano executa a reforma do salão do Gymnastico para o carnaval. O espaço físico É ampliado para a folia daquele ano.[24]
ABRIL: Participa do concurso de cartazes para a Cervejaria Rio Claro, realizado no Bar-Avenida. Trata-se de um cartaz para uma nova marca de cerveja: a Princeza. Os trabalhos são julgados por dois professores da Escola Profissional, Gustavo Biancalana e Samuel Kleiner, e pelo diretor da Cervejaria, Nicolau Scarpa Júnior.[25] Os prêmios são divididos entre o mestre Hadler e seus ex-alunos. O primeiro prêmio foi para Hadler, o segundo, o terceiro e o quarto prêmios foram para Arthur Heleno, e o quinto prêmio para Donato Russo.[26]
OUTUBRO: Hadler é eleito presidente da Comissão do Carnaval de 1934. É eleito, também, membro da Comissão Artística.[27]

1934
FEVEREIRO: Carlos Hadler e os membros da escola Hadleriana preparam a ornamentação para o carnaval do Grupo Gymnastico. Ao lado do diretor artístico Samuel Kleiner, pretendem reeditar a ornamentação Futurista, porém, o realizam sob o nome de *No reino das nuvens*.
JUNHO: Carlos Hadler é eleito diretor artístico do Grupo Gymnastico.
JULHO: Expõe o retrato do chefe nacional da Ação Integralista Brasileira, Plínio Salgado, na vitrine da Tipografia Brasil.[28] O retrato a óleo é descrito como uma obra realizada segundo um "grande senso artístico" por meio de uma "soberba técnica pictural".[29]
DEZEMBRO: É apresentada a exposição, dos trabalhos dos alunos de Carlos Hadler, na Escola Profissional Masculina. Mestre Hadler induz uma novidade junto a seus alunos, que é a apresentação das pinturas com molduras artísticas, realizadas em relevo com aplicação de metal.[30]

1935
FEVEREIRO: Sob concepção de Carlos Hadler, é iniciada a ornamentação do salão do Grupo Gymnastico com o tema *Changai*.

---

[23] NOTAS de arte. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro. 12 maio 1932.
[24] CARNAVAL de 1933. *Diário do Rio Claro*. 25 fev. 1933.
[25] CONCURSO de cartazes. *Diário do Rio Claro*. 4 abr. 1933.
[26] CERVEJARIA Rio Claro – o grande concurso de cartazes. *Diário do Rio Claro*. 11 abr. 1933.
[27] A Comissão Oficial realiza a sua 1ª reunião, na sede do Grupo Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. 8 out. 1933.
[28] AÇÃO Integralista Brasileira – Seção de Estudos Sociais. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 jul. 1934.
[29] MAIS uma obra de Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jul. 1934.
[30] ESCOLA Profissional. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 dez. 1934; EXPOSIÇÃO de trabalhos. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 4 dez. 1934.

MAIO: Carlos Hadler é eleito, novamente, diretor artístico do Grupo Gymnastico.[31]
AGOSTO: Hadler executa um retrato a óleo de Oscar Meyer, entregue em atividade solene no Grupo Gymnastico.[32]

1936
JANEIRO: Carlos Hadler lança concurso para a escolha do tema do carnaval.[33]
FEVEREIRO: Vence com 2163 votos o tema *Gegê no Paraíso*. Carlos Hadler e equipe realizam a ornamentação de carnaval do Grupo Gymnastico.[34]
JUNHO: A comissão constituída por Carlos Hadler, Antônio Margara, Matteo Linardi Júnior, E. Giorgi, Arthur Heleno e João Rodrigues organizam e ornamentam a *Noite de São João no Gymnastico*.[35]
AGOSTO: Realiza uma capa para o "ramalhete espiritual" levado pelas Filhas de Maria de Rio Claro para D. Francisco de Campos Barreto, uma homenagem ao seu jubileu episcopal.[36]
DEZEMBRO: Apresenta uma pequena mostra individual no edifício da Associação Comercial de Rio Claro, local destinado à sede do Núcleo Bandeirante Rioclarense.[37] Ornamenta o salão do Grupo Gymnastico para o Baile de 31 de dezembro.[38]

1937
JANEIRO: É divulgado o tema da ornamentação do carnaval, idealizado por Carlos Hadler, *A caverna de Ali Babá*.[39] Hadler e os seguidores da Escola Hadleriana concluem a ornamentação de carnaval.
FEVEREIRO: Hadler e os componentes do seu bloco "Chiribis" executam uma audição na rádio P.R.F-2, em antecipação ao carnaval.[40] No dia 7 é aberto ao público o salão do Grupo Gymnastico, para a apreciação da ornamentação da *Caverna de Ali Babá*.[41]
ABRIL: Hadler é eleito diretor artístico do Grupo Gymnastico.[42]
JUNHO: Executa a ornamentação da festa junina do Grupo Gymnastico.[43]
OUTUBRO: Executa o retrato de Luiz Gama para o Centro Cívico Beneficente "Luiz Gama".[44]

---

[31] GRUPO Gymanstico – nova diretoria. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 maio 1935.
[32] OSCAR Meyer – As homenagens prestadas – Discursos – Notas de reportagem. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 6 ago. 1935.
[33] GRUPO Gymanstico. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 19 jan. 1936.
[34] GRUPO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 fev. 1936.
[35] NOITE de São João no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jun. 1936.
[36] JUBILEU episcopal. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 30 ago. 1936.
[37] BANDEIRA – Instala-se hoje o Núcleo na nossa cidade – O programa de recepção e a sessão solene, à noite, no Teatro Variedades – Outras notas. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 17 dez. 1936.
[38] C.Cy. "A noite de hoje no Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 31 dez. 1936.
[39] QUASI Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 jan. 1937. PELAS sociedades – Quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 jan. 1937.
[40] PELAS sociedades – Quasi carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 fev. 1937.
[41] PELAS sociedades – Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 fev. 1937.
[42] GRUPO Gymnastico Rio Clarense. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 abr. 1937.
[43] PELAS sociedades – festas joaninas. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 jun. 1937.
[44] A inauguração do Centro Cívico e Beneficente "Luiz Gama". *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 out. 1937.

1938

FEVEREIRO: A partir do dia 13 dá-se início à desmontagem da ornamentação da *Caverna de Ali Babá*.[45] Com o auxílio dos discípulos apelidados de Taxinha, Arthursinho (Arthur Heleno) e Teinha, em 25 de fevereiro a ornamentação do *Salão Marajoara* se encontra pronta[46]. Inicia-se nesta data o carnaval do Grupo Ginástico com a coroação da rainha do Carnaval.[47]
MARÇO: Hadler é homenageado em um jantar social no Grupo Gymnastico.[48]
ABRIL: É realizado o Baile de Aleluia sob a ornamentação do *Salão Marajoara*.[49]
AGOSTO: Hadler é eleito Diretor Artístico do Grupo Gymnastico.[50]
NOVEMBRO: Ornamenta o palco que serviu para a homenagem ao dia da Bandeira e ao 9° aniversário das seções femininas do Grupo Gymnastico.[51]
DEZEMBRO: O Baile de Reveillon é realizado sob a ornamentação do *Salão Marajoara*.[52]

1939

JANEIRO: Organiza o *Programa Rialto* que é irradiado pela difusora P.R.F.2, Rádio Clube de Rio Claro.[53] Hadler conclui o esboço para a ornamentação do carnaval no Grupo Gymnastico.[54]
FEVEREIRO: Prossegue com a irradiação do *Programa Rialto*, diariamente as 19:30h. Hadler concebe o carnaval *Rialto* no salão do Grupo Gymnastico.[55] Em Campinas, a decoração do *Salão Marajoara*, emprestada para a SDD Luso-Brasileira obtém a primeira classificação dentre outras 40 ornamentações carnavalescas.[56]
ABRIL: Realiza-se o Baile de Aleluia sob a ornamentação do *Rialto*.[57]
SETEMBRO: Hadler ornamenta o *Baile da Primavera*.[58]
NOVEMBRO: É eleito presidente do Grupo Gymnastico.[59]
DEZEMBRO: Com pouco mais de um mês ocupando o cargo de Presidente do Grupo Gymnastico, Hadler consegue ampliar o número de sócios com mais 156 adesões.[60]

1940

JANEIRO: Executa viagem para a compra de material para a ornamentação do *Salão Balangandam*.[61] Integra a Comissão Central para a organização do carnaval de Rio Claro, ocupando a função de Diretor Técnico Organizador.[62]

---

[45] CARNAVAL – O Salão do "Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. 9 fev. 1938; NOS salões do Gymnastico realiza-se amanhã o festival em beneficio do Asylo de São Vicente. *Diário do Rio Claro*; 11 fev. 1938.
[46] CARNAVAL 1938 – O carnaval no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. 24 fev. 1938.
[47] VAI Começar a folia na taba Gegeana. *Diário do Rio Claro*. 25 fev. 1938.
[48] A homenagem a CARLOS HADLER no próximo sabbado – jantar social no Gymnastico – As adesões. *Diário do Rio Claro*. 8 mar. 1938.
[49] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 31 dez. 1938.
[50] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 ago. 1938.
[51] GRUPO Gymnastico. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 nov. 1938; GRUPO Gymnastico – outra domingueira. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 nov. 1938.
[52] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 31 dez. 1938.
[53] O Carnaval no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 jan. 1939.
[54] O Carnaval do Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 jan. 1939.
[55] O Carnaval no Rialto. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1939.
[56] O salão Marajoara venceu em Campinas. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 25 fev. 1939.
[57] GRUPO Gymnastico. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 abr. 1939.
[58] BAILE da Primavera. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 set. 1939.
[59] BAILE da Primavera. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 set. 1939.
[60] GRUPO Gymanstico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 dez. 1939.

FEVEREIRO: Ocorre o *Salão Balangandam*, ornamentado por Carlos Hadler e Arthur Heleno.[63] Acontece o corso carnavalesco na cidade de Rio Claro.
MARÇO: Ocorre o *Baile de Aleluia* sob a ornamentação do *Salão Balangandam*.[64]
MAIO: Hadler realiza uma adaptação à ornamentação do *Salão Balangandam*, fazendo surgir a ornamentação para o *Baile das Orquídeas*.[65]
SETEMBRO: Com o auxílio de Arthur Heleno executa a ornamentação para o *Baile do Ipê*.[66]
NOVEMBRO: É reeleito presidente do Grupo Gymnastico.[67]
DEZEMBRO: O baile de 31 de dezembro é ornamentado por Carlos Hadler e Arthur Heleno, seu tema: *Salão Postal*.[68]

1941
FEVEREIRO: Hadler realiza a ornamentação carnavalesca a partir do tema *E o vento não levou...*[69]
JUNHO: Encerra suas atividades como mestre do Curso de Pintura na Escola Profissional Masculina de Rio Claro. No dia 20 é publicado um texto no jornal *Diário do Rio Claro* que anuncia a mudança de Carlos Hadler.[70] A publicação do decreto que o nomeia para o cargo de Mestre do curso de Artes Aplicadas e Ornatos no Instituto Profissional Feminino, na cidade de São Paulo, realizado pelo prazo de um ano, é de 18 de junho de 1941[71].

1942
FEVEREIRO: Passa a prestar serviços na Escola Noturna de Aprendizado e Aperfeiçoamento, anexa ao Instituto Profissional Feminino[72].
JULHO: É prorrogadA pelo prazo de dois anos a permanência no cargo de Mestre do Curso de Artes Aplicadas e Ornatos junto ao Instituto Profissional Feminino[73].

Estimulado por amigos e ex-alunos seus[74], é que em 1942 participou pela primeira vez de uma grande exposição coletiva, aquela preparada anualmente desde 1934, pelo Salão Paulista de Belas Artes.

---

[61] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jan. 1940.
[62] C.H. "O Carnaval Rioclarense – os primeiros preparativos". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 jan. 1940.
[63] MOMO no Gegê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jan. 1940.
[64] UM magnífico baile no Salão Balangandam. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 mar. 1940.
[65] GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 maio 1940.
[66] O Baile do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 21 set. 1940; O Baile do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 set. 1940.
[67] NOVA diretoria do Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 nov. 1940.
[68] A noite de 31 no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 dez. 1940.
[69] EVOHÉ! Evohé! Momo chegou. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 fev. 1941; O Carnaval de 1941. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 fev. 1941.
[70] PROF. Carlos Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 jun. 1941.
[71] Livro – Registro dos Títulos de nomeações e contratos, 1939-1946, p. 59. Acervo da ETE "Carlos de Campos", São Paulo, capital.
[72] *Idem*.p. 86.
[73] *Idem*.p. 97.
[74] PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.

1944

JULHO: É prorrogada por mais dois anos sua permanência no Instituto Profissional Feminino como mestre do Curso de Artes Aplicadas e Ornatos[75].

1945

ABRIL: Hadler foi colocado à disposição do Instituto Profissional Feminino para prestar serviços inerentes ao seu cargo[76]. Entretanto, logo após é dispensado dos serviços junto ao Instituto e à Escola Noturna de Aperfeiçoamento, para prestar serviços na Seção Industrial anexa ao Instituto.

SETEMBRO: Falece no dia 22, apenas seis dias antes da data em que completaria seu aniversário de sessenta anos. O sepultamento ocorre na manhã de domingo, do dia 23 de setembro, às nove horas, no Cemitério São Paulo da capital paulista.[77]

1967

JUNHO: A escola G.I.E. "Prof. Armando Bayeux da Silva", antiga Escola Profissional Masculina, promove junto ao "V Salão Rioclarense de Arte" uma homenagem póstuma a Carlos Hadler. As obras apresentadas foram coletadas entre os amigos do artista residentes Rio Claro.

---

[75] *Idem.* p. 152.

[76] *Idem.* p. 162, 164

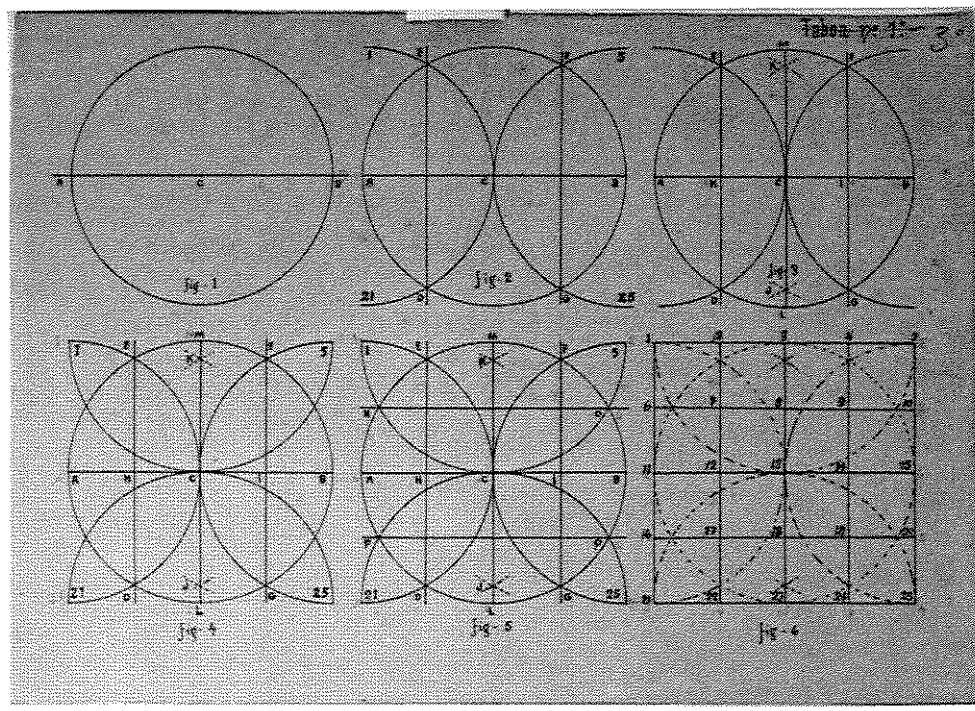
[77] DISCURSO pronunciado por ocasião do sepultamento do sr. Carlos Hadler. Jornal *Diário do Rio Claro*, 25 de set. de 1945. p. 1.

7 Catalogação das obras

Organização das entradas individuais

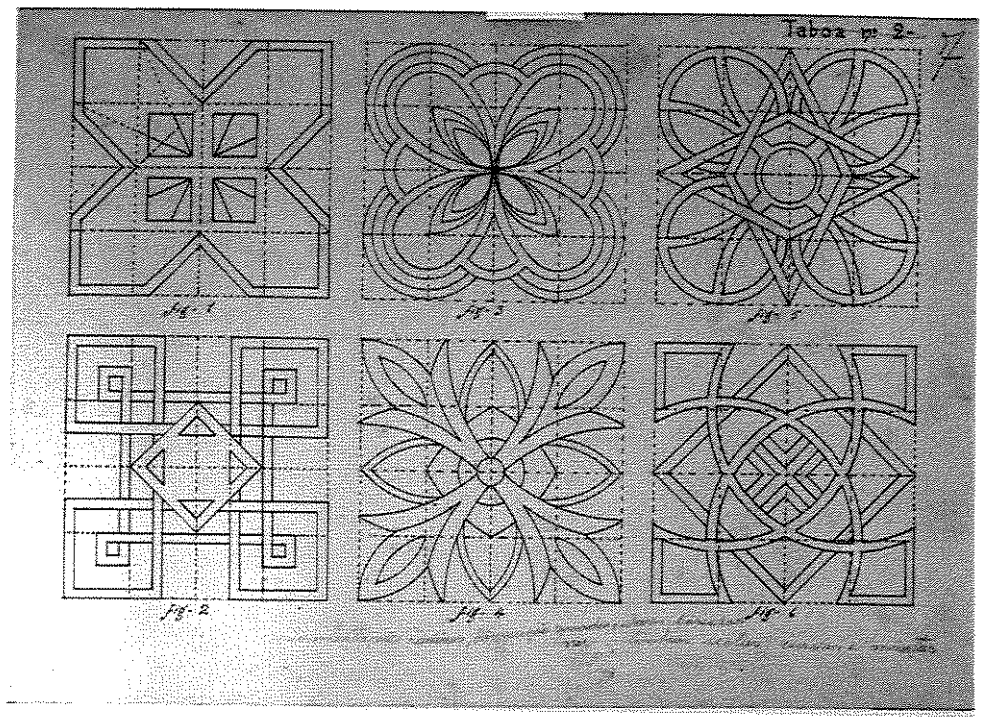
Número de entrada no catálogo	Número em ordem crescente atribuído a cada obra.
Título da obra	Nome que se encontra marcado na fonte principal ou com a qual a obra foi catalogada pela primeira vez. Em alguns casos – especialmente na pintura figurativa – necessitou-se de uma atribuição que foi realizada pela autora. O título vem grafado em itálico.
Coleção	Nome do proprietário da obra.
Reprodução das obras	Todas as reproduções foram feitas pela autora. As molduras, quando presentes, foram eliminadas para garantir total atenção à imagem representada.
Técnica	Substância com a qual foi realizada a obra.
Suporte	Material com o qual foi executada a obra e no qual foi aplicada a técnica.
Dimensões	As dimensões foram colocadas em centímetros, obedecendo a altura, depois a largura. Apenas o suporte foi aferido, ignorando assim, a moldura e o passe-partout.
Inscrições	As inscrições foram transcritas, quando possível, e acompanhadas da localização.
Proveniência	Nome do proprietário anterior.
Bibliografia	Quando possível, foram transcritas as referências bibliográficas.

'Táboas':
um curso de arte decorativa
'brasileira'



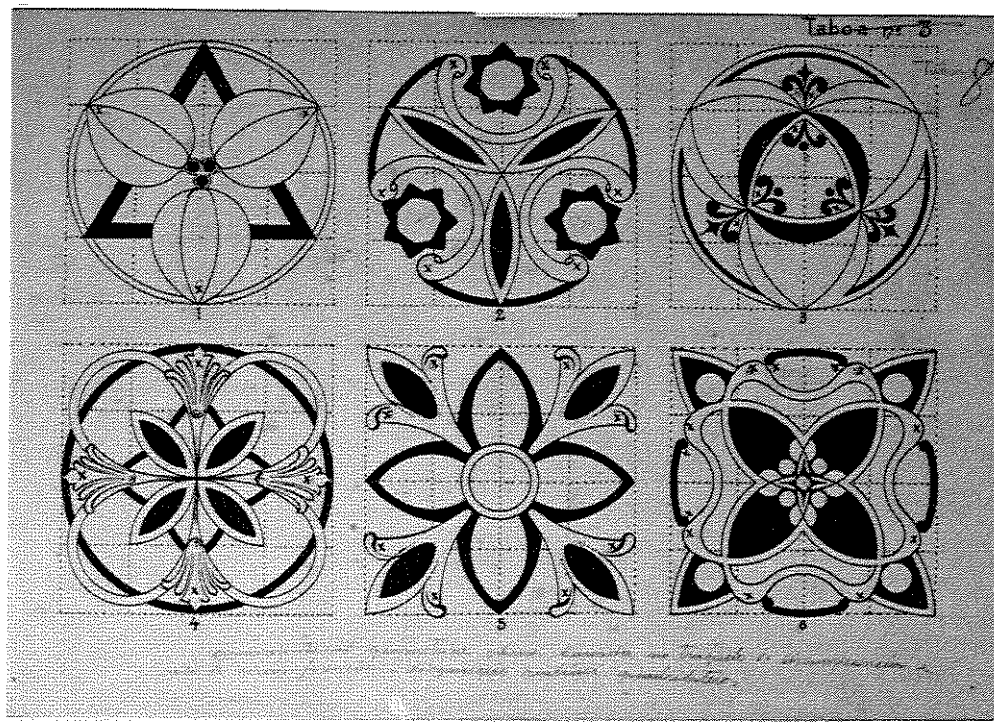
1. ***Taboa n.º 1***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 1.º - [com tinta e rasurada] 3º [com lápis]".

Hadler apresenta um esquema geométrico para a realização da radiação, no qual são fornecidos vários eixos de simetria. O esquema é dividido em seis etapas. Podem servir, por exemplo, para a realização de composições ternárias ou quaternárias, embora sejam apresentados quatro eixos circulares e simétricos.

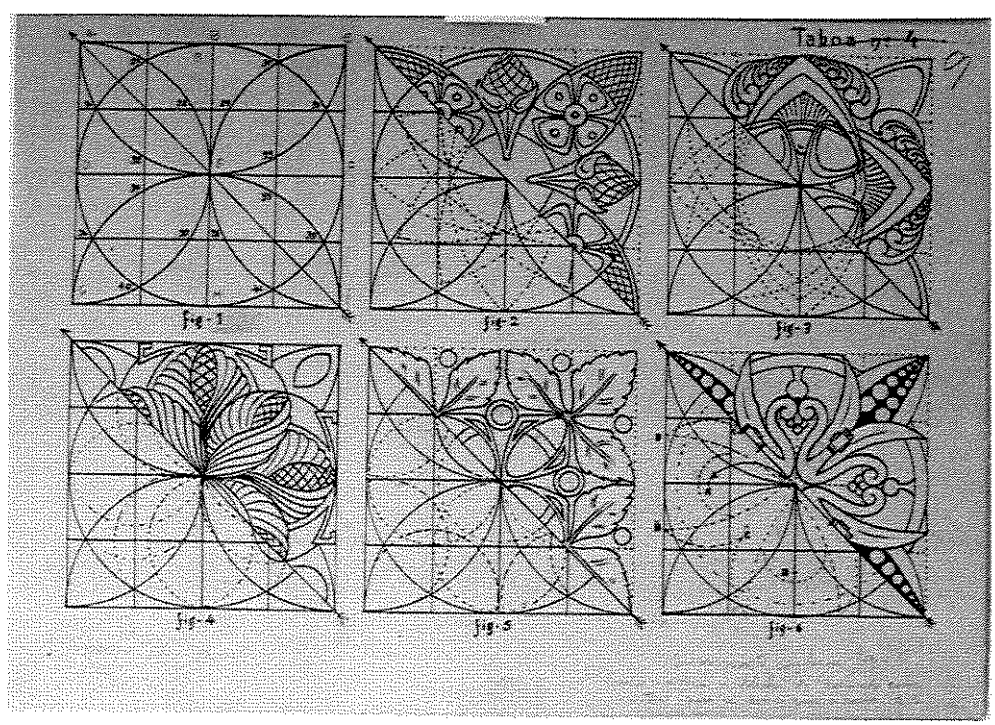


2. *Taboa n.º 2*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 2- [com tinta e rasurada] 7 [com lápis]"; embaixo no centro, "ornamentação radiaes, dispusição quadriculares baseadas nas linhas rectas curvas e mistas".

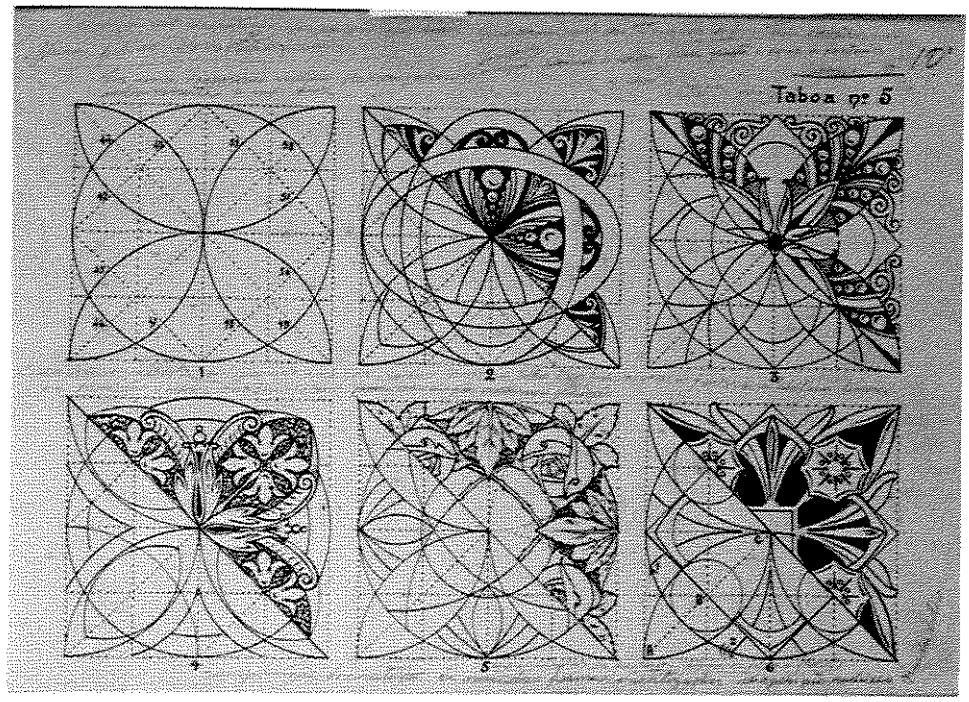
Aqui são apresentados seis esquemas para ornamentações radiais quadrangulares. Os tipos de linhas fazem parte desse estudo. As figuras 1 e 2 são realizadas com linhas retas; as figuras 3 e 4 com linhas curvas; enfim, as figuras 5 e 6 têm uma composição feita com linhas mistas, ou seja, retas e curvas. Somente a figura 3 é constituída circularmente em torno de um ponto real. As demais são composições realizadas em torno de pontos imaginários.



3. *Taboa n.º 3*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 3 [com tinta e rasurada] Taboa 8 [com lápis]; embaixo no centro, "ornamentação geometrica plana baseada no traçado de circunferencia e arco de circunferencia – disposição radiaes quadrilateros".



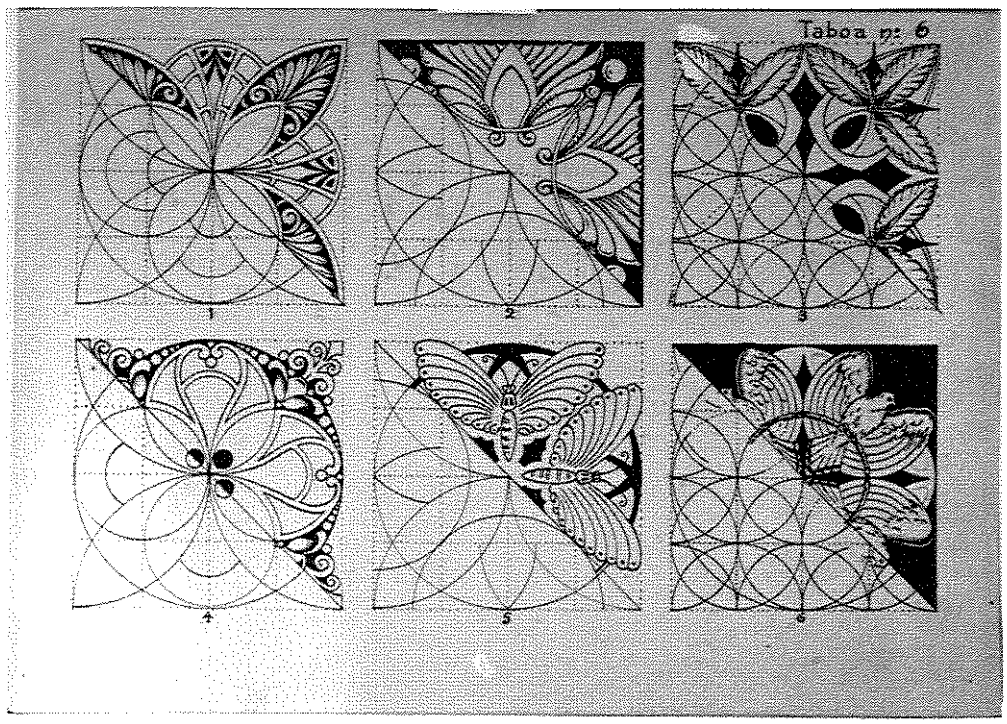
4. *Taboa n.º 4*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 4 [com tinta e rasurada] 9 [com lápis]; canto inferior esquerdo, "Mais 16 – pontos"; canto inferior direito, "Crear ponto conforme fig – 6 como indica a flecha A servindo como centro para se conseguir a curva B C".



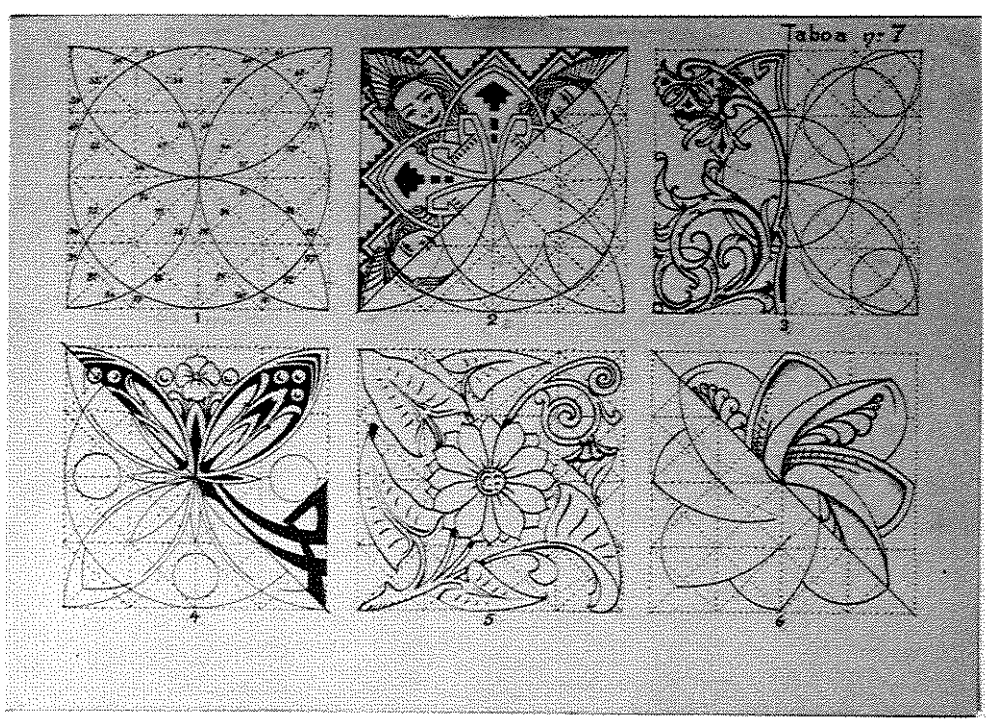
5. Taboa n.º 5

Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.

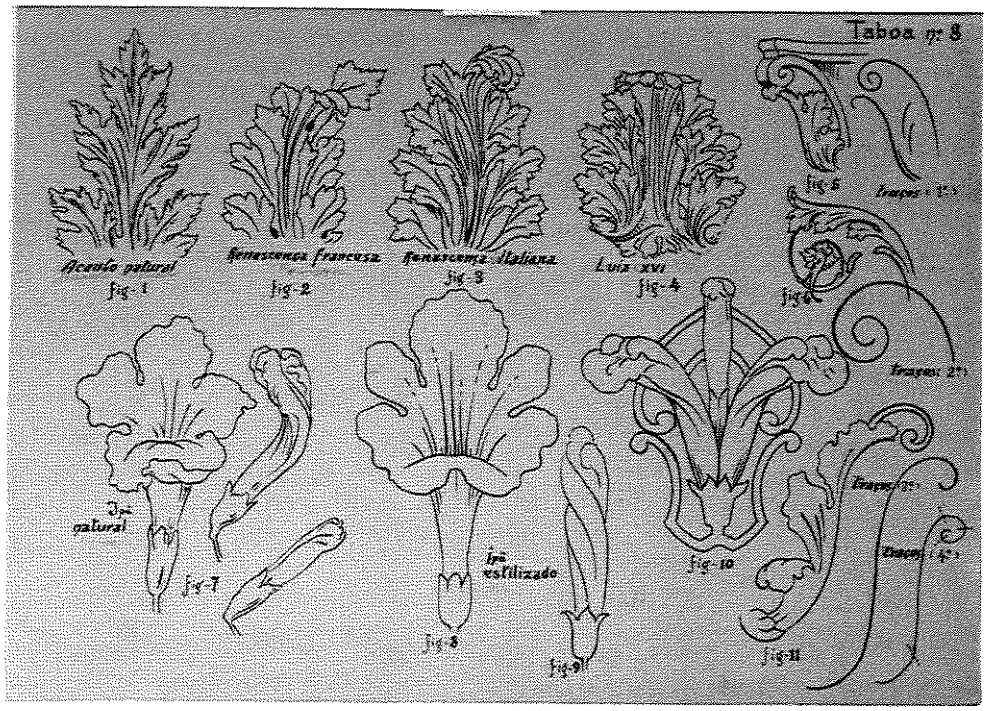
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 5 [com tinta] 10º [com lápis]; em cima, "Composição decorativa, disposição suadiaes quadrangulosos em curvas de fantasia e de fórma folhas flores frutos estilizados", "Em uma disposição radiaes quadrangulares reticulados, compor formas de folhas flores fructos e curva de fantasia exclusivamente a mão livre", "crear pontos figuras 6"; no centro, "Composição decorativa exclusivamente a mão livre, compor formas de folhas flores frutos e curvas de fantasia ou rhitmos linear em disposição radiaes quadrangulares associação por superposição"; em baixo: "Composição decorativa 5 em curvas de fantasia, forma de flores e flores de formas estilizadas disposição radiaes quadrilateros".



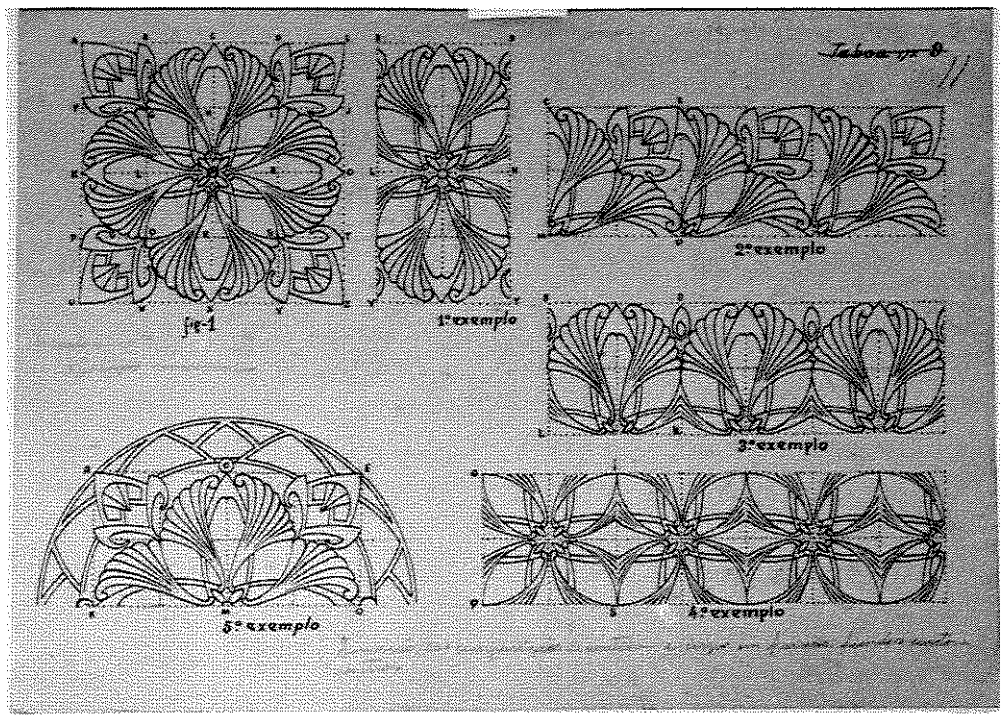
6. *Taboa n.º 6*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 6".



7. *Taboa n.º 7*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 7"; no centro à esquerda, "40 pontos"

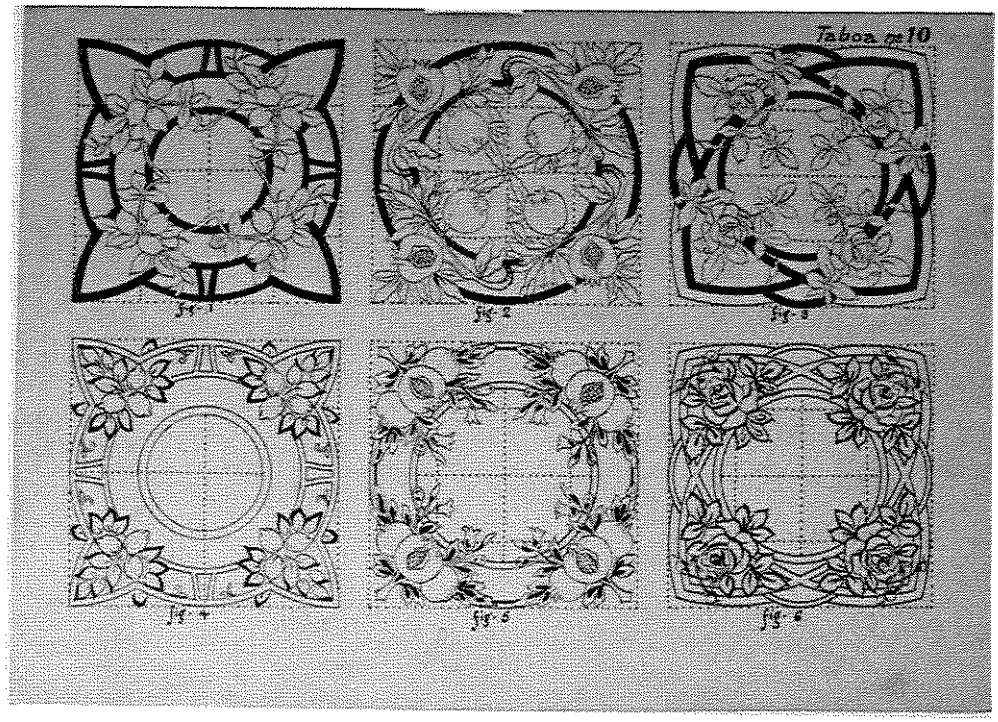


8. *Taboa n.º 8*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 8".



9. *Taboa n.º 9*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 9 [rasurada]" e "Compor partes decorativas"; no centro à esquerda, "Aplicação de composição"; canto inferior direito, "Inversão da composição decorativa e dispor em faiseas ? fundos cantos e centros".

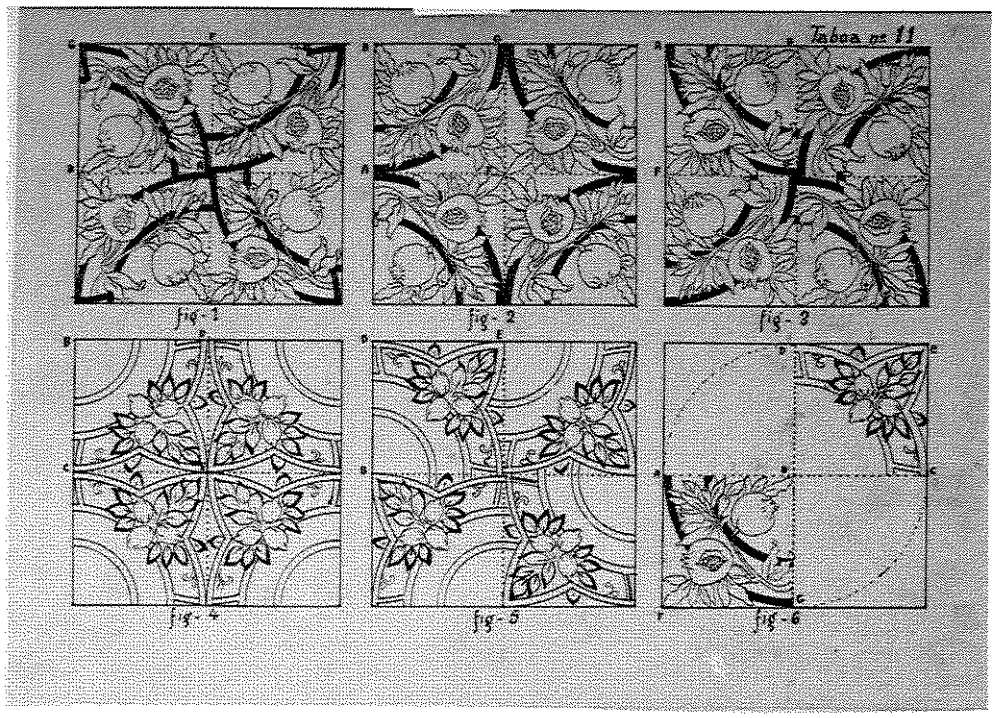
Hadler apresenta cinco composições feitas a partir de uma radiação quadrangular. Fragmentos são retirados da figura 1. Cada qual como uma identificação feita por letras. No primeiro exemplo é selecionado o fragmento central da figura 1. Do segundo ao quarto exemplos, há a formação de faixas decorativas com fragmentos distintos, todos guiados por um ritmo espacial feito pela repetição dos fragmentos, criando uma única unidade. O quinto exemplo é um fragmento da figura 1, associado a um arco decorativo.



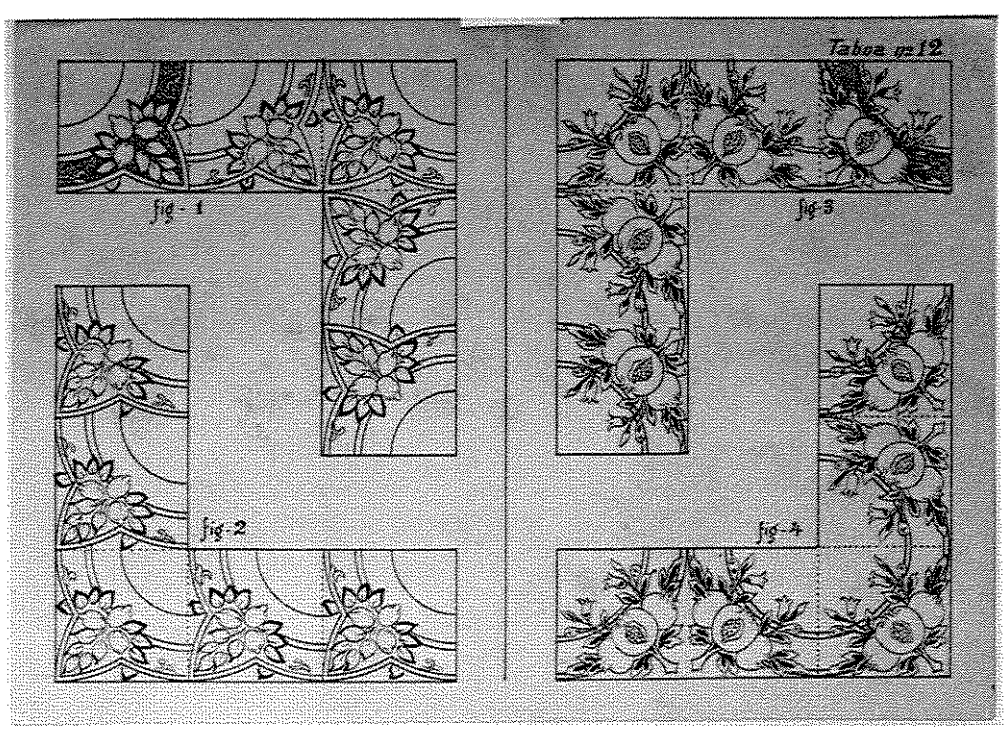
10. ***Taboa n.º 10***
Tinta nanquim sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 10".

Nesta folha vê-se aos pares composições radiais quadrangulares feitas com a goiaba (figuras 1 e 4), a romã (figuras 2 e 5) e com a rosa (figuras 3 e 6), respectivamente com o acréscimo de folhas e flores. Para cada tema é utilizado o mesmo esquema geométrico, alterado pela disposição dos elementos vegetais e das linhas em negrito.

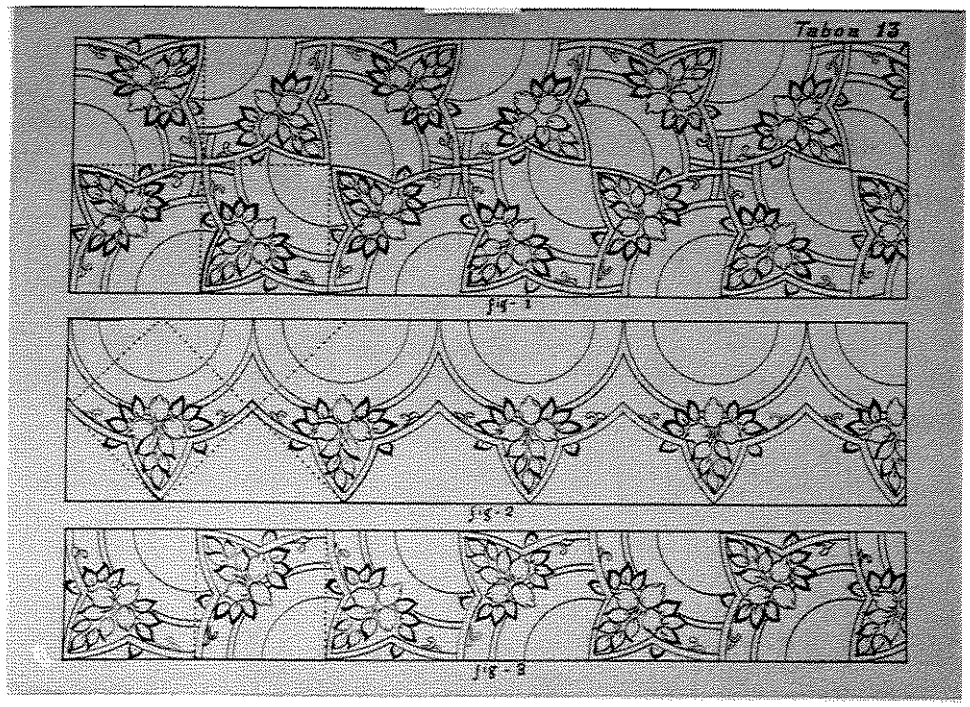
As figuras 1, 2 e 3, apresentam os elementos naturais desenvolvidos com maior realismo. São inseridas em figuras geométricas realçadas em preto. As figuras 4, 5 e 6, ao contrário, apresentam os elementos orgânicos em um nível maior de estilização, que são inseridos nos mesmos esquemas geométricos, mas, com menor destaque. Fragmentos das figuras 2 e 4 são utilizadas para a criação de outras unidades nas Taboas de número 11, 12, 13 e 14.



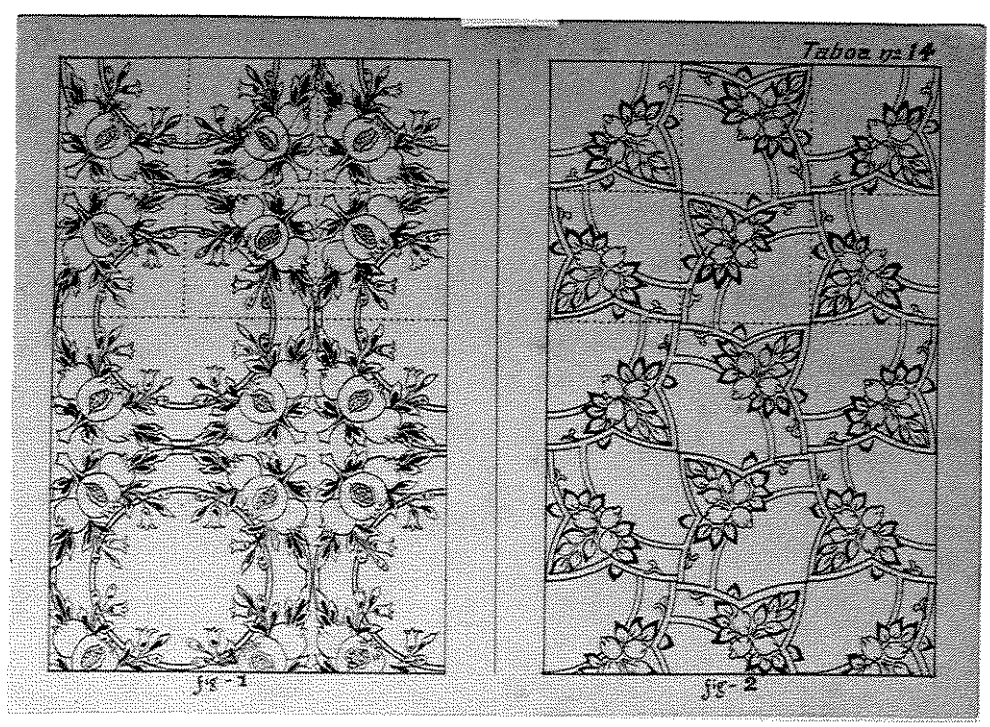
11. *Taboa n.º 11.*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 11 [com tinta] 11 [com lápis]".



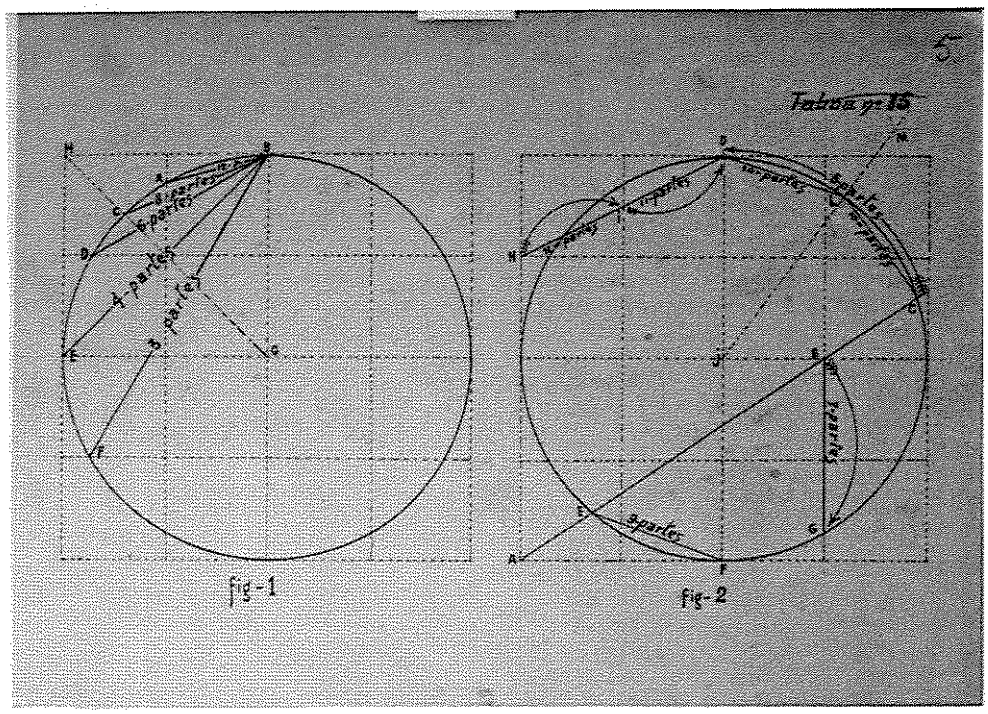
12. *Taboa n.º 12*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 12 [com tinta] 12 [com lápis]".



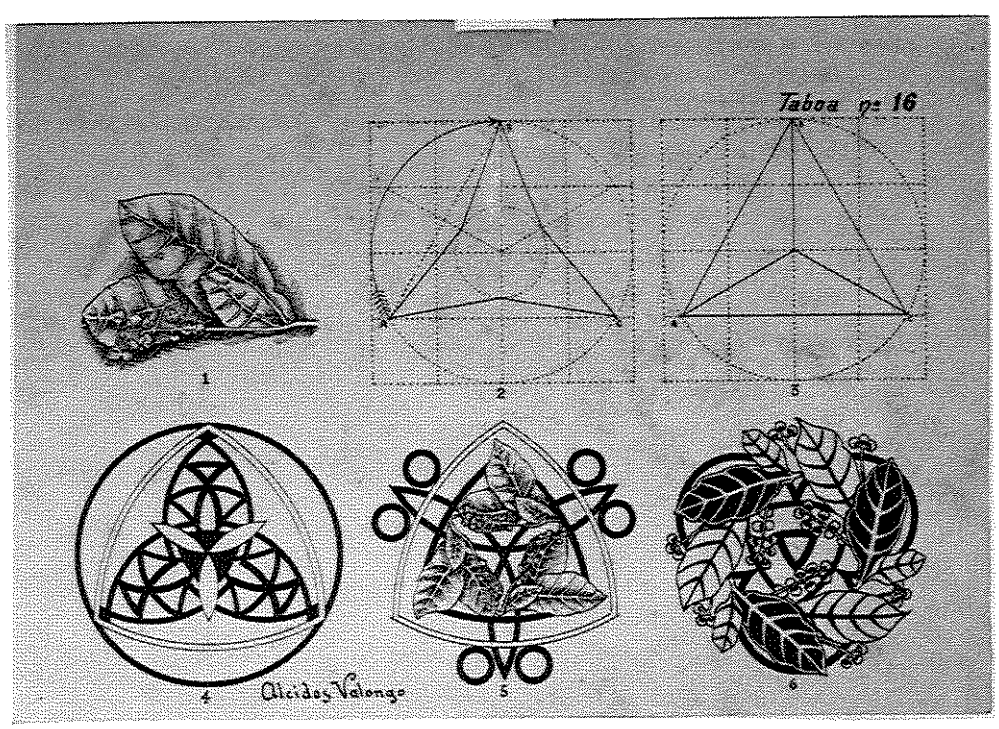
13. ***Taboa n.º 13***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 13 [com tinta] 13 [com lápis]".



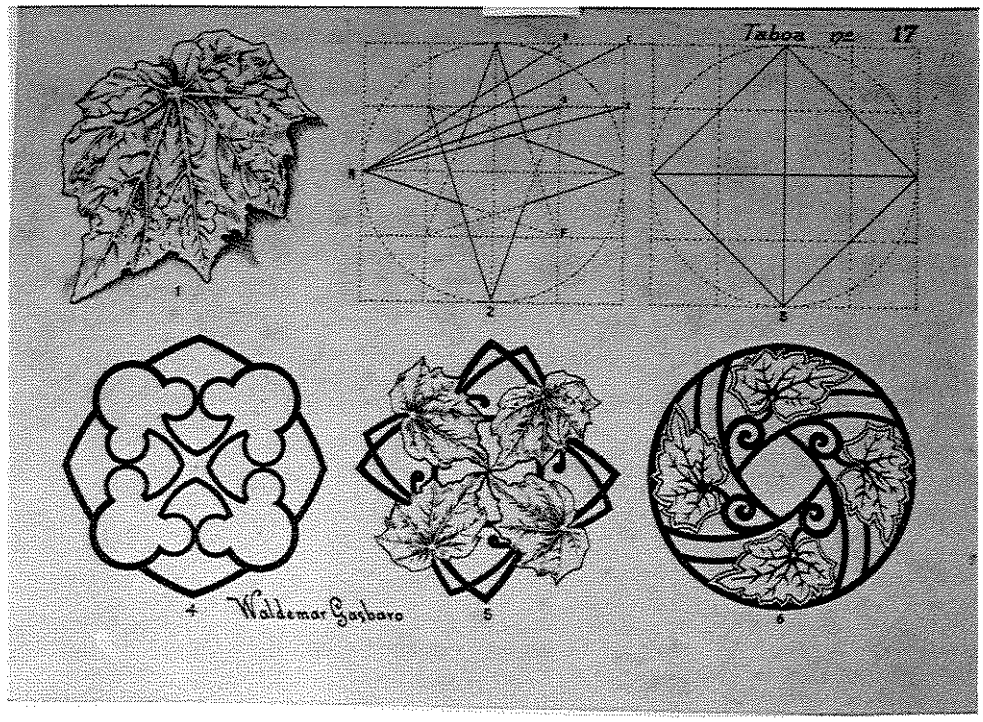
14. ***Taboa n.º 14***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 14 [com tinta] 14 [com lápis]".



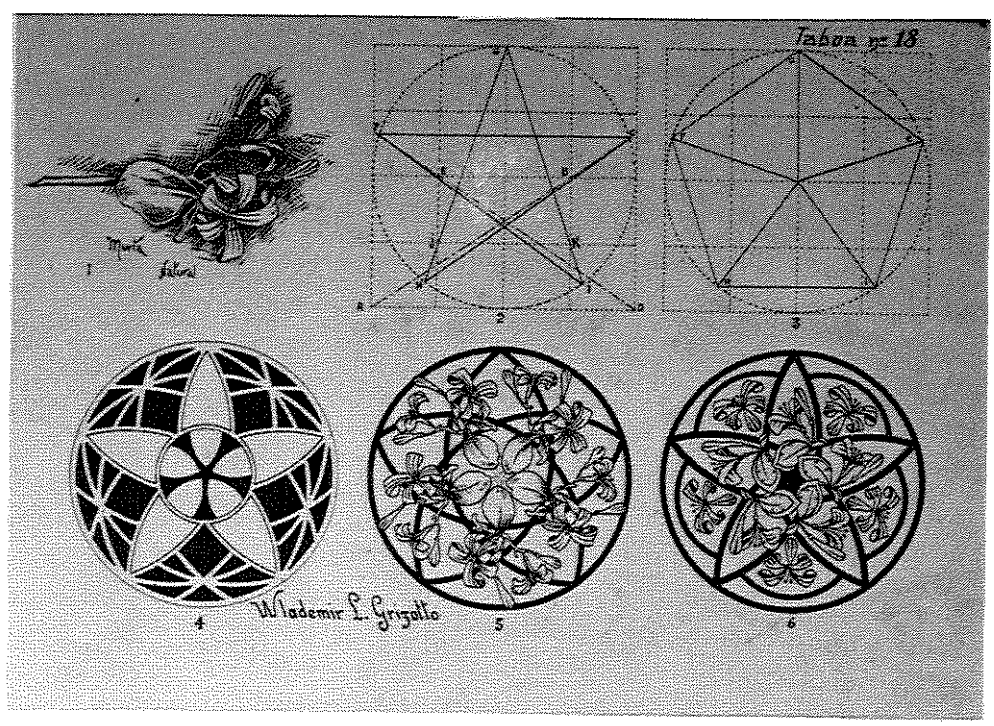
15. ***Taboa n.º 15***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 15 [com tinta e rasurada] 5 [com lápis]".



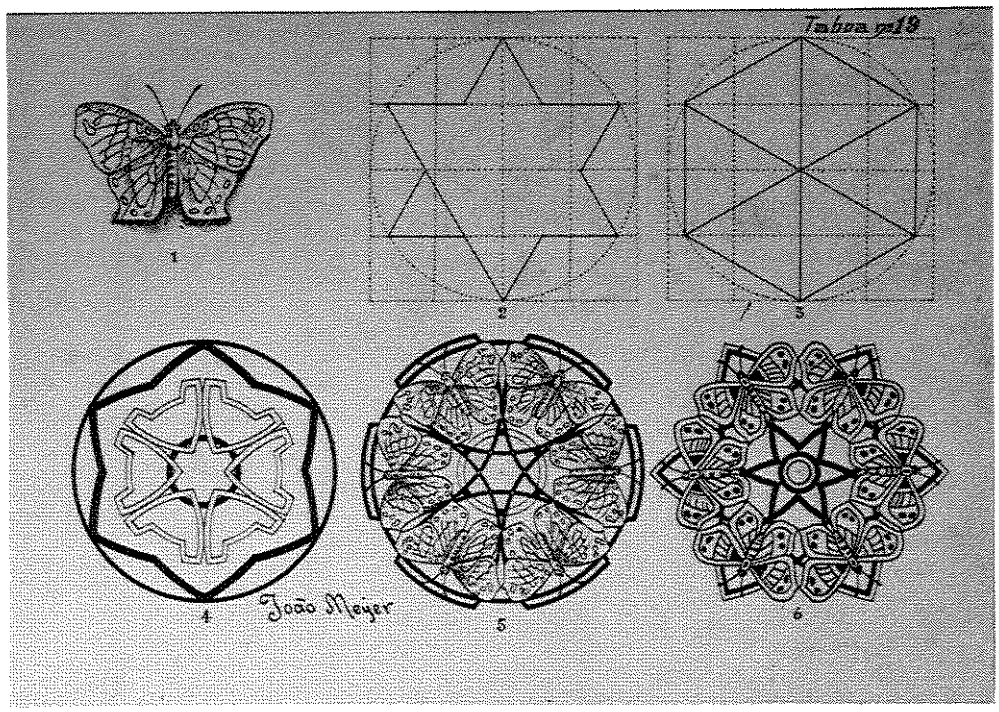
16. ***Taboa n.º 16***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrição: canto superior direito, "Taboa n.º 16"; canto inferior esquerdo, "Alcides Valongo"



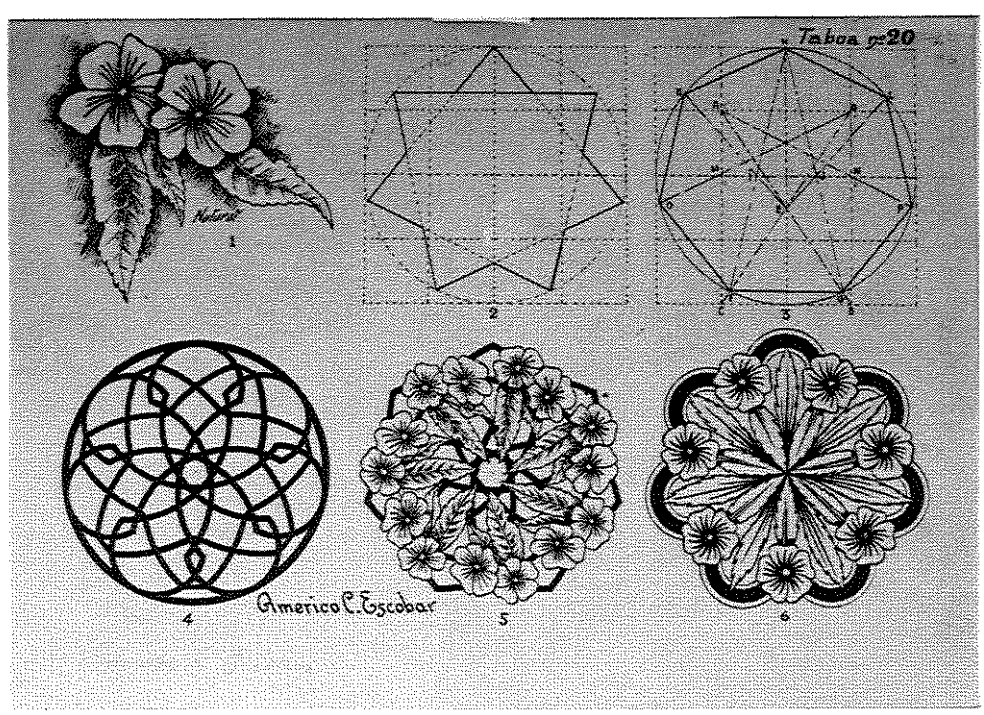
17. *Taboa n.º 17*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrição: canto superior direito, "Taboa n.º 17"; embaixo à esquerda, "Waldemar Gasbaro"



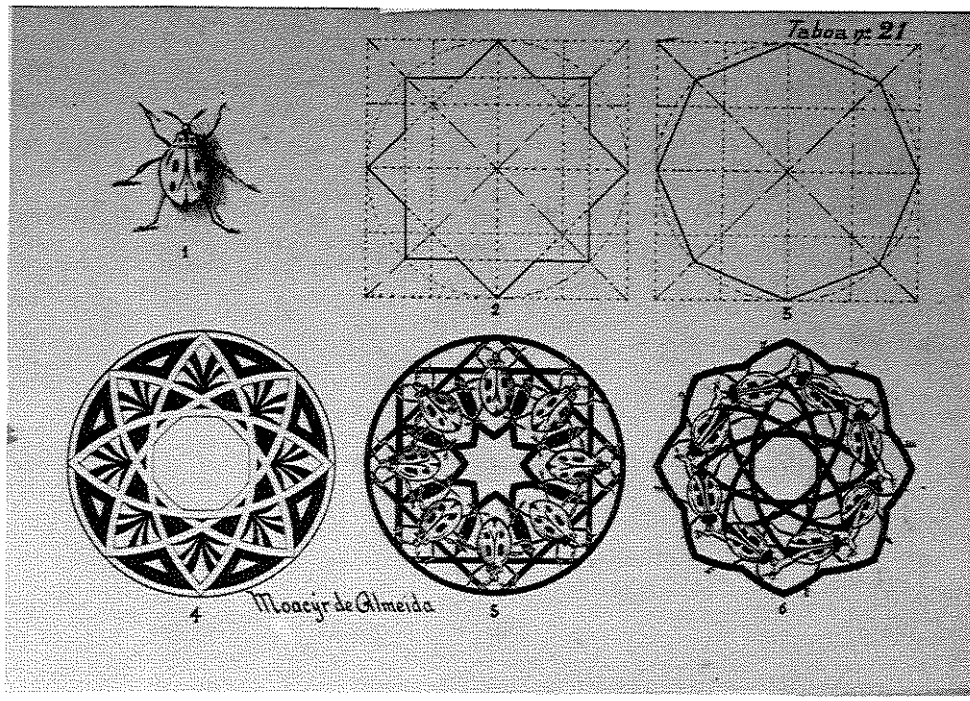
18. *Taboa n.º 18*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 18"; em cima à esquerda, "Murta Natural"; embaixo à esquerda, "Wlademir L. Grizotto".



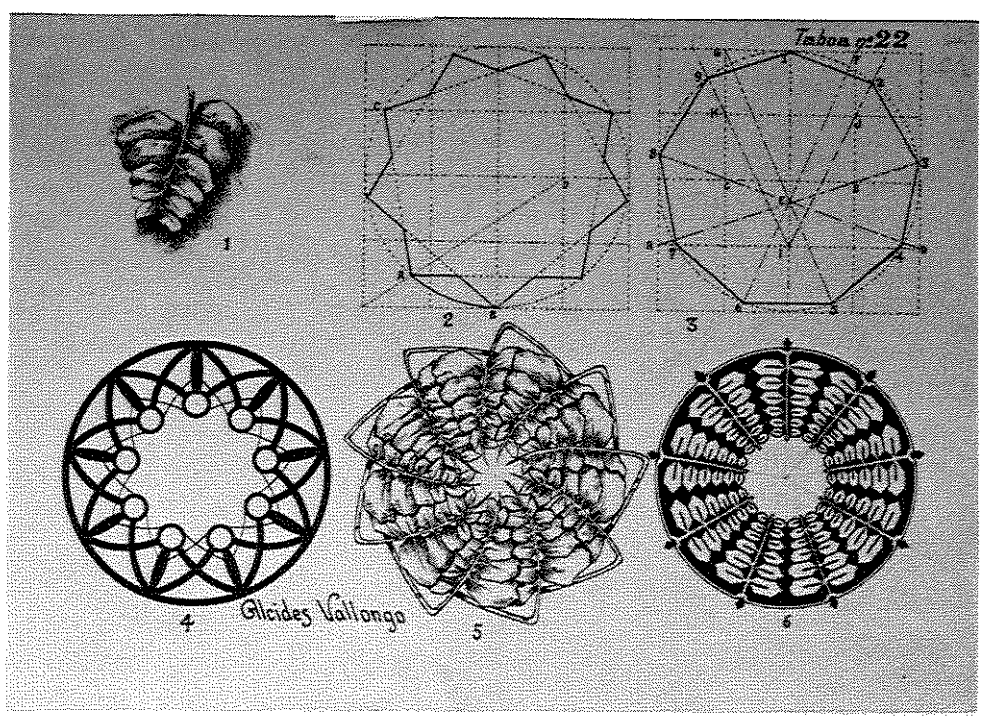
19. ***Taboa n.º 19***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrição: canto superior direito, "Taboa n.º 19 [com tinta] 21 19 [com lápis]"; embaixo à esquerda, "João Meyer".



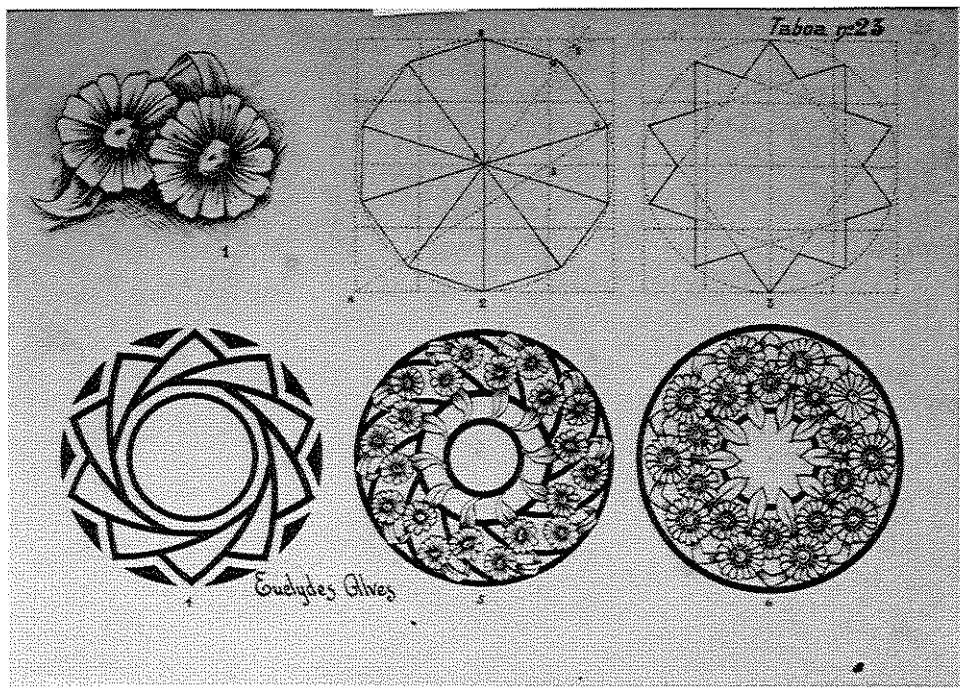
20. ***Taboa n.º 20***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 20 [com tinta] 22 26 [com lápis]; canto superior esquerdo, "Natural"; embaixo à esquerda, "Americo C. Escobar [com tinta] Americo C Escobar [com lápis]".



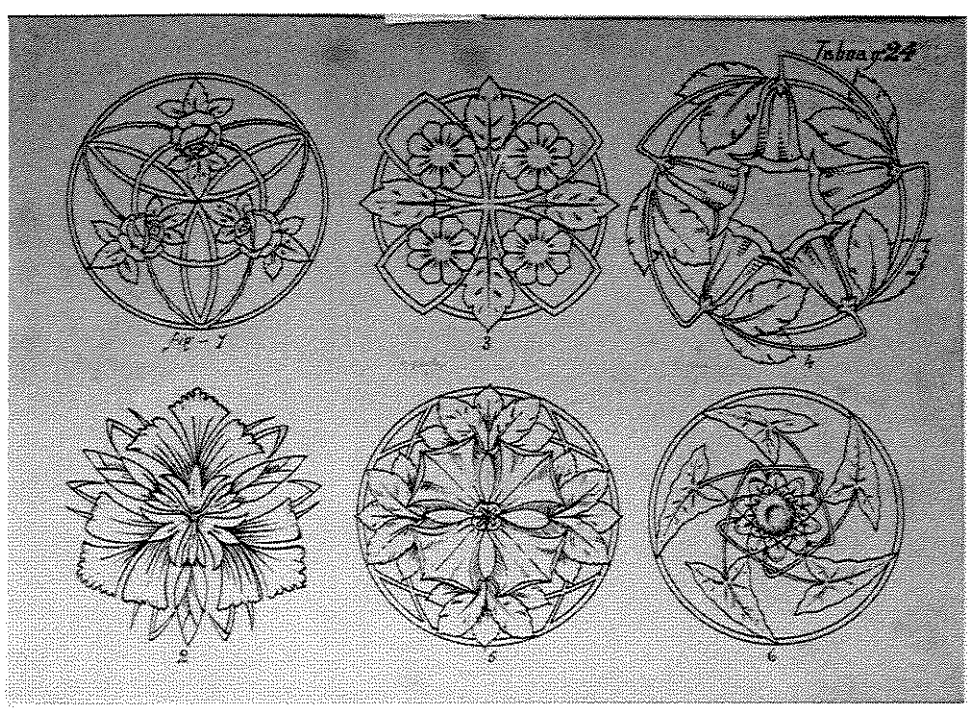
21. ***Taboa n.º 21***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 21 [com tinta] 23 [com lápis]"; embaixo à esquerda, "Moacyr de Almeida".



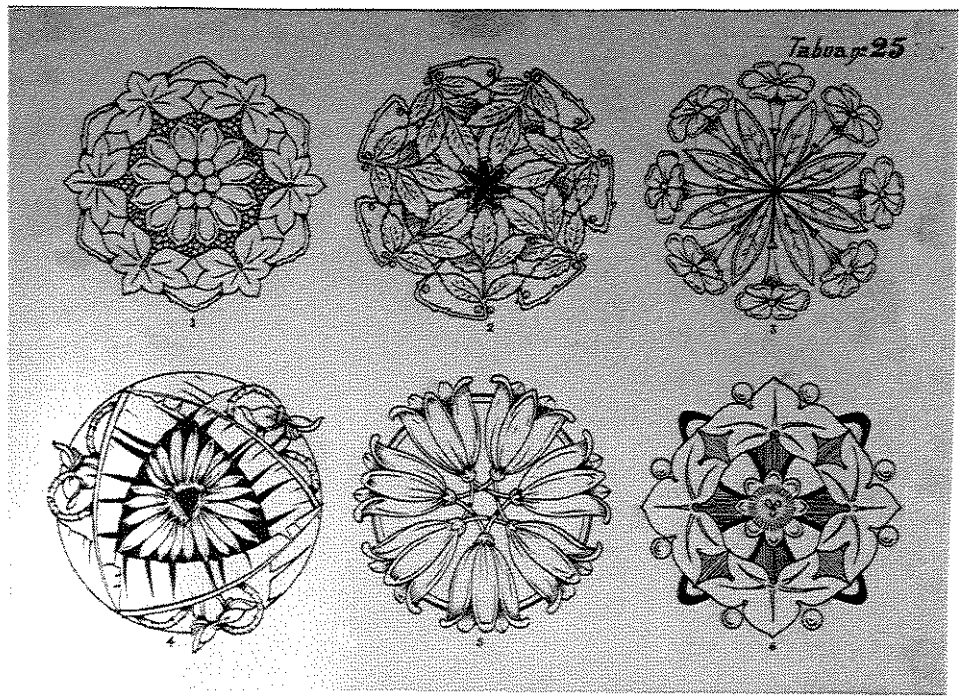
22. ***Taboa n.º 22***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 22 [com tinta] 24 21 [com lápis]"



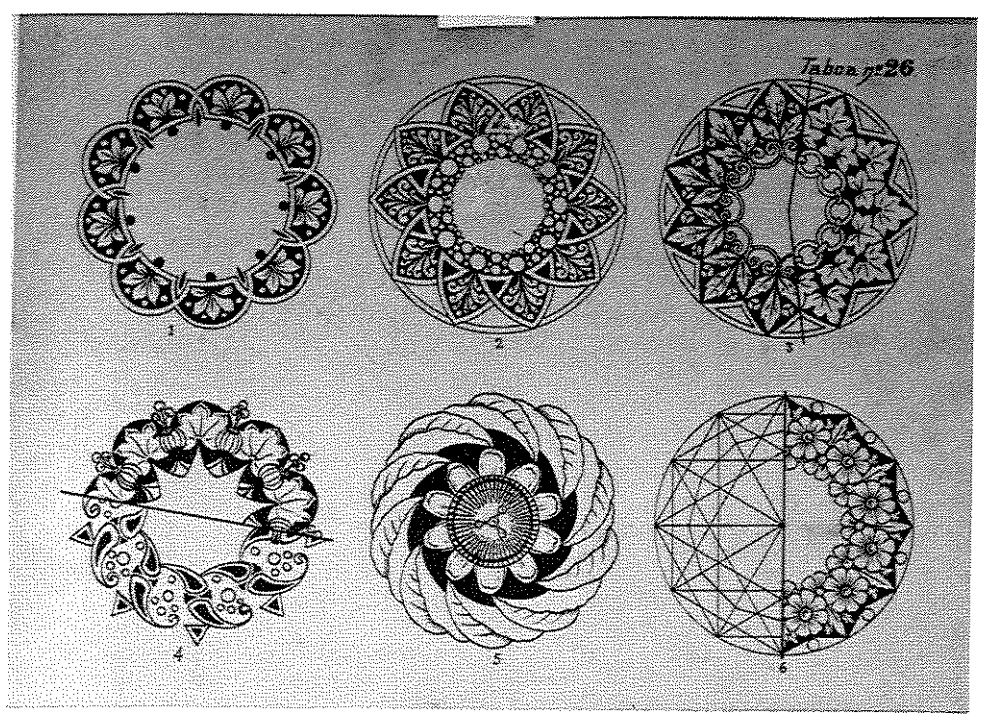
23. ***Taboa n.º 23***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 23 [com tinta], 25 23 [com lápis]"; embaixo à esquerda, "Euclydes Alves".



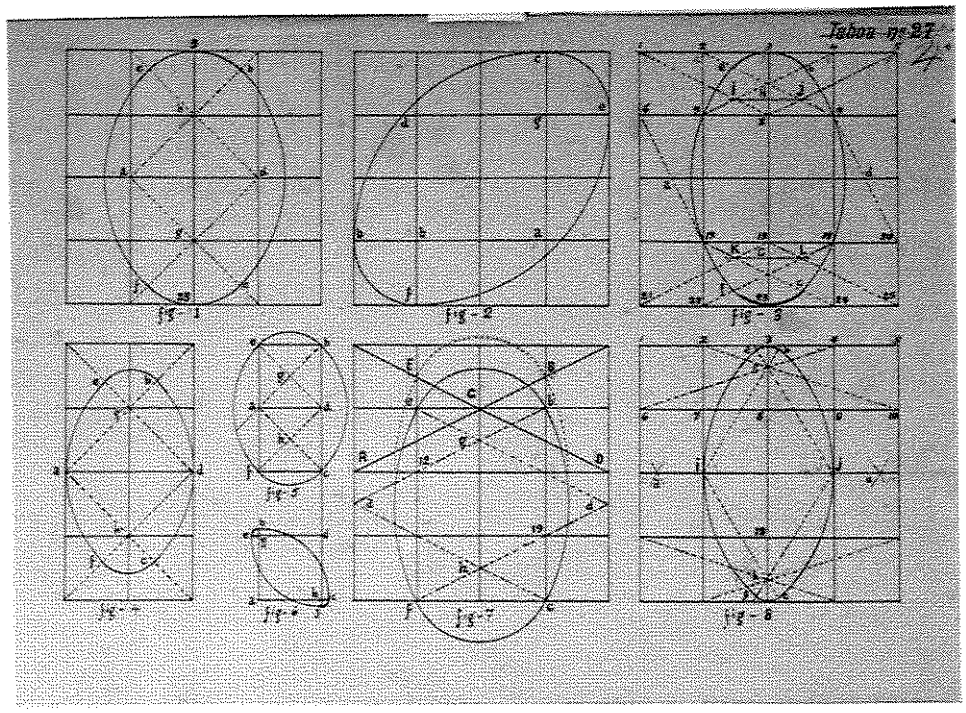
24. ***Taboa n.º 24***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 24 [com tinta] 26 24 [com lápis]; centro à esquerda, "3 partes; centro, "4 parte"; centro à direita, "5 par".



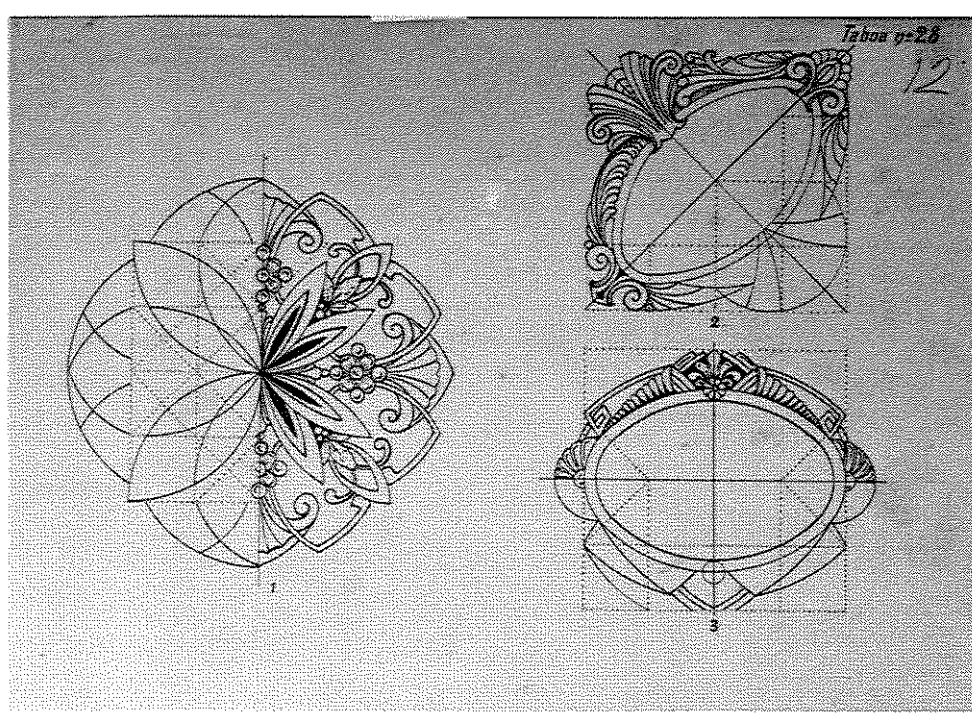
25. ***Taboa n.º 25***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 25 [com tinta] 27 25 [com lápis]".



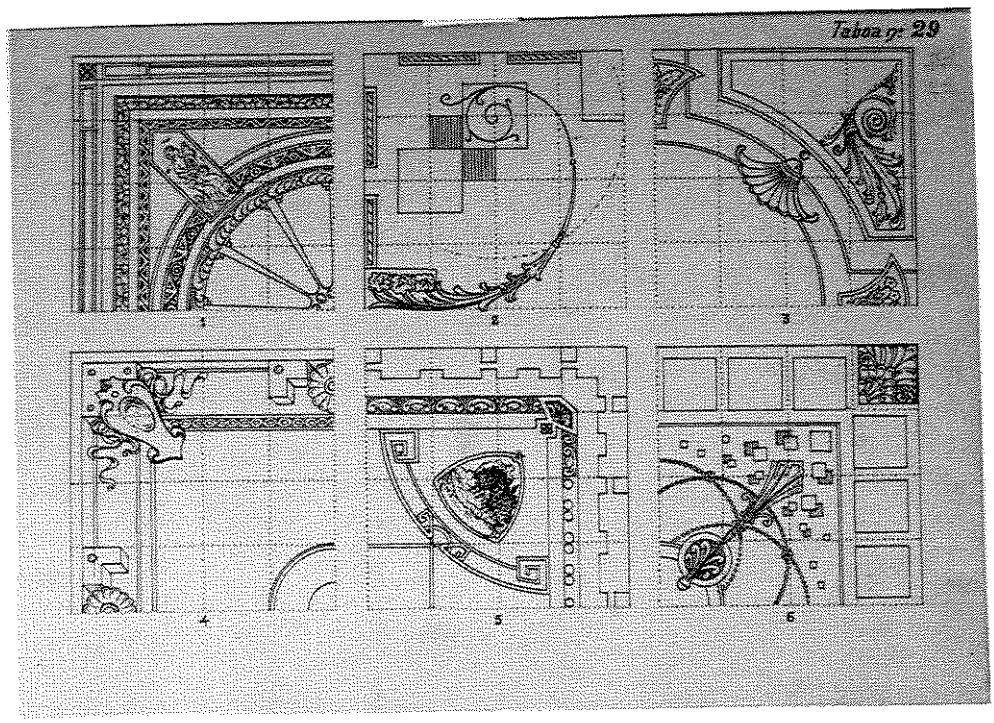
26. ***Taboa n.º 26***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 26 [com tinta] 28 26 [com lápis]".



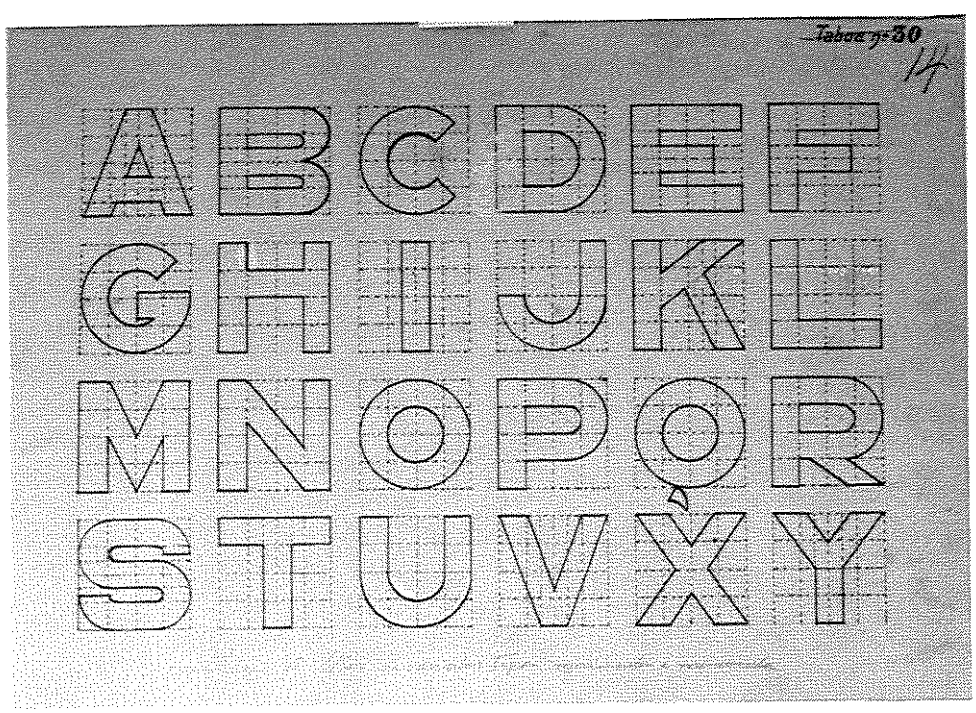
27. ***Taboa n.º 27***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 27 [com tinta e rasurada] 4º [com lápis]".



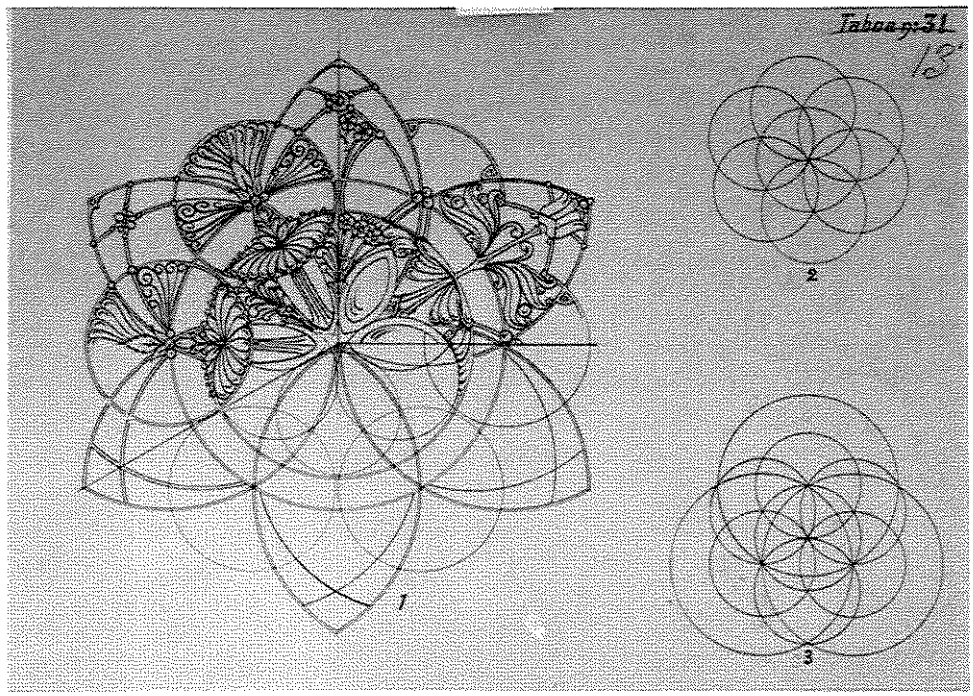
28. ***Taboa n.º 28***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 28 [com tinta] 25 12 [com lápis]; canto superior direito, "Fora dos reticulos".



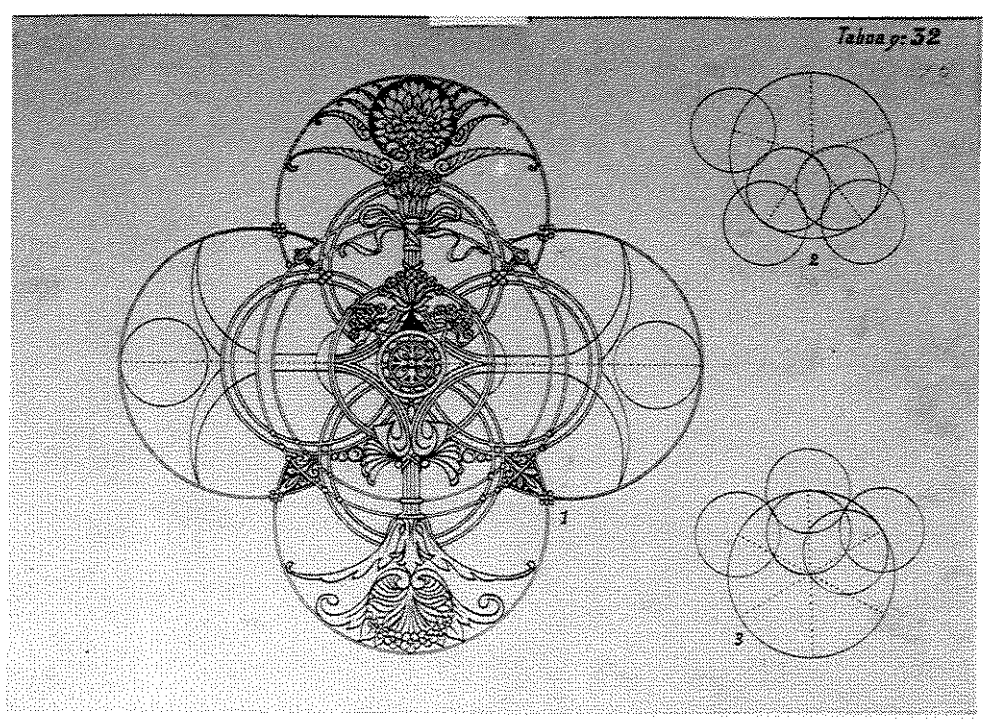
29. ***Taboa n.º 29***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 29 [com tinta] 3_ [com lápis e rasurado] 29 [com lápis]"; no verso, "fig: 1 2 3 4 5 6".



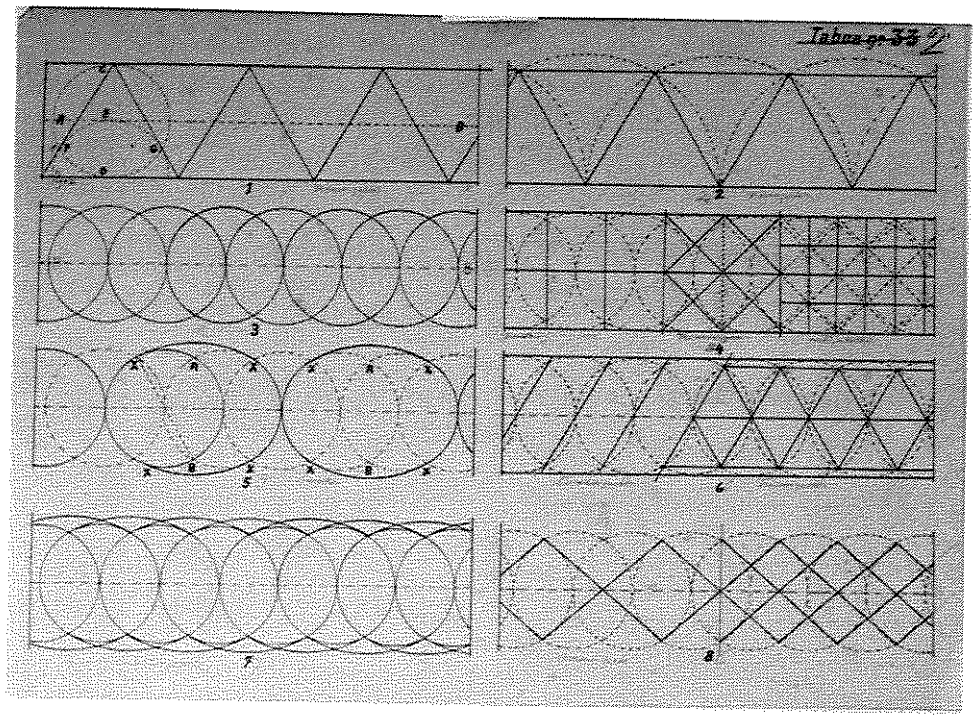
30. ***Taboa n.º 30***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 30 [com tinta e rasurado] 14 [com lápis]"; embaixo no centro, "construção de letras de variados tipos maiuscula e minuscula".



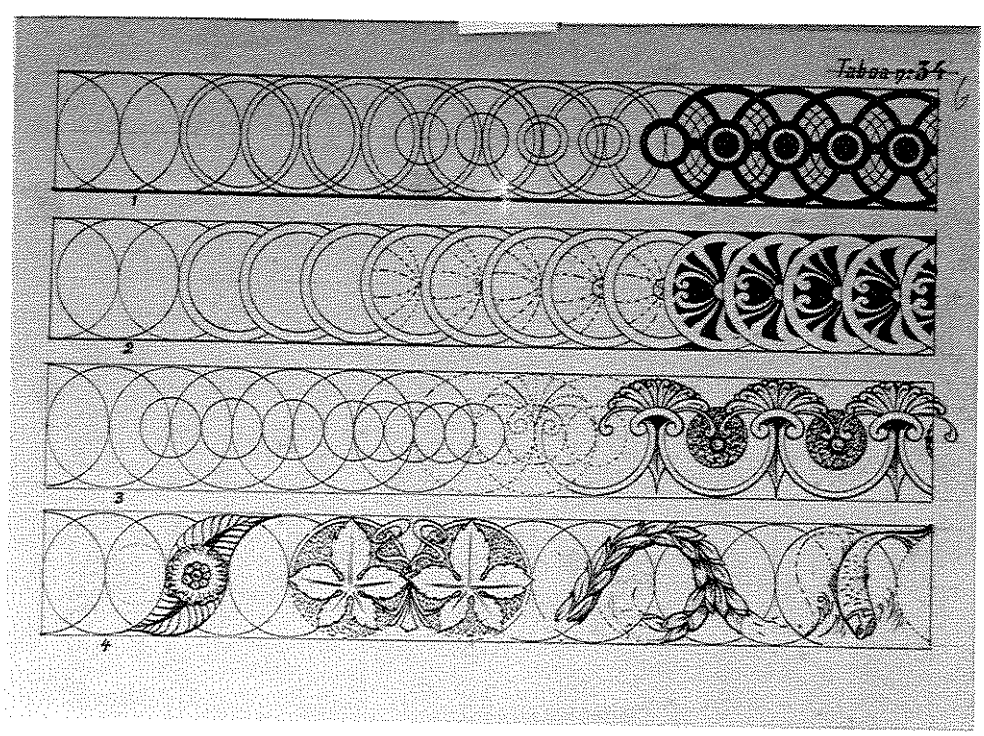
31. *Taboa n.º 31*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 31 [com tinta e rasurado] 13° [com lápis]".



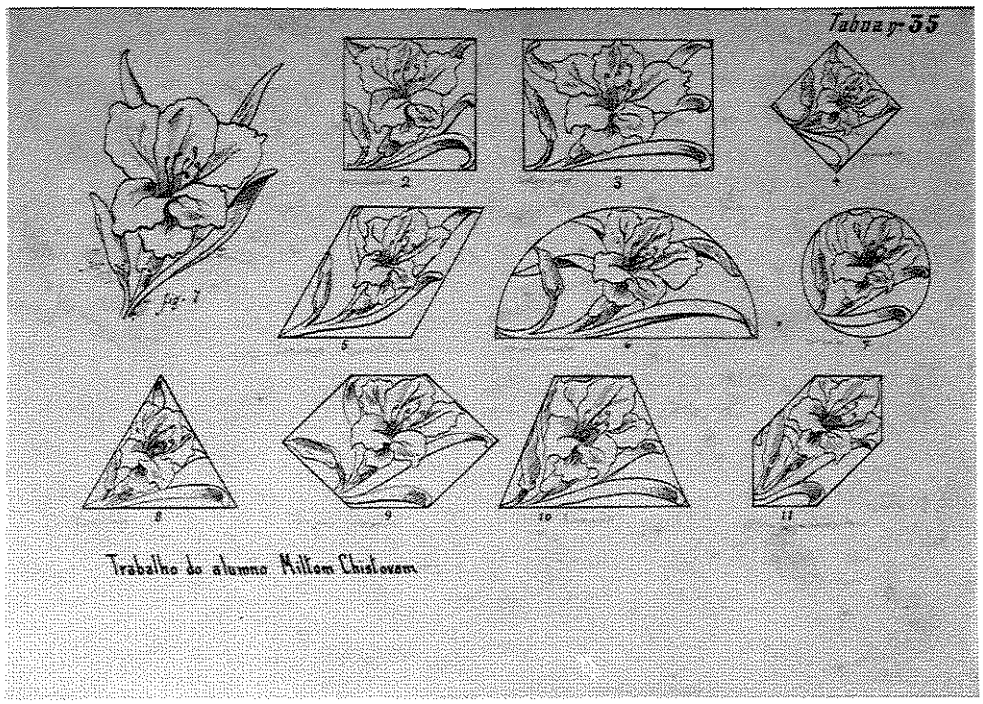
32. *Taboa n.º 32*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 32 [com tinta] 12 [com lápis]".



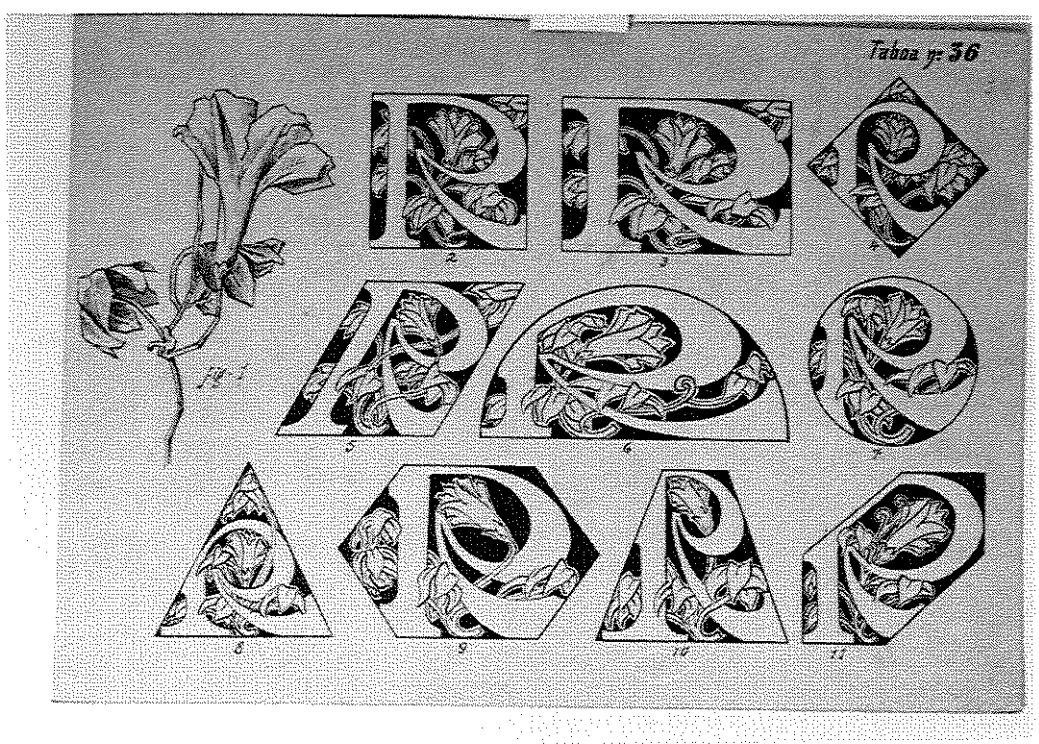
33. ***Taboa n.º 33***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 33 [com tinta e rasurada] 2º [com lápis]".



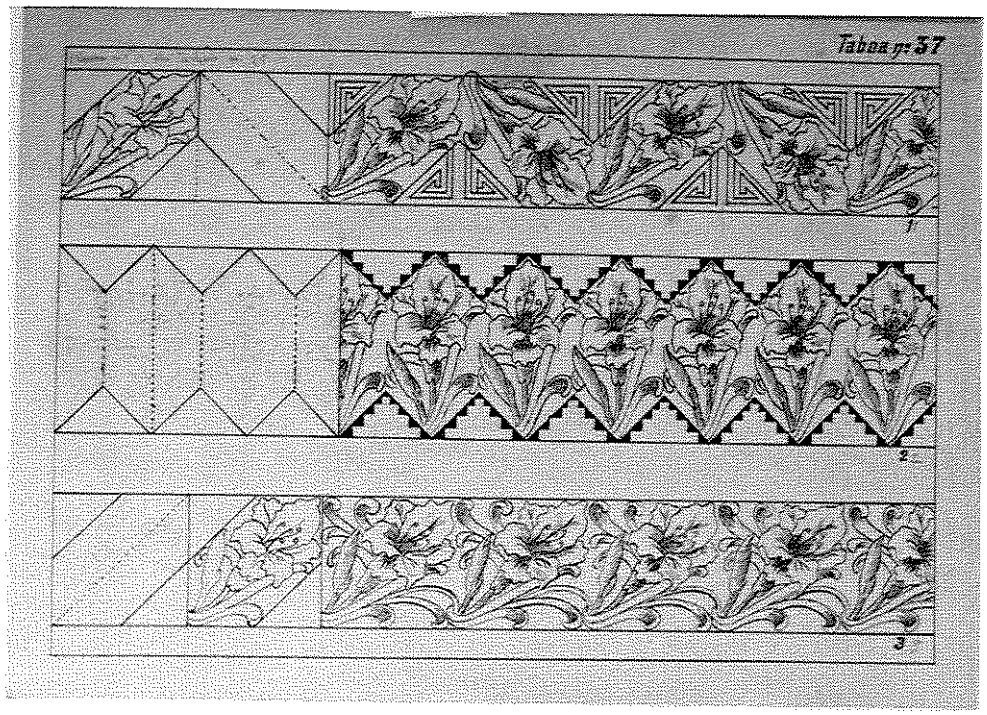
34. ***Taboa n.º 34***
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 34 [com tinta e rasurada] 6 [com lápis]".



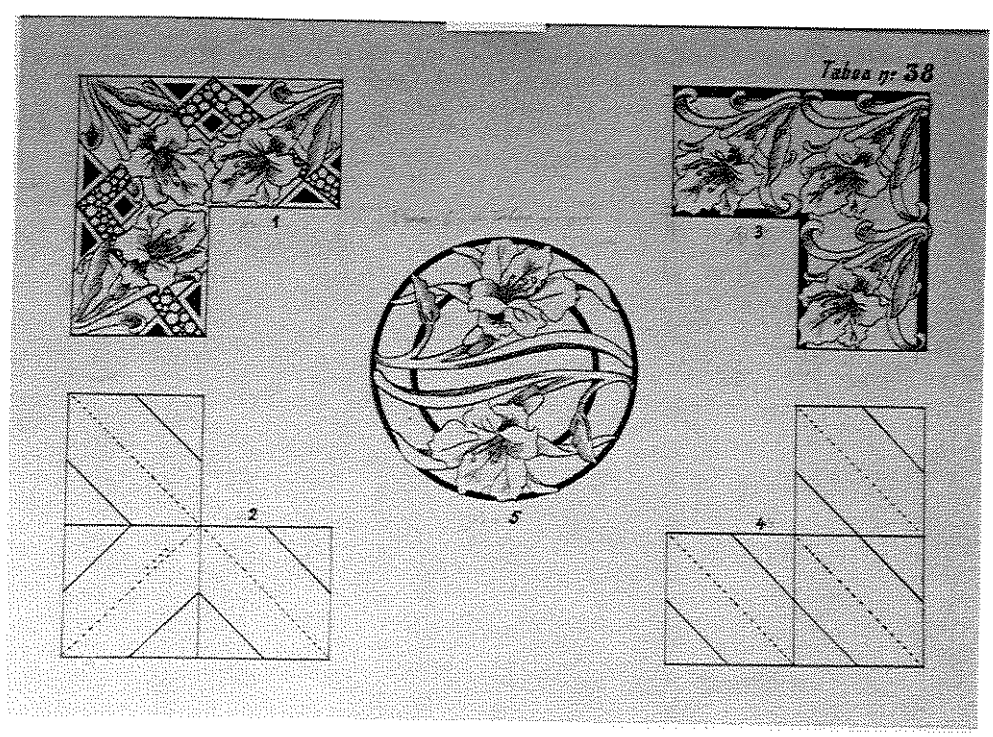
35. *Taboa n.º 35*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 35"; embaixo à esquerda "Trabalho do alumno Miltom Chistovam"; acompanhando as figuras geométricas com lápis, "quadrado retangulo quadrado losango paralelogramo cemicirculo circulo triangulo Esagono irregular trapesio esagono irregular".



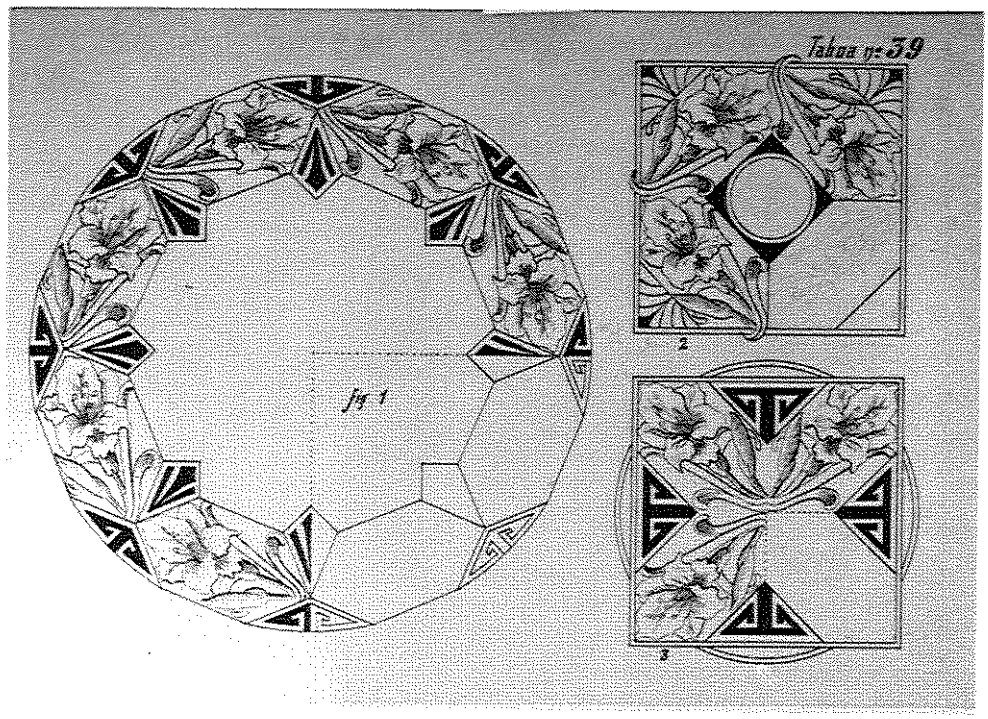
36. *Taboa n.º 36*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 36 [com tinta] 36 [com lápis]".



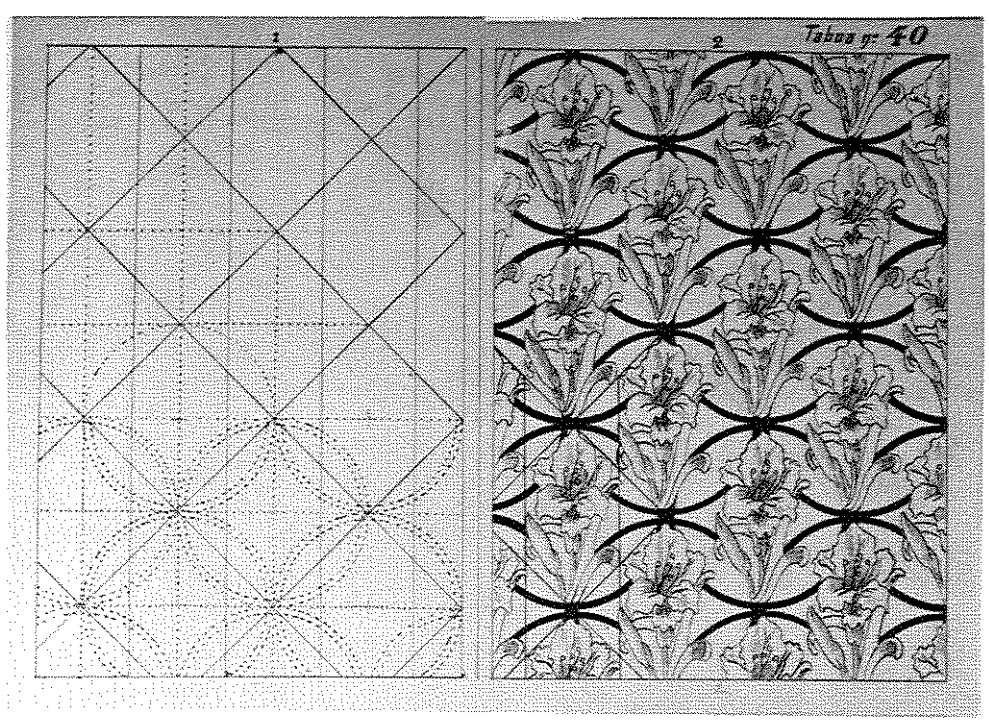
37. Taboa n.º 37
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 37 [com tinta] 31 [com lápis]"; canto superior esquerdo, "planos nº 11 da taboa n. 35".



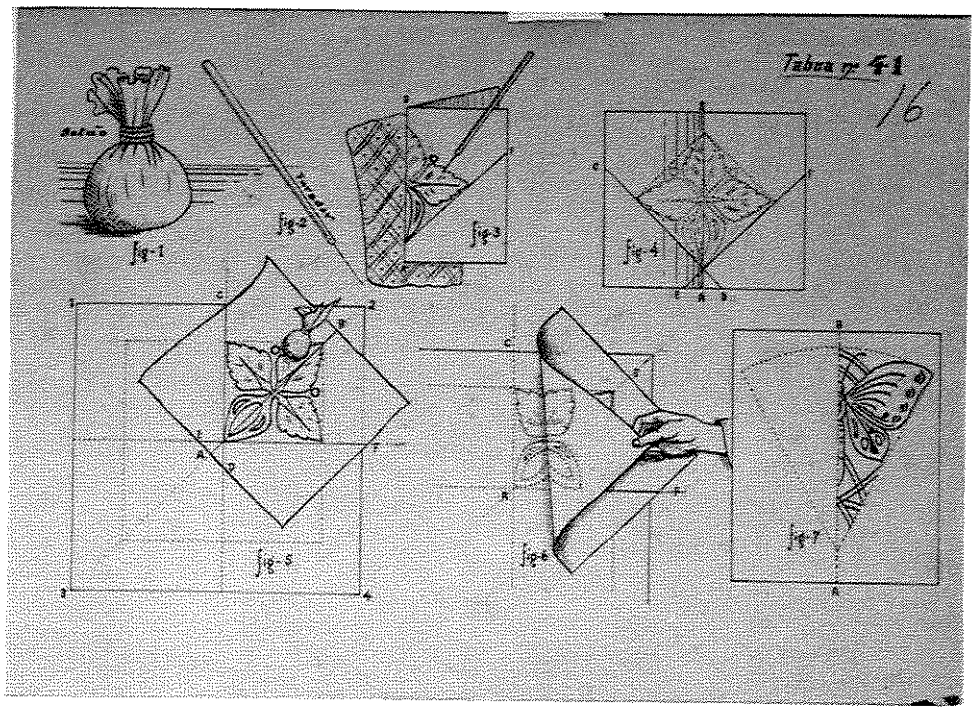
38. Taboa n.º 38
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 38"; em cima no centro, "Plano n 6 – da taboa n.º 35".



39. *Taboa n.º 39*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 39".



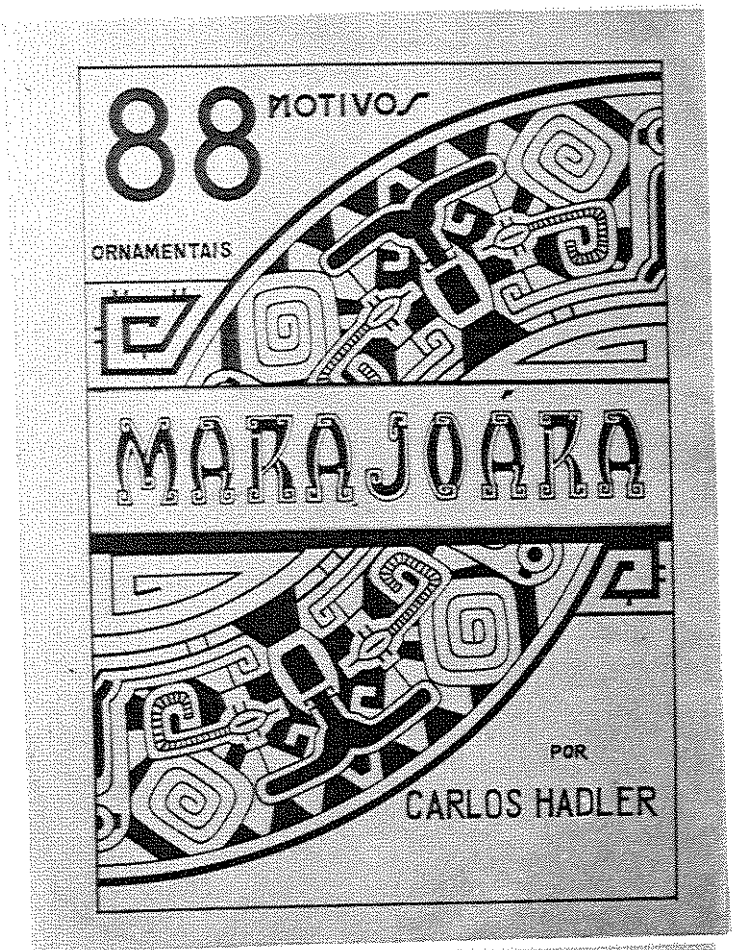
40. *Taboa n.º 40*
Tinta preta sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 40 [com tinta] 40 [com lápis]".



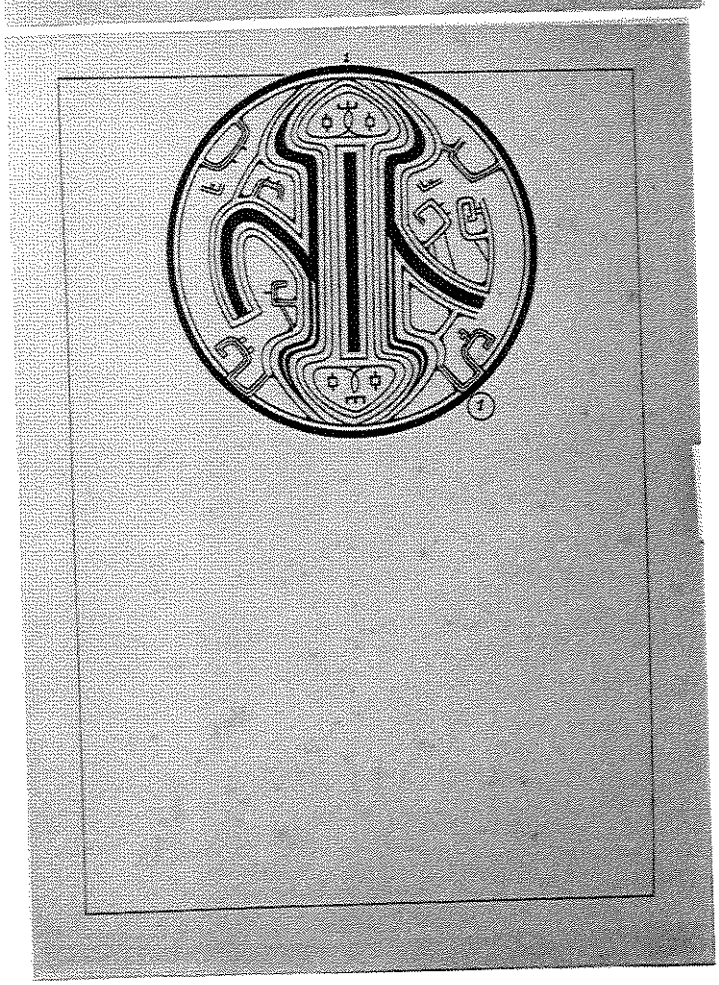
41. ***Taboa n.º 41***
Tinta preta sobre papel, 23,7 x 33cm, s.d.
Inscrições: canto superior direito, "Taboa n.º 41 [com tinta] 16 [com lápis]".

Álbum

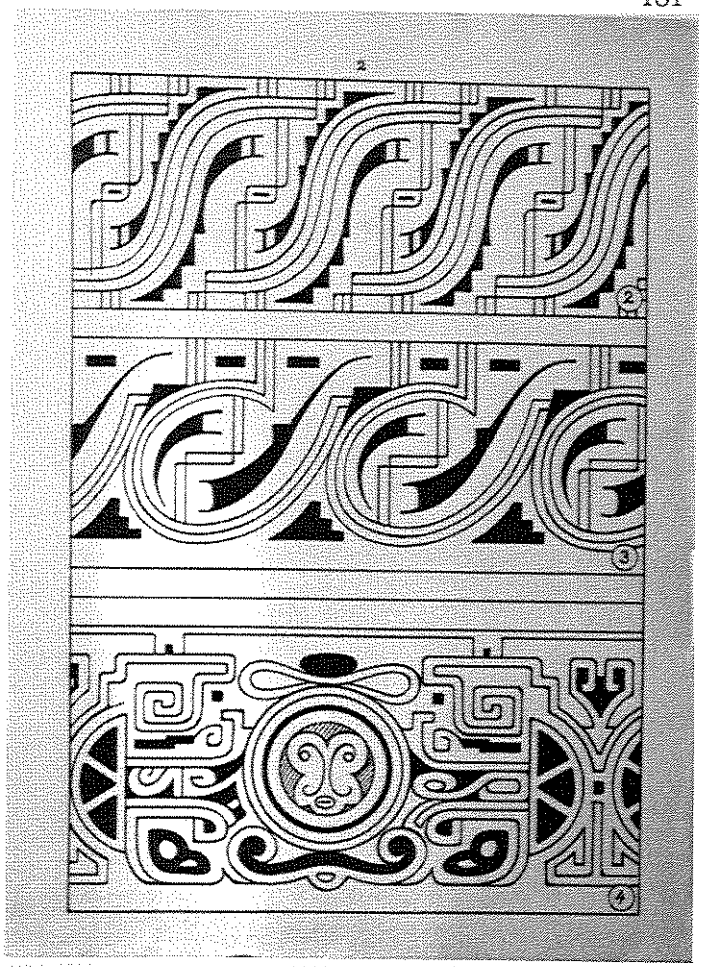
'88 Motivos Ornamentais Marajoara'



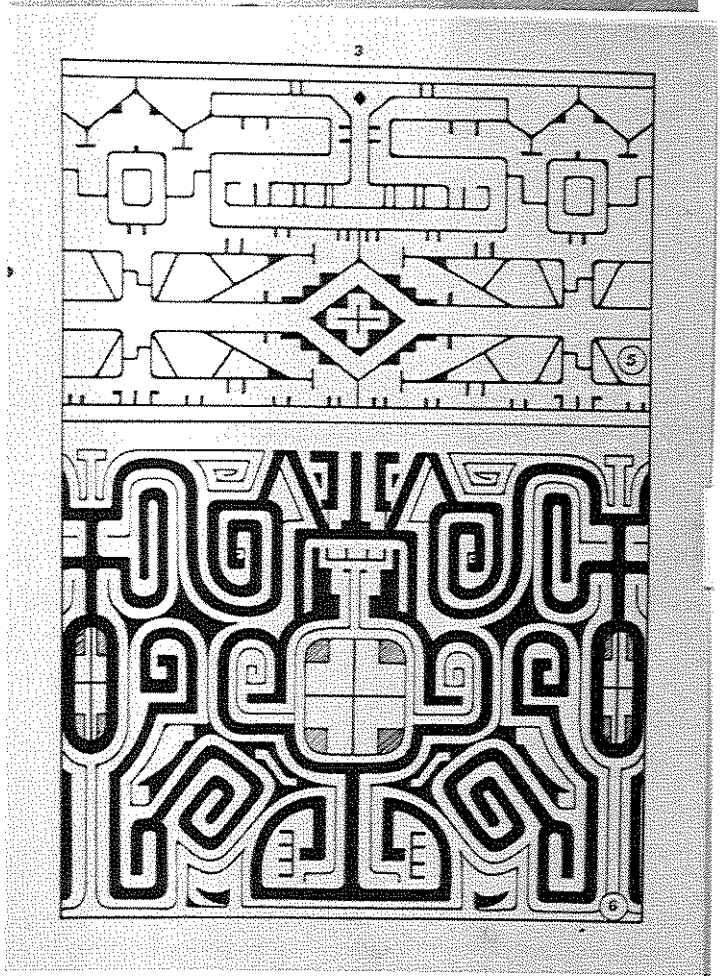
42. Capa, 88 MOTIVOS ORNAMENTAIS MARAJOÁRA
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



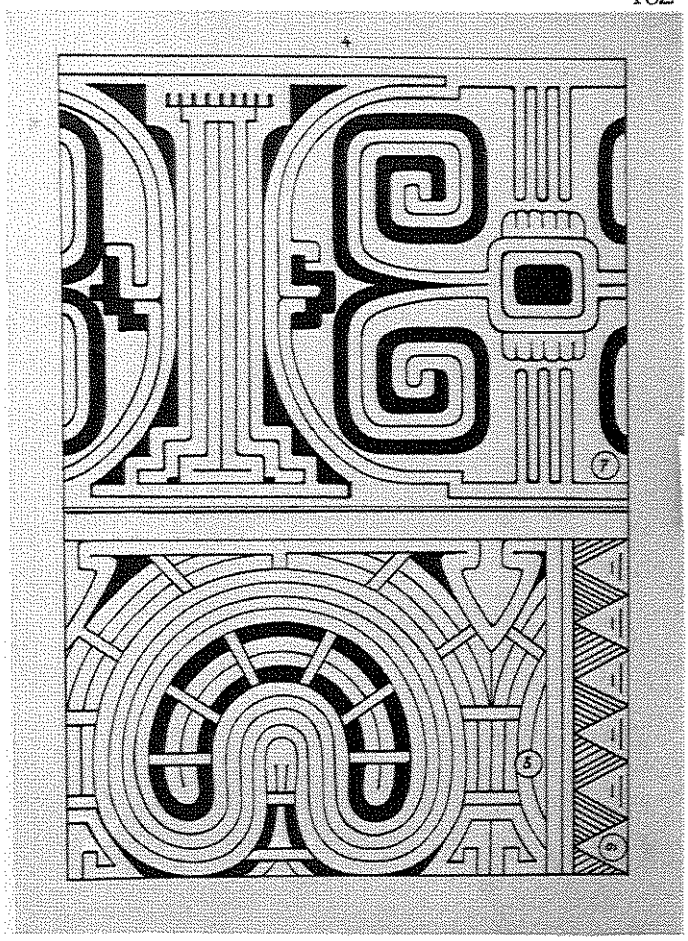
43. Tábua 1, Ornamento de um vaso encontrado no Lago de Arari, na Ilha de Marajó
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



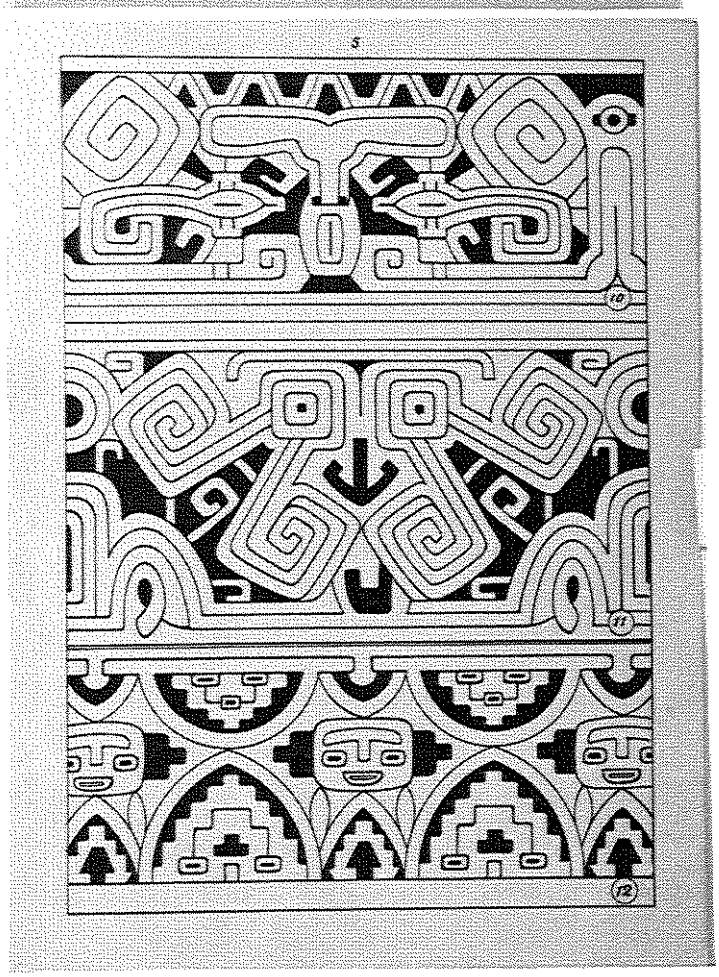
44. Tábua 2 – Fig. 2 e 3, ornamento (gravado e pintado) de uma espécie de jarro; Fig. 4, ornamento de uma igaçaba
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



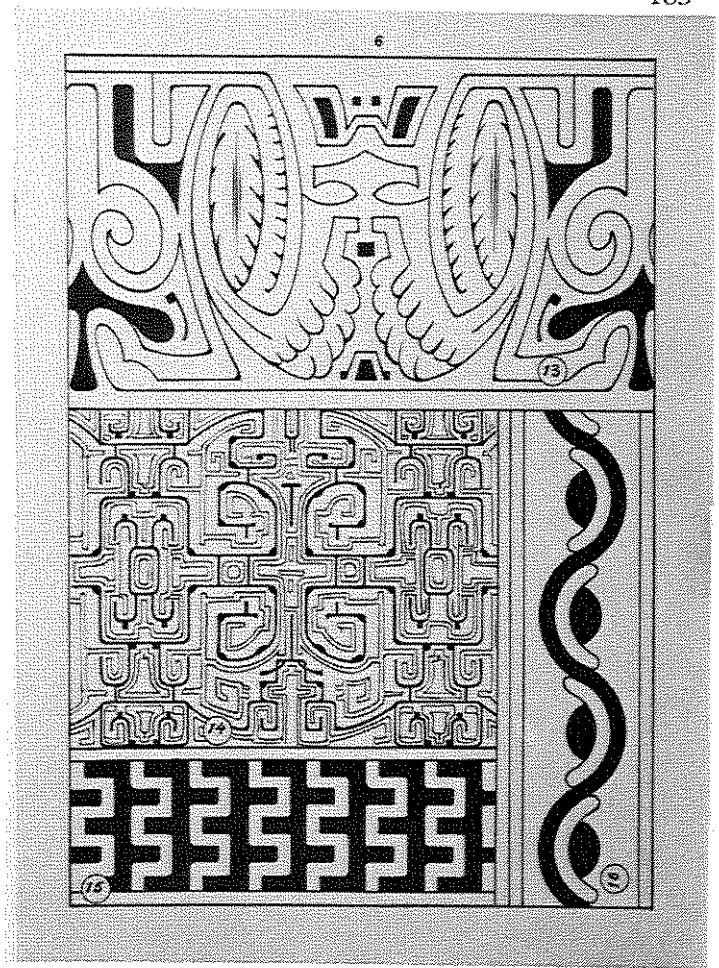
45. Tábua 3 - Fig. 5, ornamento de uma tanga de barro; fig 6, ornamento de um pote ou vasilha em que se conservam bebidas fermentadas.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



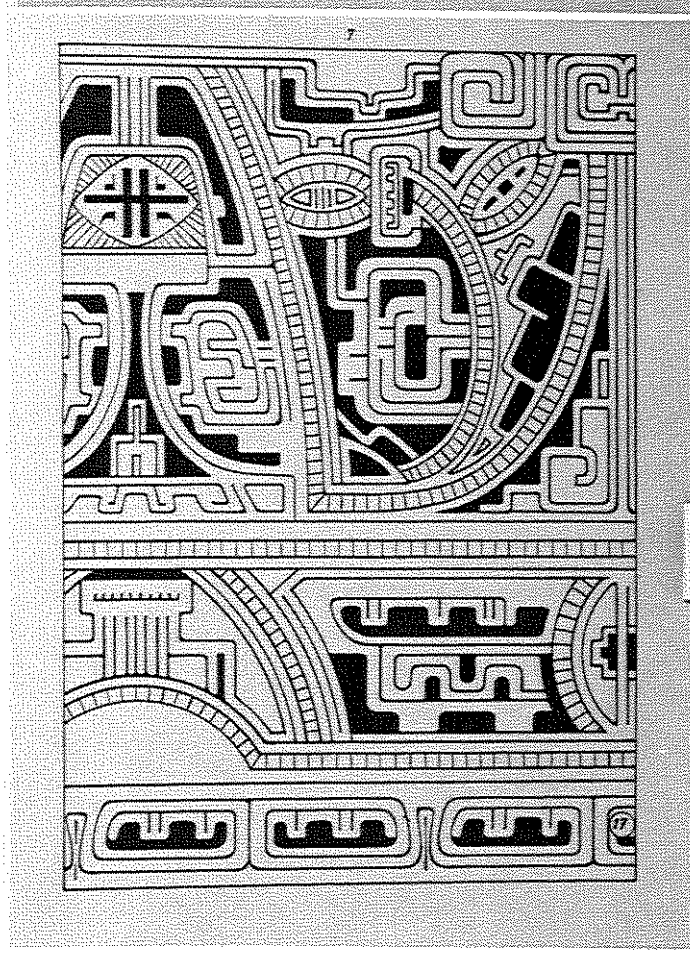
46. Tábua 4 – fig. 7, ornamento (gravado) de um vaso; fig. 8, ornamento (gravado e pintado) de um vaso; fig. 9 fragmento do ornamento de um vaso pequeno.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



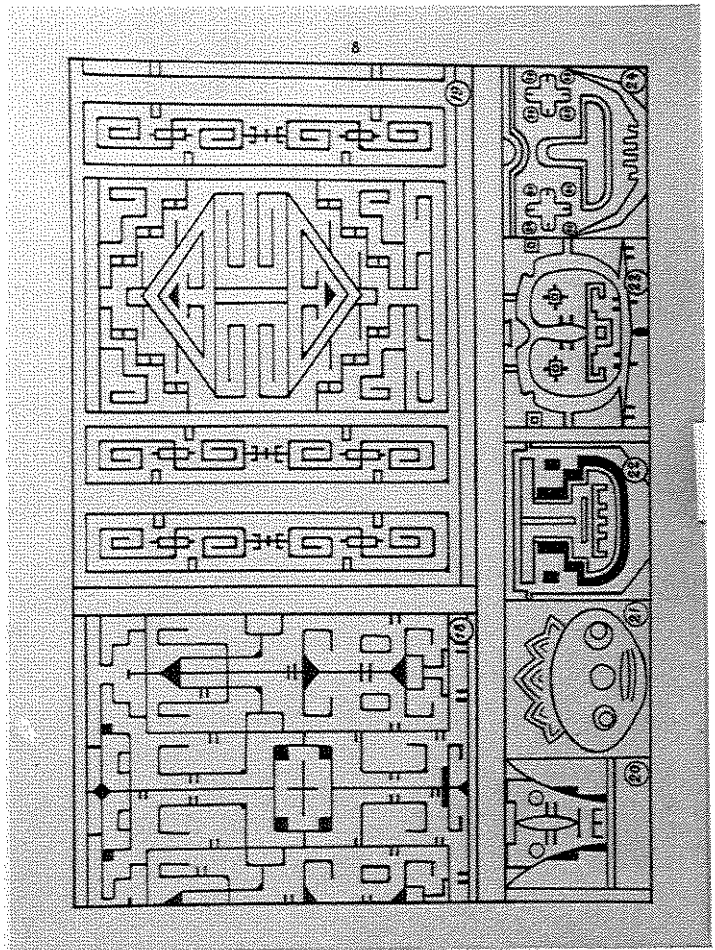
47. Tábua 5 – Fig. 10 e 11, ornamento (gravado e pintado) de uma urna (antropomorfa); Fig. 12, ornamento (esculpido e pintado) de uma urna funerária
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.



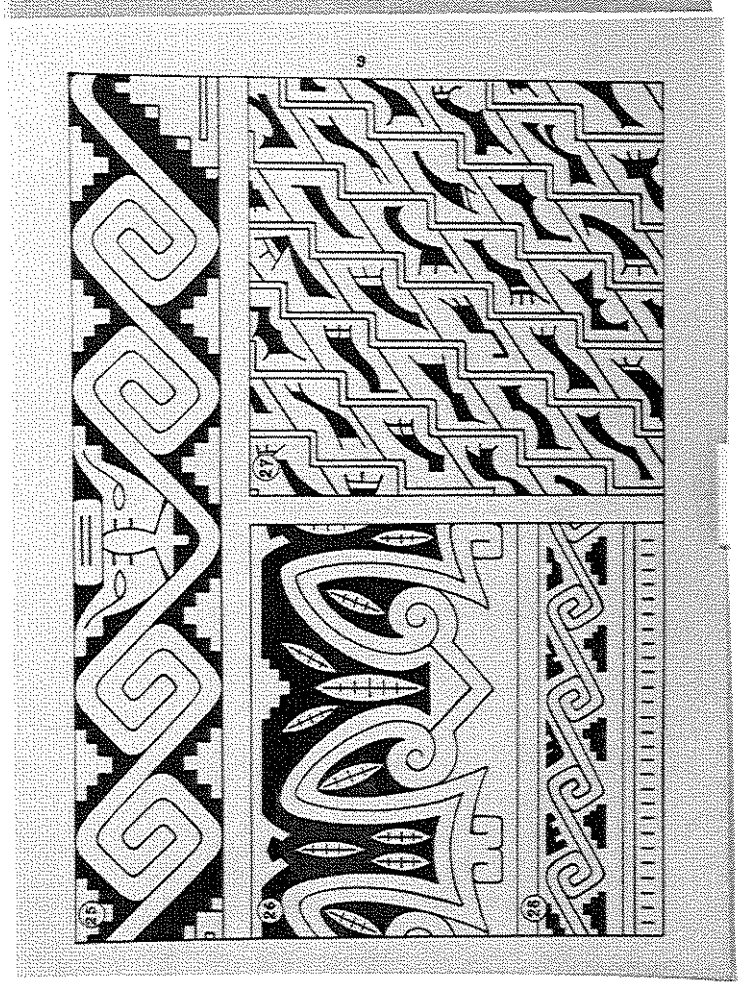
48. Tábua 6 – Fig. 13, ornamento em baixo relevo de um vaso; fig. 14, ornamento (gravado e pintado) de um ofertório; fig. 15, ornamento de fragmentos encontrados no município de Rio Claro, Est. S. Paulo; fig 16, ornamento de um vaso encontrado no Estado de Goiás.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.



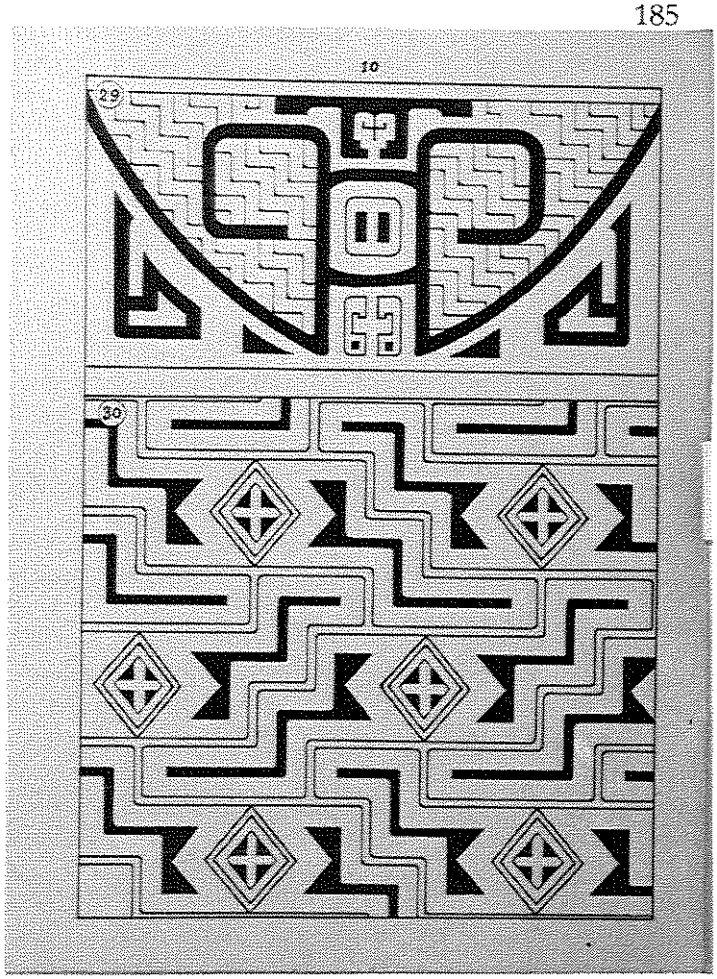
49. Tábua 7 – Fig. 17, ornamento de um dos mais lindos vasos de Pascoval
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



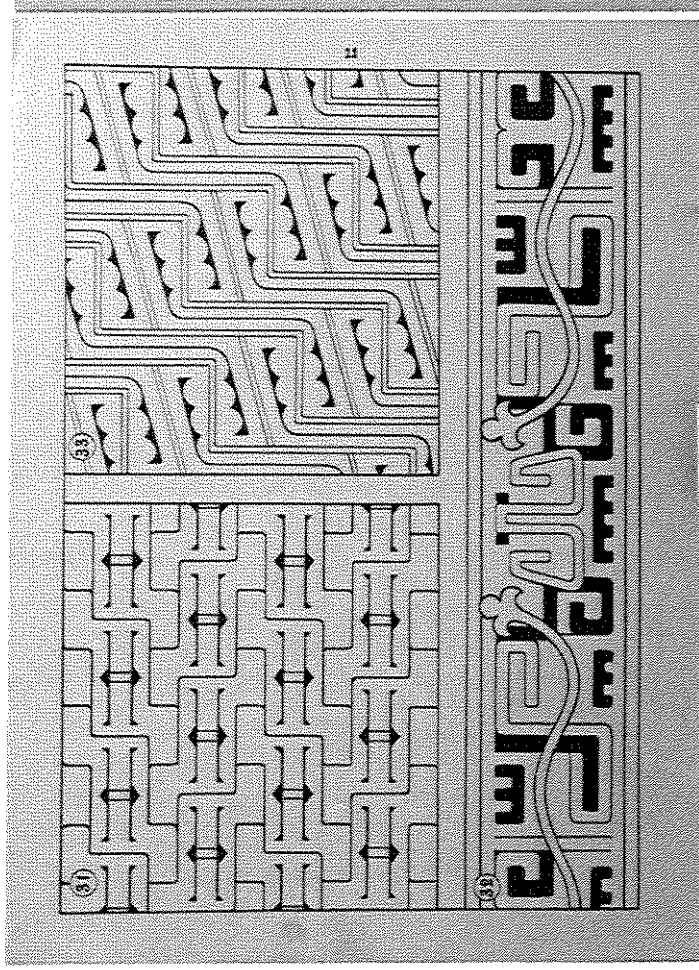
50. Tábua 8 – Fig. 18 e 19, ornamento de tangas de barro dos índios marajoaras; fig. 20 e 24, carantonhas usadas pelos índios na decoração de louças.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



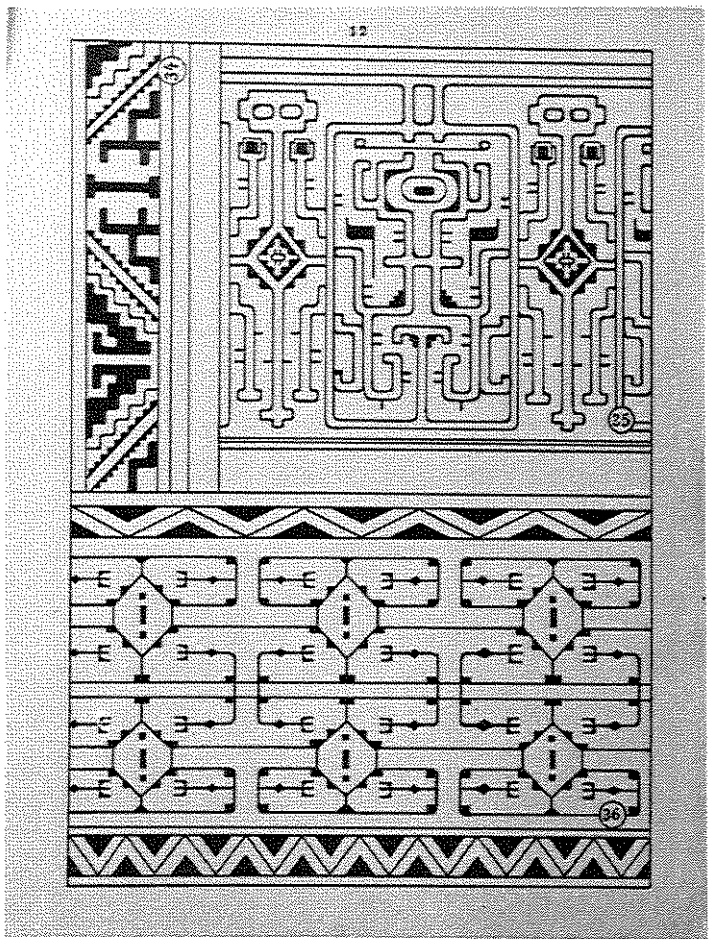
51. Tábua 9 – Fig. 25, fragmento do ornamento de uma igaçaba; fig. 26, fragmento do ornamento de um vaso; fig. 27, ornamento (pintado) de uma urna funerária; fig. 28, fragmento do ornamento de uma urna.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



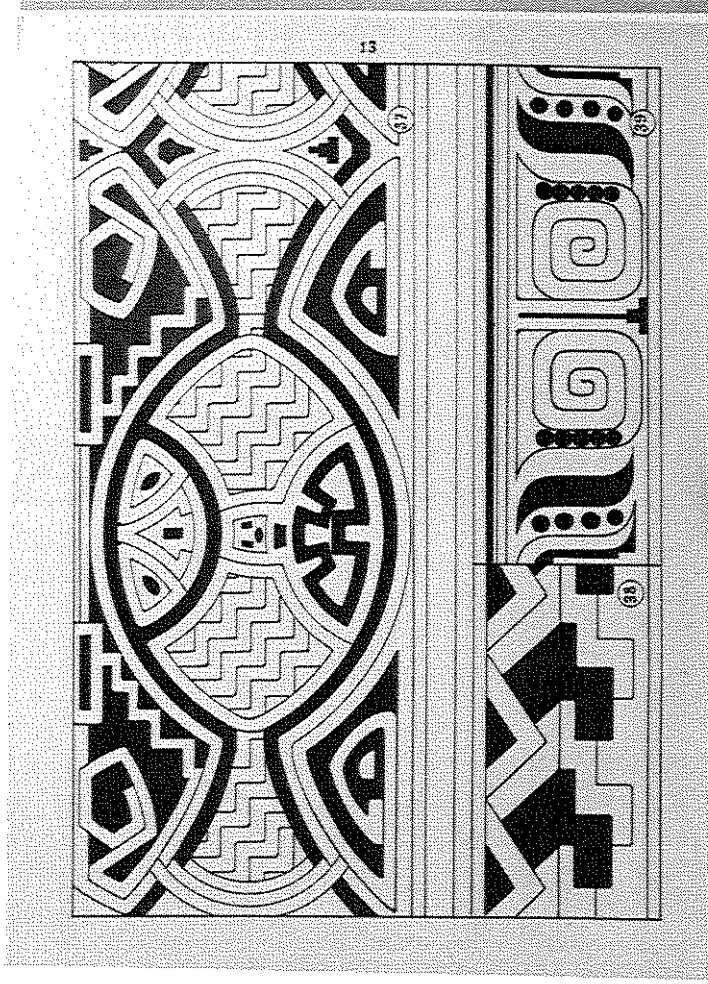
52. Tábua 10 - Fig. 29 , fragmento do ornamento de uma urna; fig. 30, ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



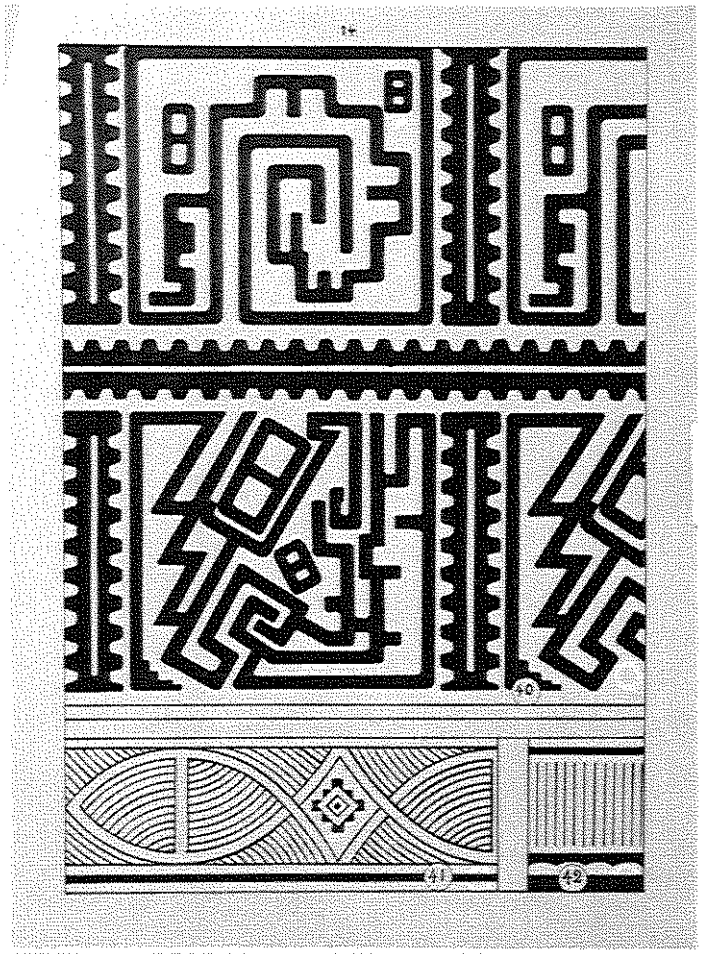
53. Tábua 11 – Fig. 31 e 32, ornamento (gravado e pintado) de uma urna; fig. 33, ornamento (pintado) de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



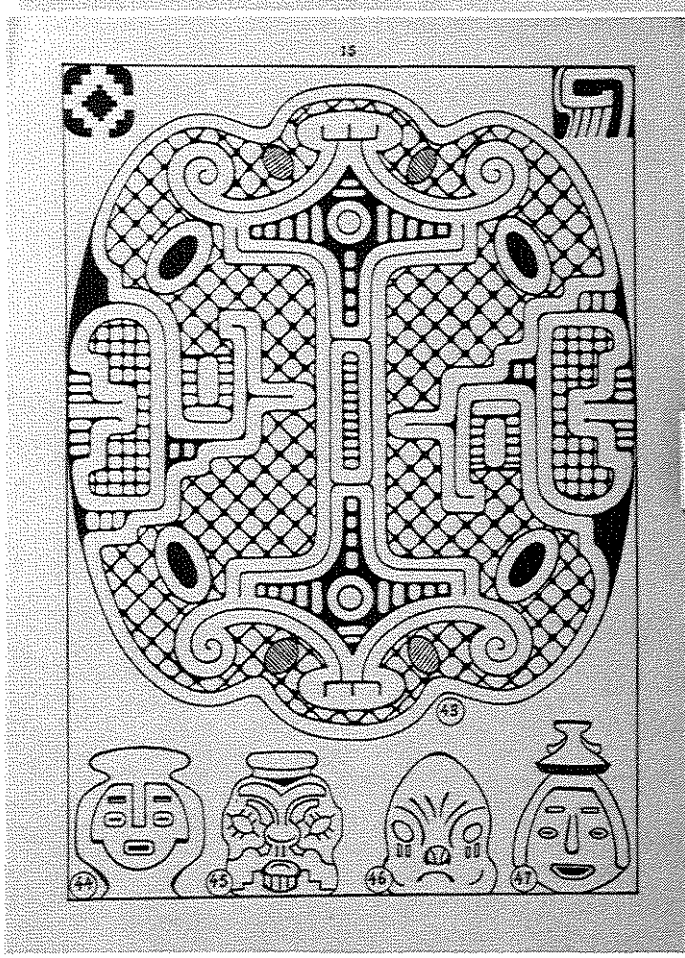
54. Tábua 12 – Fig. 34 a 36, ornamento de tangas de barro usadas pelas índias de Marajó.
Coleção Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



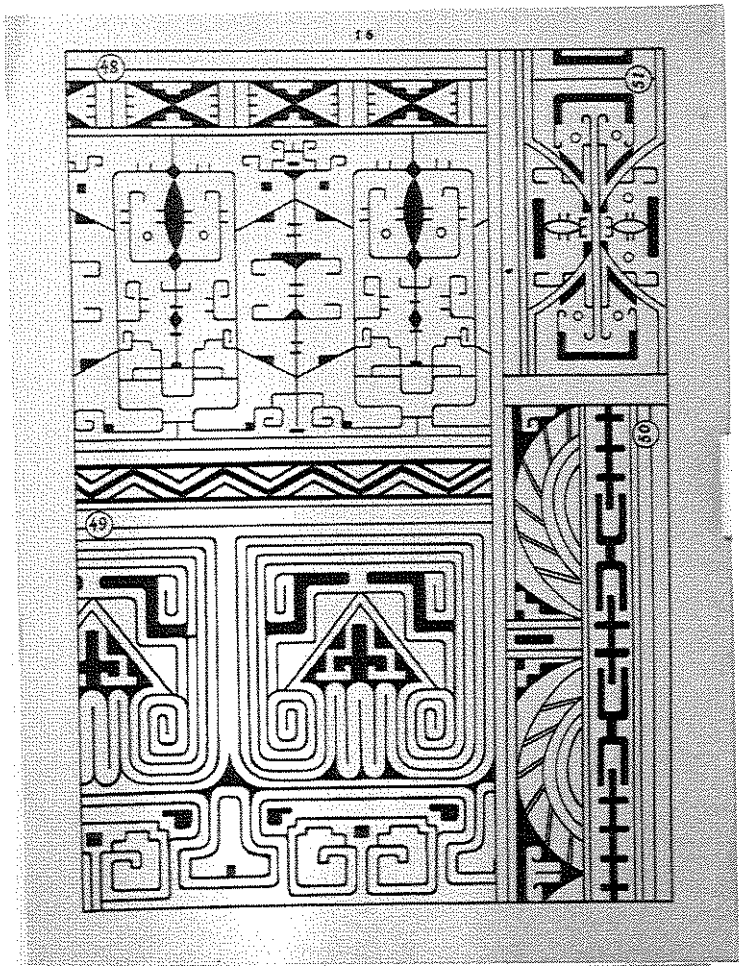
55. Tábua 13 – Fig. 37, fragmento do ornamento de uma urna; fig. 38, ornamento (pintado) de um vaso; fig. 39, ornamento de um cachimbo de barro.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



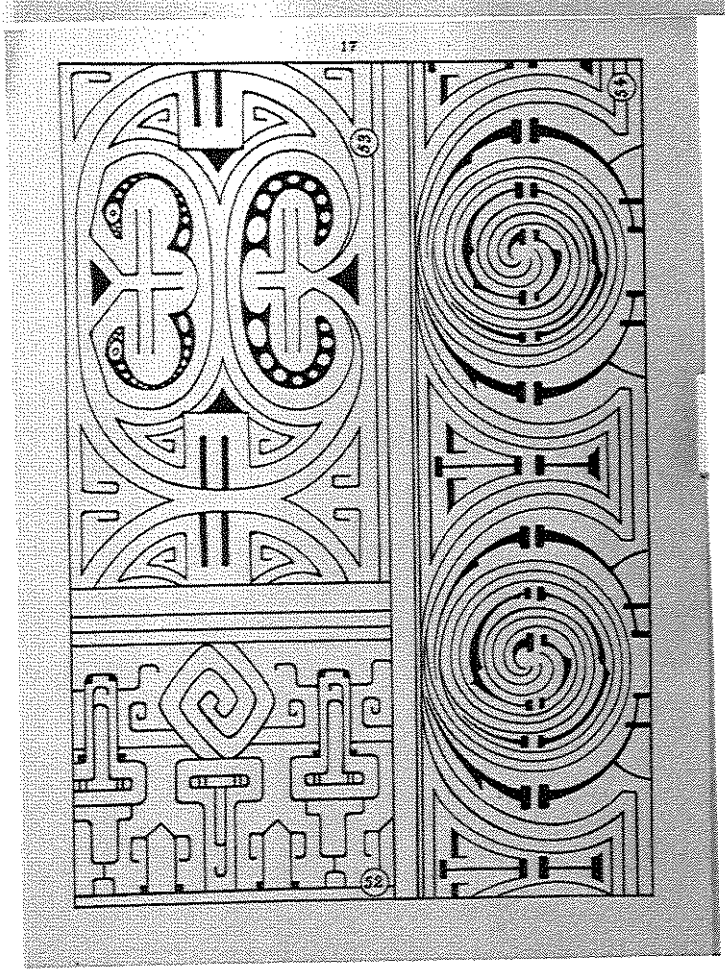
56. Tábua 14 – Fig. 40, ornamento de um vaso ovóide; fig. 41 e 42, ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



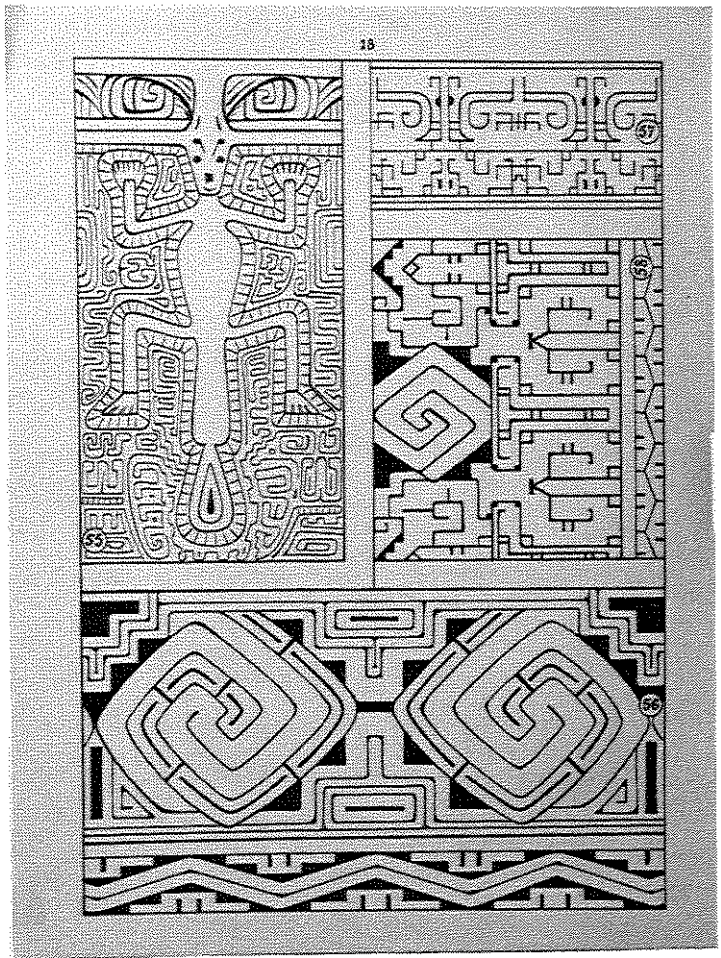
57. Tábua 15 – Fig. 43, ornamento de um ofertório visto de cima; fig 44 a 47, carantonhas em tampos de igaçabas.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



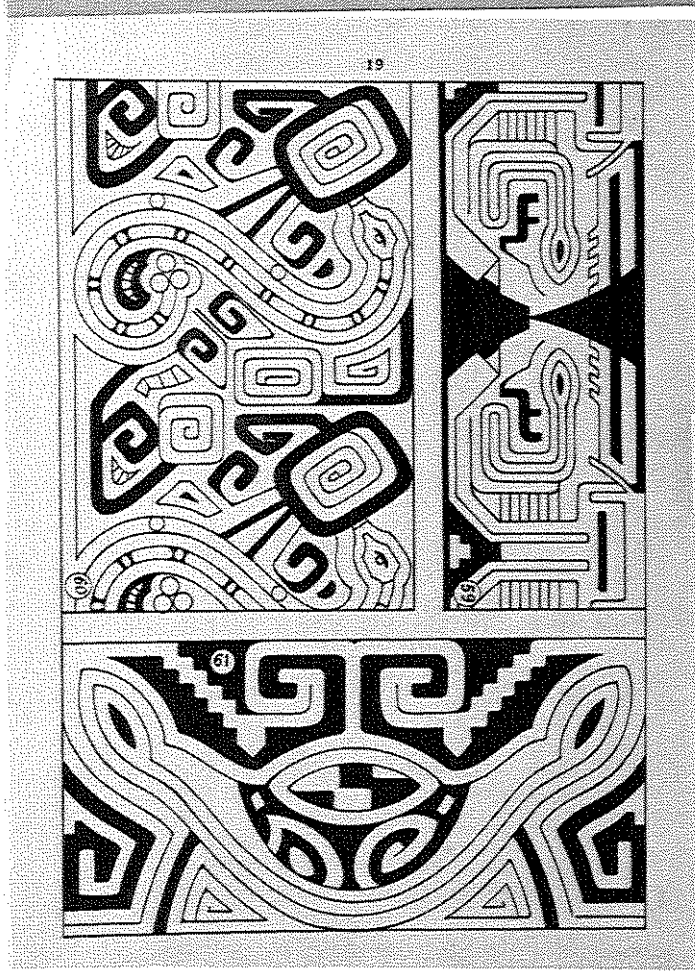
58. Tábua 16 – Fig. 48 e 49, ornamento de tanga de barro; fig. 50 ornamento de um alguidar; fig. 51, ornamento de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



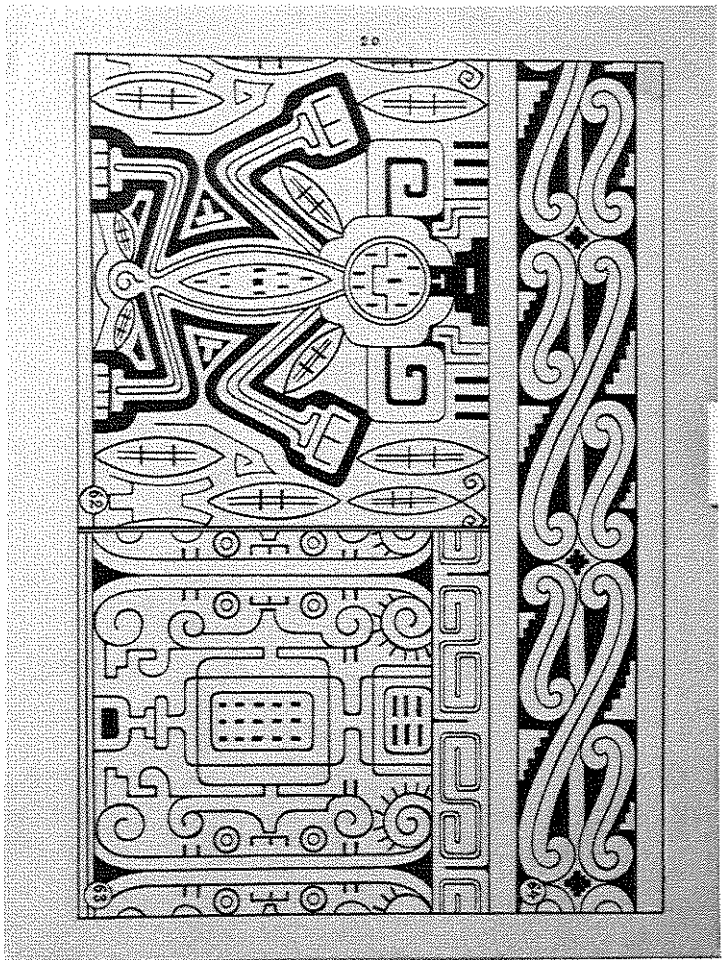
59. Tábua 17 – Fig. 52, ornamento de uma tanga de barro; fig. 53, ornamento de um ofertório de terra cota; fig 54, ornamento de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



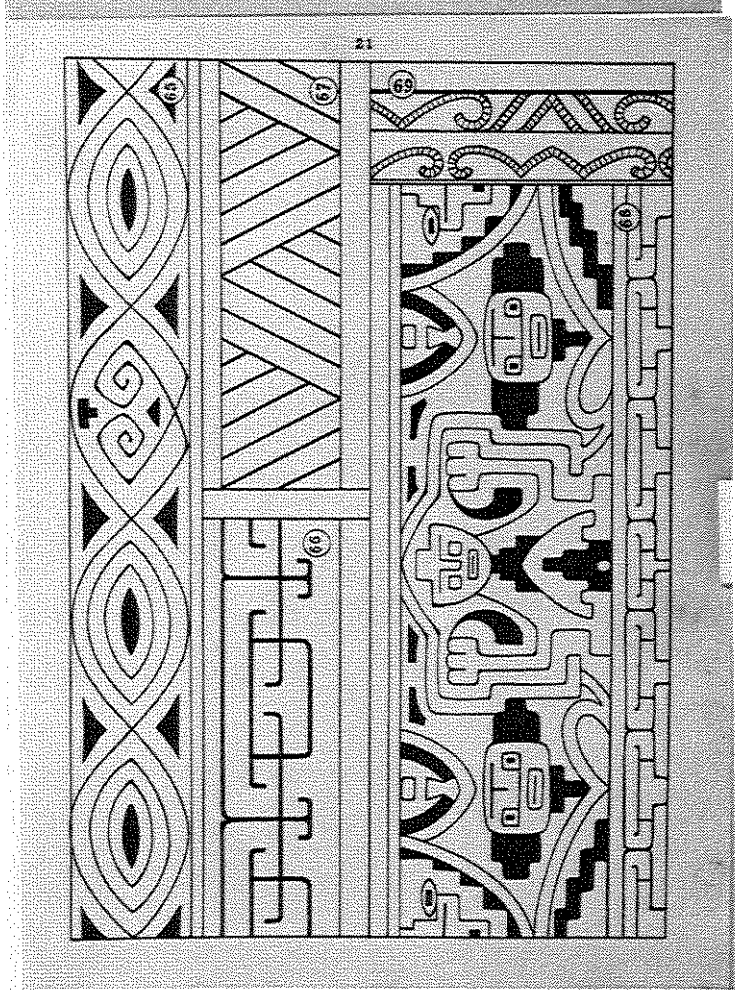
60. Tábua 18 – Fig. 55, ornamento (em relevo, pintado) de um vaso; fig. 56 a 58, fragmentos de ornamentos de tangas de barro.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



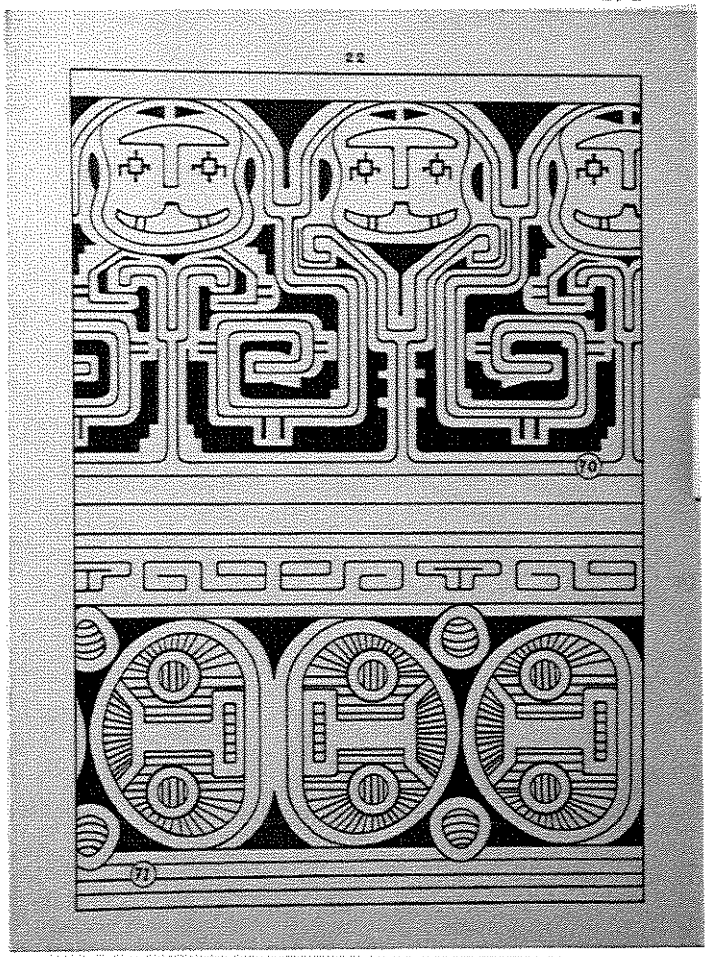
61. Tábua 19 – Fig. 59 e 60, ornamento de uma urna funerária; fig. 61, ornamento de um vaso naviforme.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



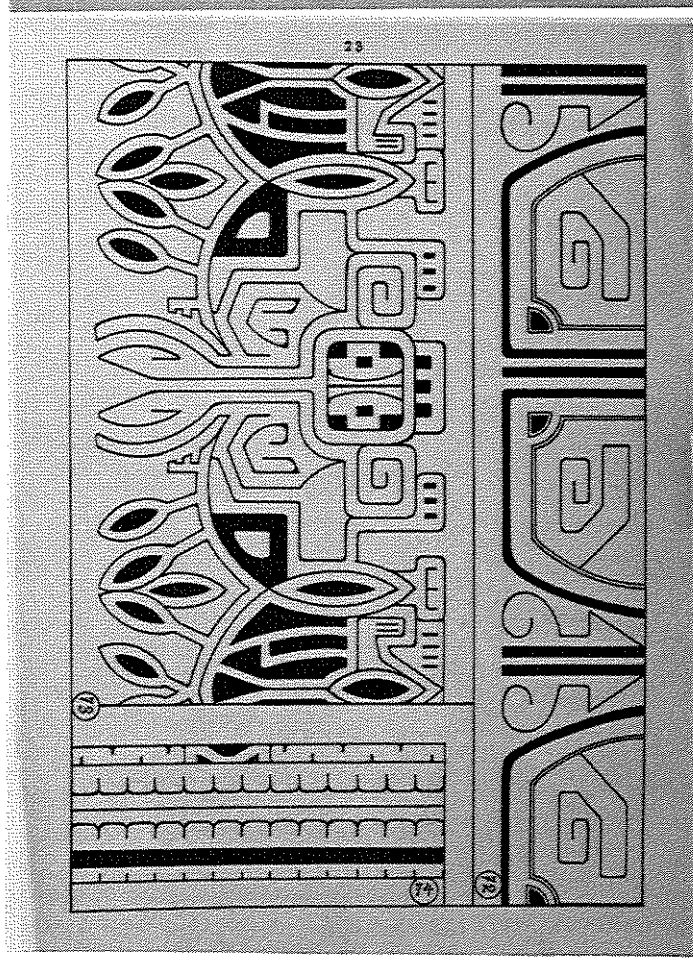
62. Tábua 20 – Fig. 62 e 63, ornametnos (esculpidos) de fragmentos de vasos; fig. 64, ornamento (gravado e pintado) de uma panela de barro.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



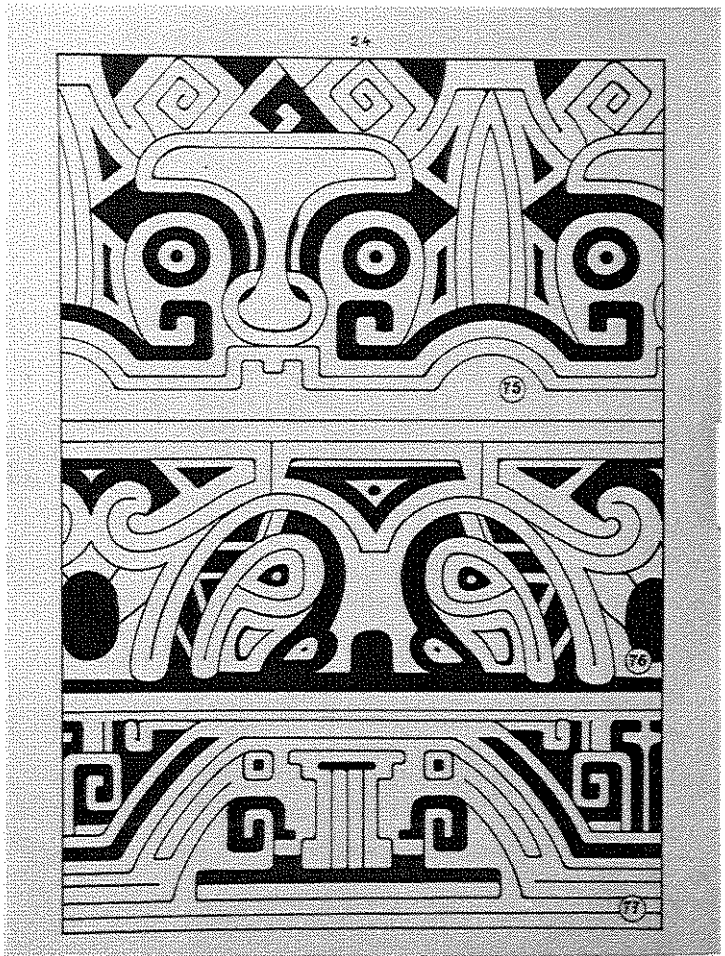
63. Tábua 21 – Fig. 65 e 66, ornametno de um pequeno vaso marajoara; fig. 67, fragmento do ornamento de uma igaçaba; fig. 68, fragmento do ornamento de uma urna funerária; fig. 69, fragmento do ornamento (gravado e pintado) de um ofertório.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



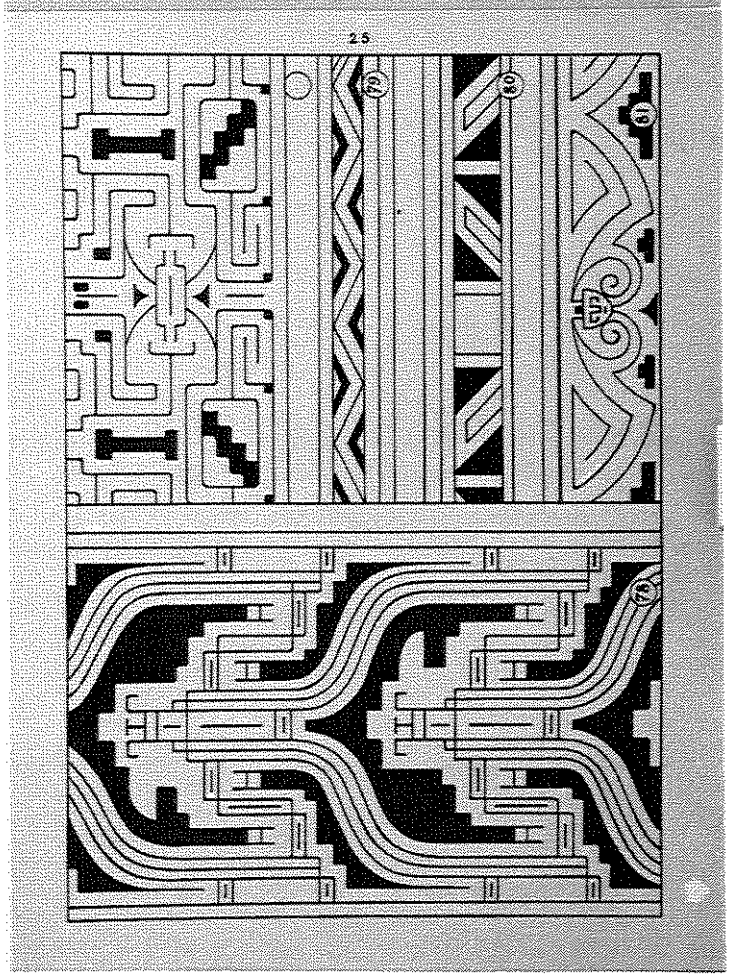
64. Tábua 22 – Fig. 70, ornamento de um ídolo de Pascoval; fig. 71, ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



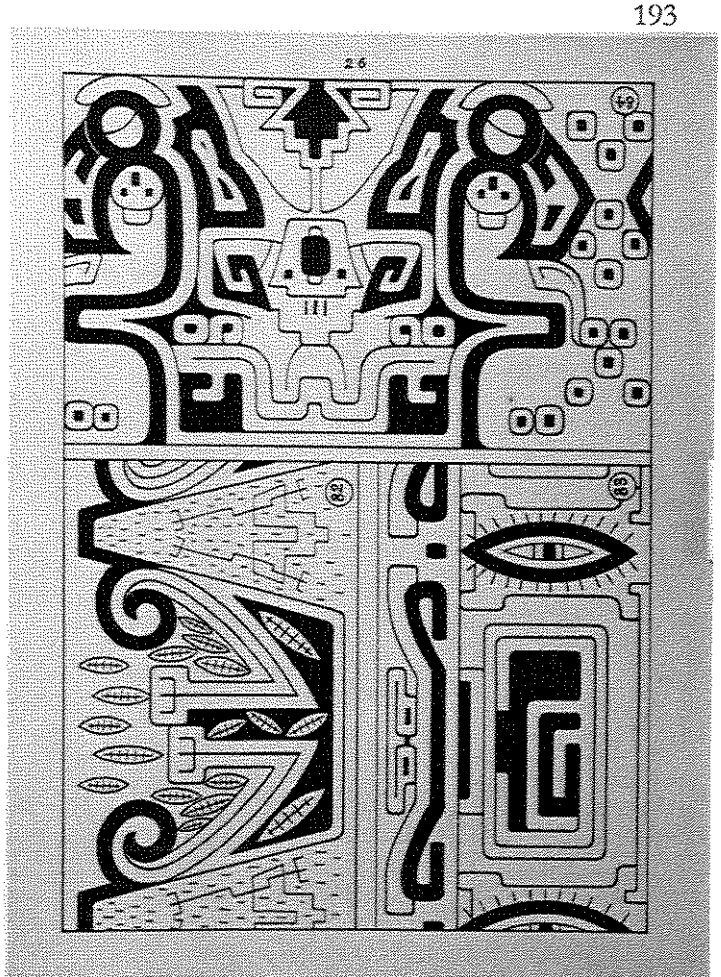
65. Tábua 23 – Fig. 72, fragmento do ornamento de uma igaçaba marajoara; fig. 73 a 77, ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



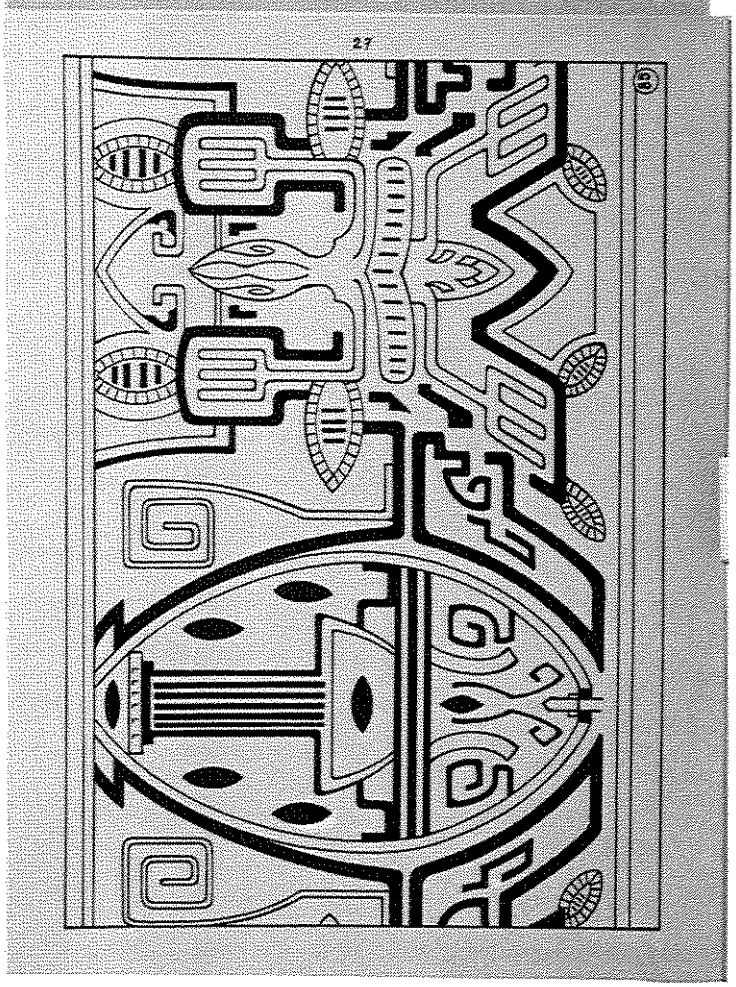
66. Tábua 24 – Fig. 75 a 77, ornamento de um vaso marajoara com carantonhas. Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d. *Bibliografia:* inédita.



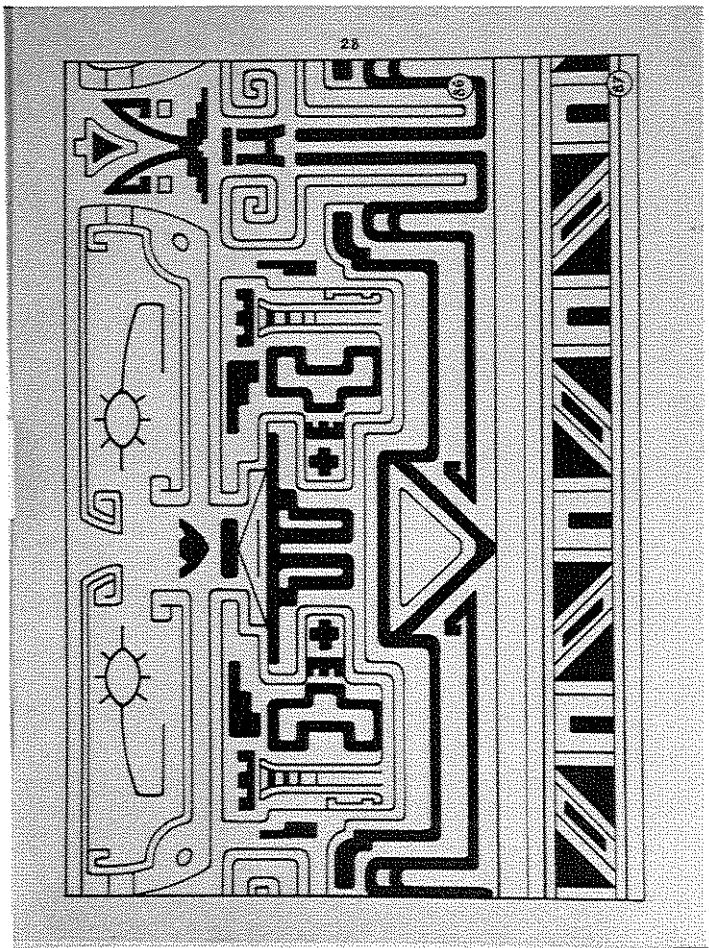
67. Tábua 25 – Fig. 78, fragmento do ornamento (gravado e pintado) de um vaso marajoara; fig. 79 e 80, ornamentos de tangas de barro; fig. 81, fragmento do ornamento de uma urna funerária. Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d. *Bibliografia:* inédita.



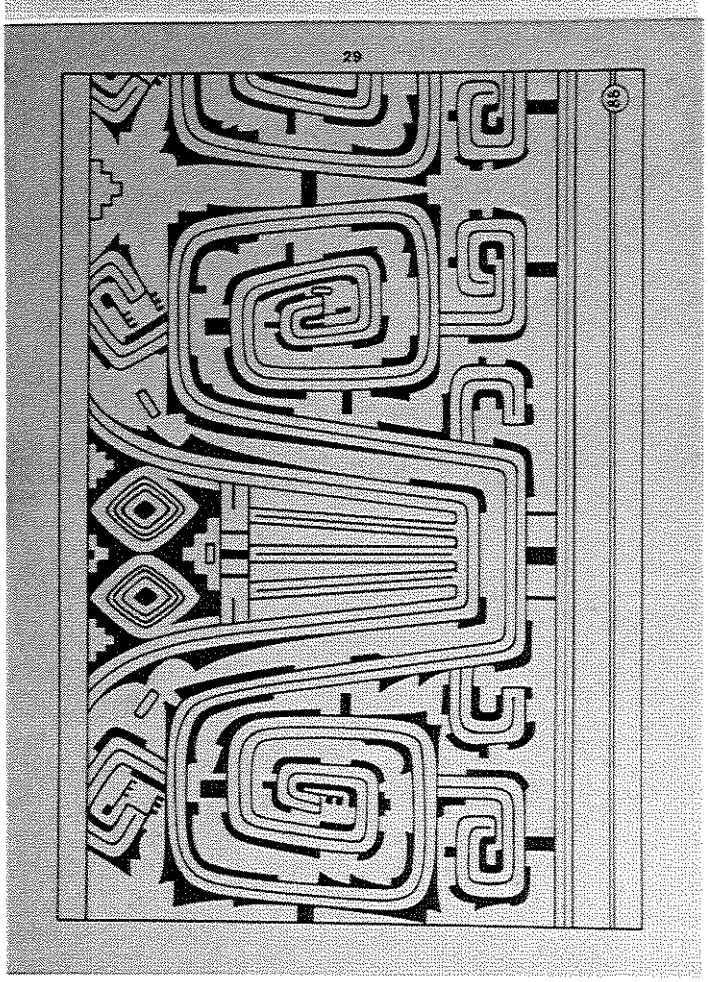
68. Tábua 26 – Fig. 82, fragmento do ornamento de um vaso; fig. 83, ornamento (pintado) de um pequeno vaso; fig. 84, ornamento (esculpido) de um vaso.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.



69. Tábua 27 – Fig. 85, ornamento de uma igaçaba marajoara.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.

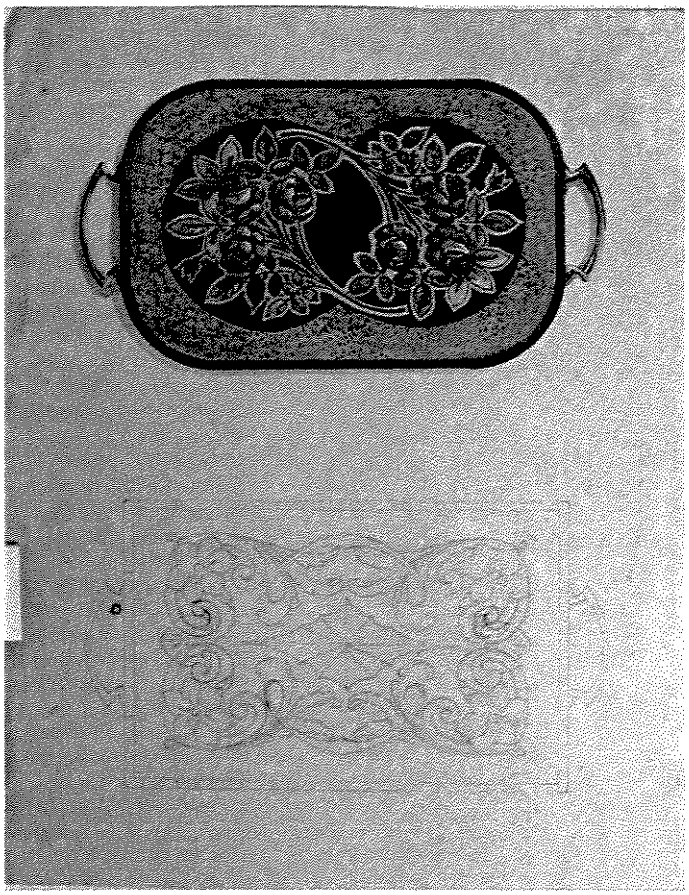


70. Tábua 28 – Fig. 86, fragmento do ornamento (gravado e pintado) de uma urna; fig. 87, fragmento do ornamento de uma tanga de barro.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.

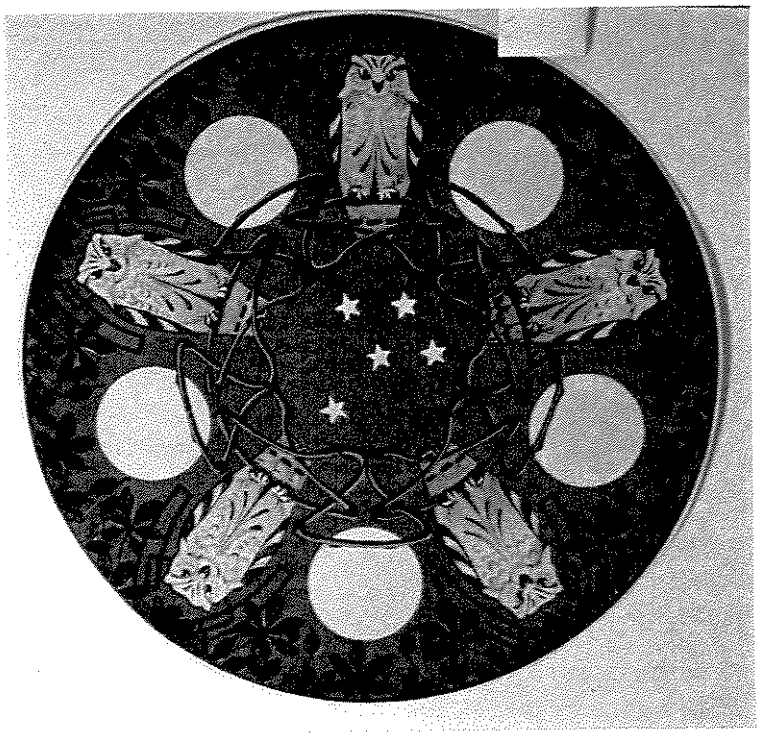


71. Tábua 29 – Fig. 88, ornamento (em simetria) de uma igaçaba marajoara.
Tinta preta sobre papel, 32,3 x 24cm, s.d.
Bibliografia: inédita.

Arte decorativa



72. ***Composições para bandejas.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 30,8 x 26,6cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



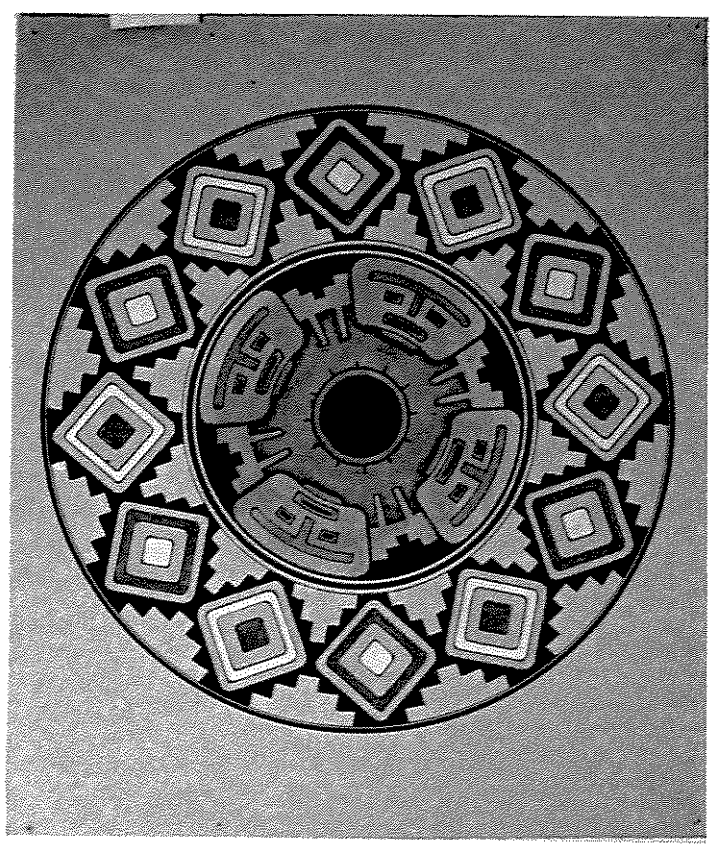
73. ***Composição em superfície circular.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 27cm de diâmetro, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Composição com lua e coruja.

74. *Composição para superfície circular.*
Aquarela sobre papel, 30,3 x 26cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

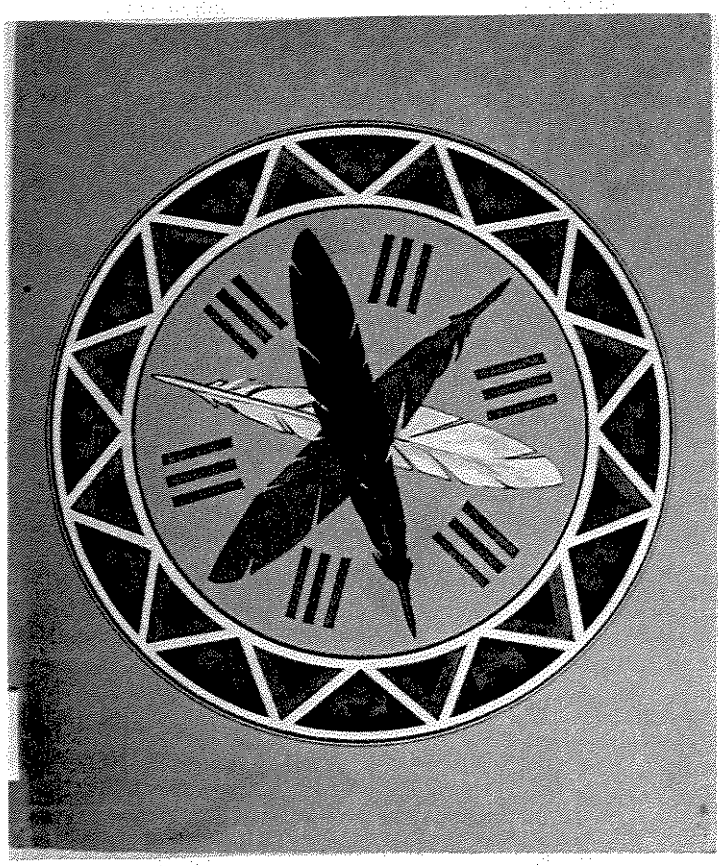
A obra traz flores e folhas de maracujá – a *Passiflora alata* que é nativa do Brasil – circundadas por elementos abstratos retirados da cerâmica marajoara.

Esta composição decorativa está organizada a partir da radiação que confere a sua simetria. Cada flor está intercalada por duas folhas e, internamente, estão unidos por filamentos que sugerem a expansão dos ramos dessa trepadeira, que floresce principalmente no verão.



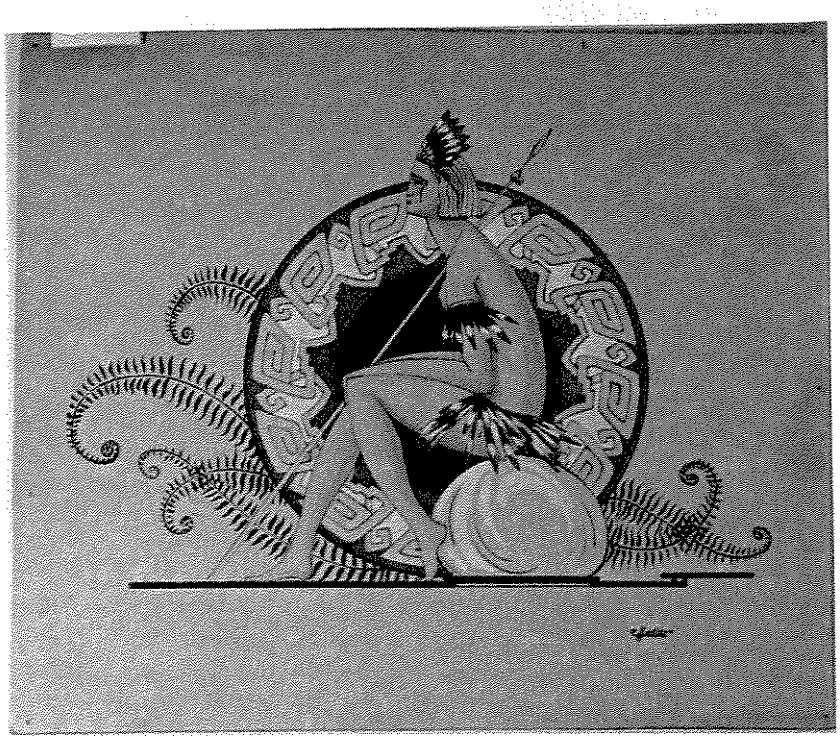
75. *Composição em superfície circular.* Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 31,5 x 26,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Composição com elementos da arte marajoara. A faixa externa é ritmada por meio da repetição de um mesmo elemento.



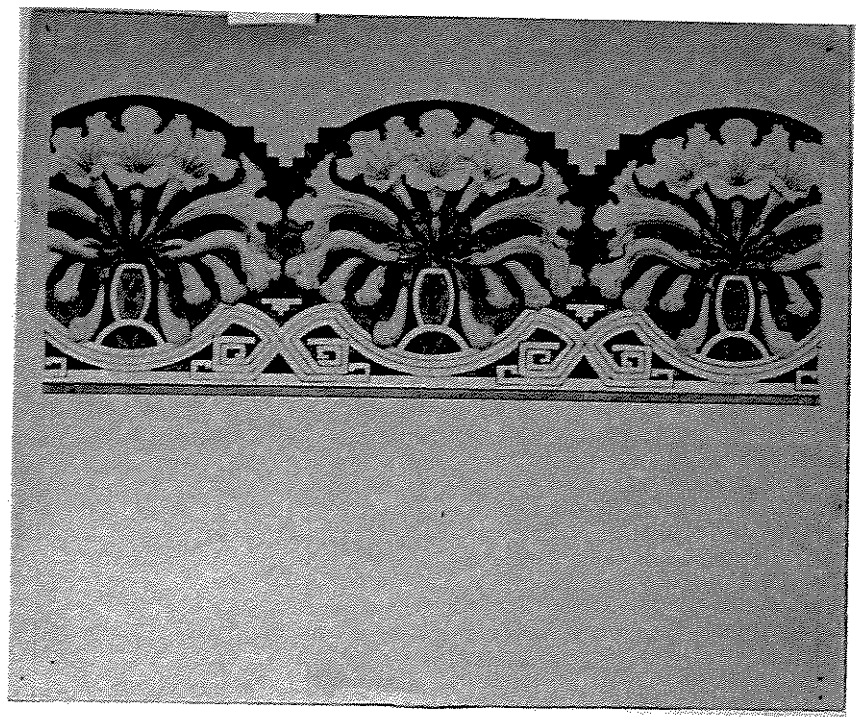
76. ***Composição em superfície circular.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 31,3 x 26,3cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Composição com plumária.



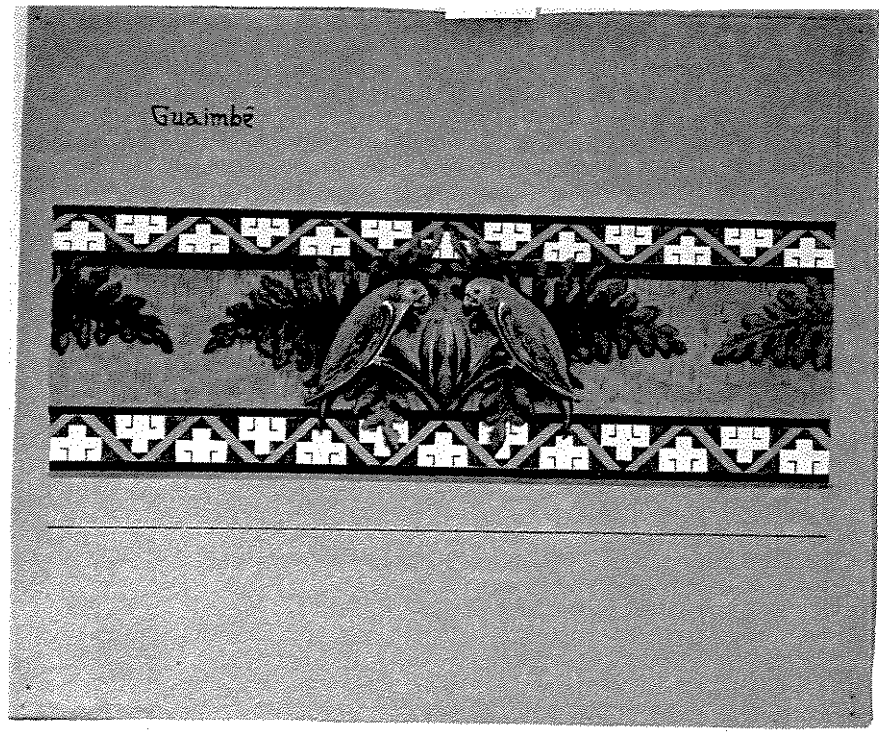
77. ***Composição com superfície circular.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 26,2 x 30,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Composição com superfície circular ao fundo, agregada a outros elementos: samambaia, índia e rocha.



78. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 26,4 x 31,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

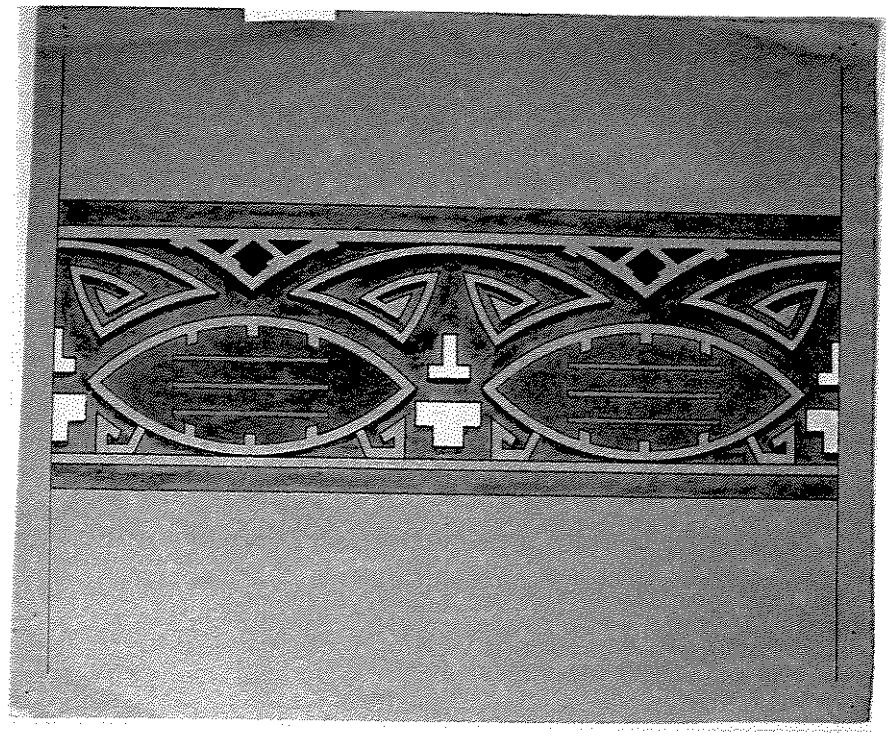
Composição para friso com elementos ornamentais "marajoaras" e flores de ipê.



79. ***Composição para friso.***
Aquarela sobre papel, 26 x 31,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

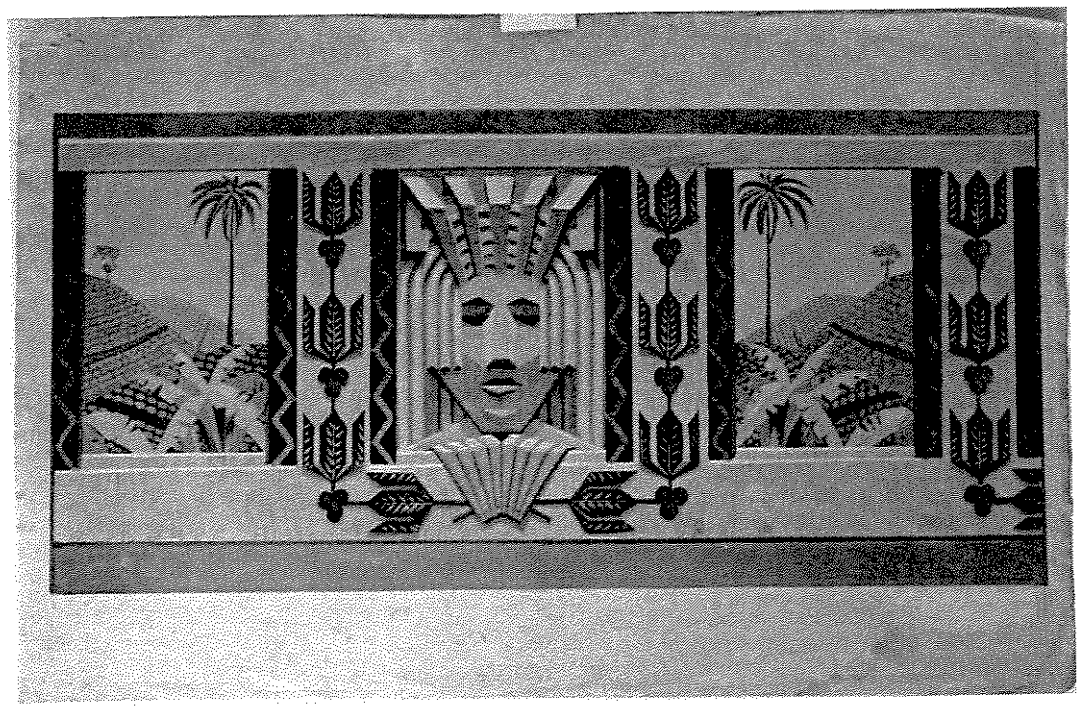
É uma composição decorativa para friso que utiliza na porção central o guaimbê-da-folha-ondulada e papagaios. As duas faixas externas são compostas a partir de elementos retirados da cerâmica marajoara, talvez de tangas de cerâmica, ritmadas por meio de intercâmbio.

O guaianbê-da-folha-ondulada (*Philodendron undulatum*) é uma espécie nativa do Brasil e do Paraguai. É um arbusto que, como se vê na ornamentação, possui uma inflorescência na base das folhas, de forma cilíndrica e ovalada.



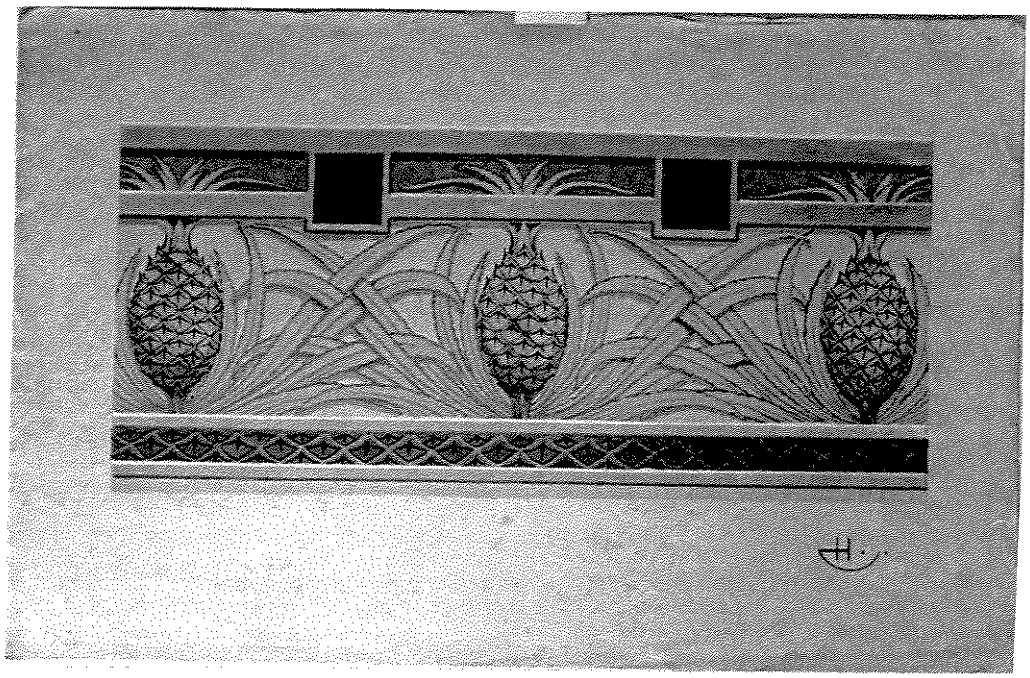
80. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 26,3 x 31,3cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Composição para friso com elementos "marajoaras".

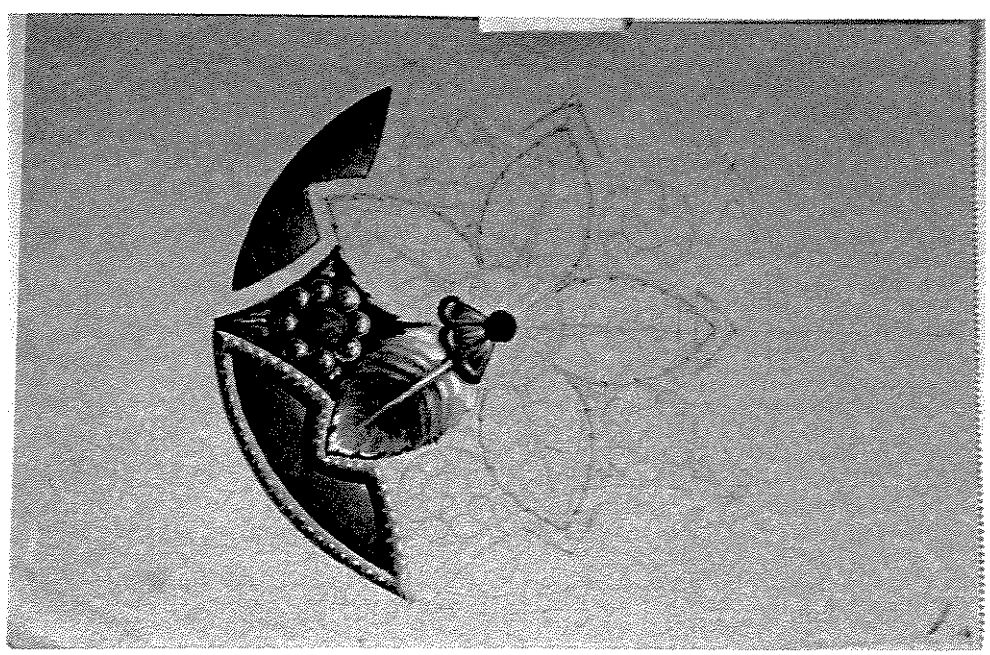


81. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela e purpurina sobre papel, 30,7 x 47cm, com assinatura e data rasuradas no canto inferior direito, "C. Hadler 1928".
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

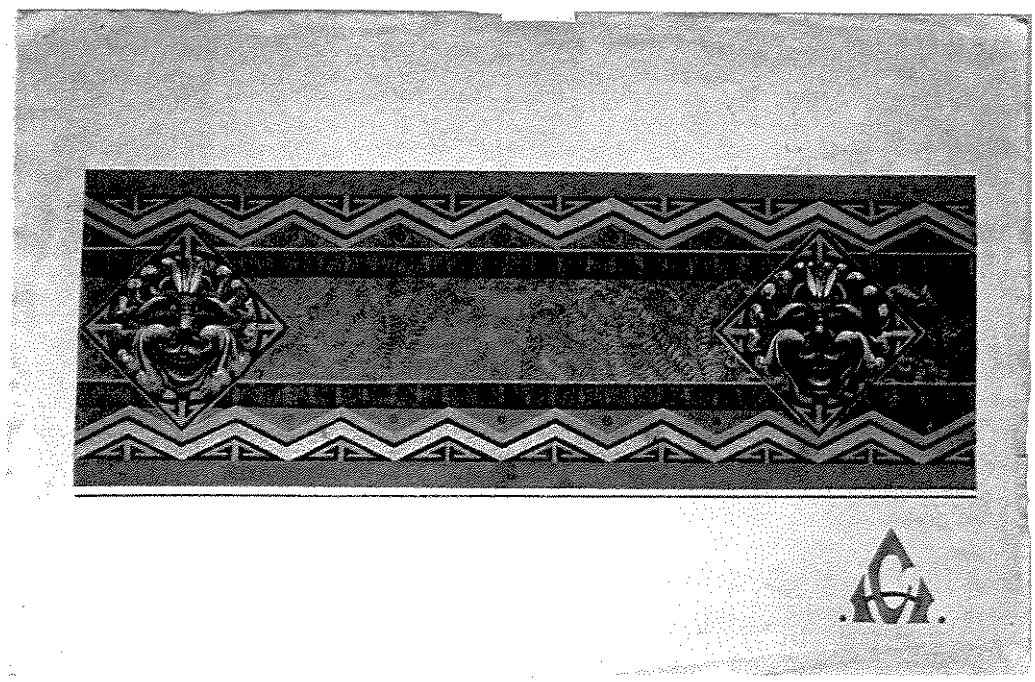
Esta espetacular composição para friso alia elementos geometricamente concebidos com uma paisagem "realista". O tratamento é tridimensional. A cabeça de inspiração indígena surge em relevo. Suas mãos unem duas ramadas de cafeeiro estilizadas. O elemento gráfico em zigue-zague marca a verticalidade e o ritmo da composição. Duas janelas são abertas, uma de cada lado da figura indígena. Aberturas que nos levam à uma paisagem brasileira, símbolo do progresso econômico do país. O cafezal cobre infinitamente toda a extensão das terras. No primeiro plano, as folhas de bananeira se erguem. Logo atrás, uma palmeira resiste à dominação da agricultura.



82. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Técnica mista sobre papel, 17,3 x 38cm, assinado "CH", s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita
Composição para friso com, abacaxi, ritmado por repetição de seus elementos.

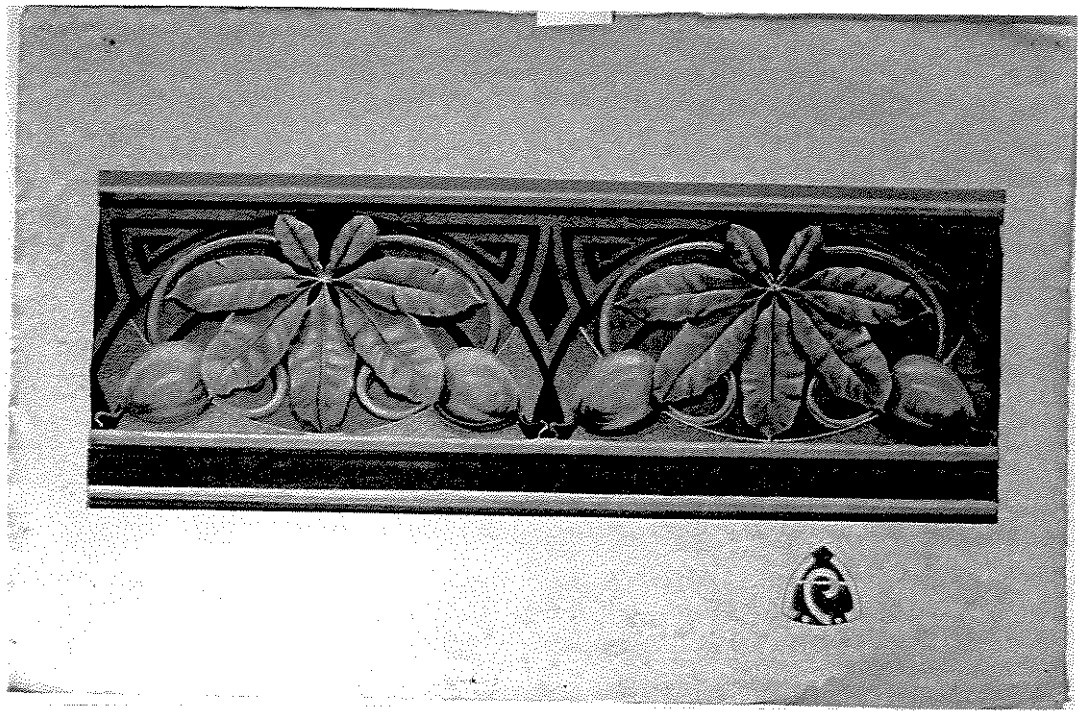


83. ***Composição com superfície circular*** [inacabada]. Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo.
Aquarela sobre papel, 14,7 x 22cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

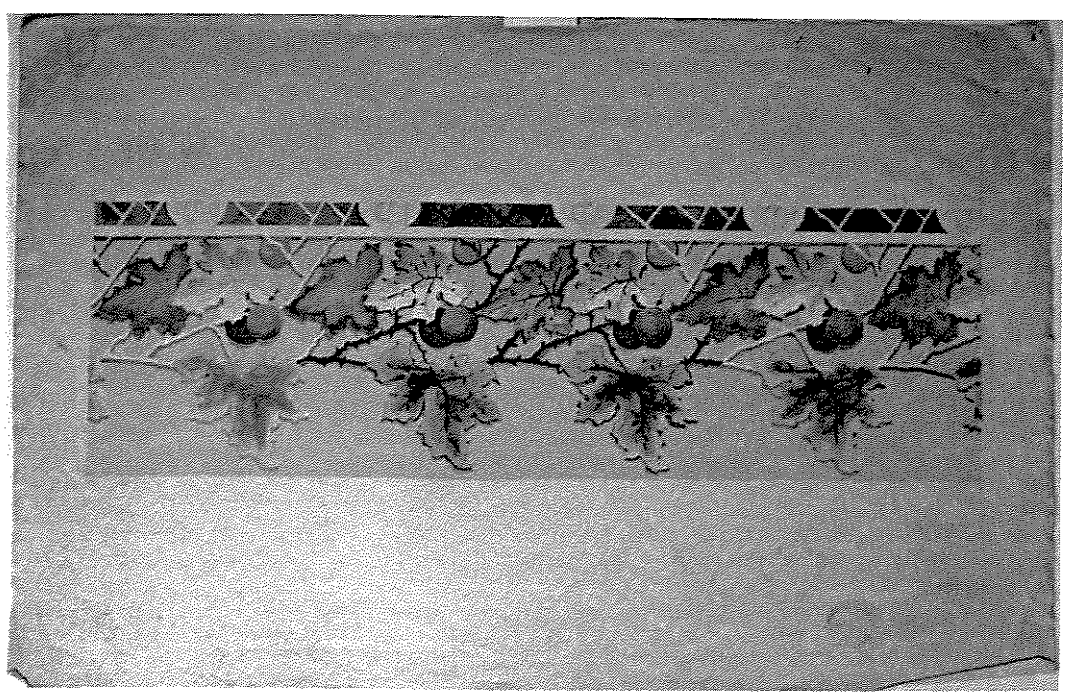


84. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Técnica mista sobre papel, 15,3 x 41,5cm, assinado "CH", s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

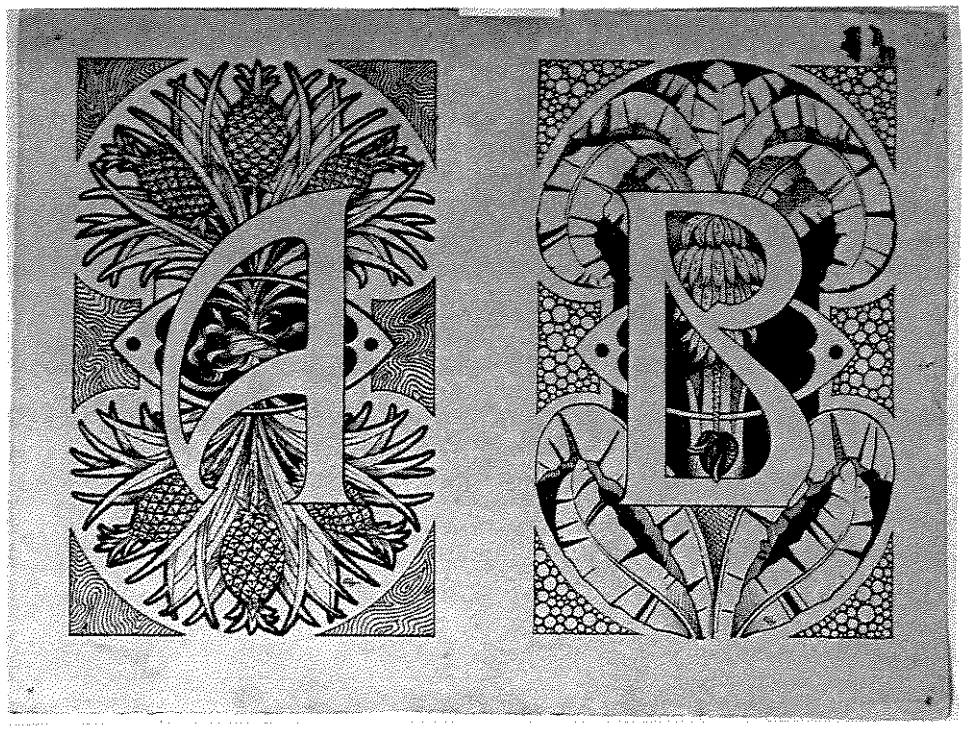
Composição com elementos "marajoaras" e samambaias. Laterais externas ritmadas por repetição dos elementos.



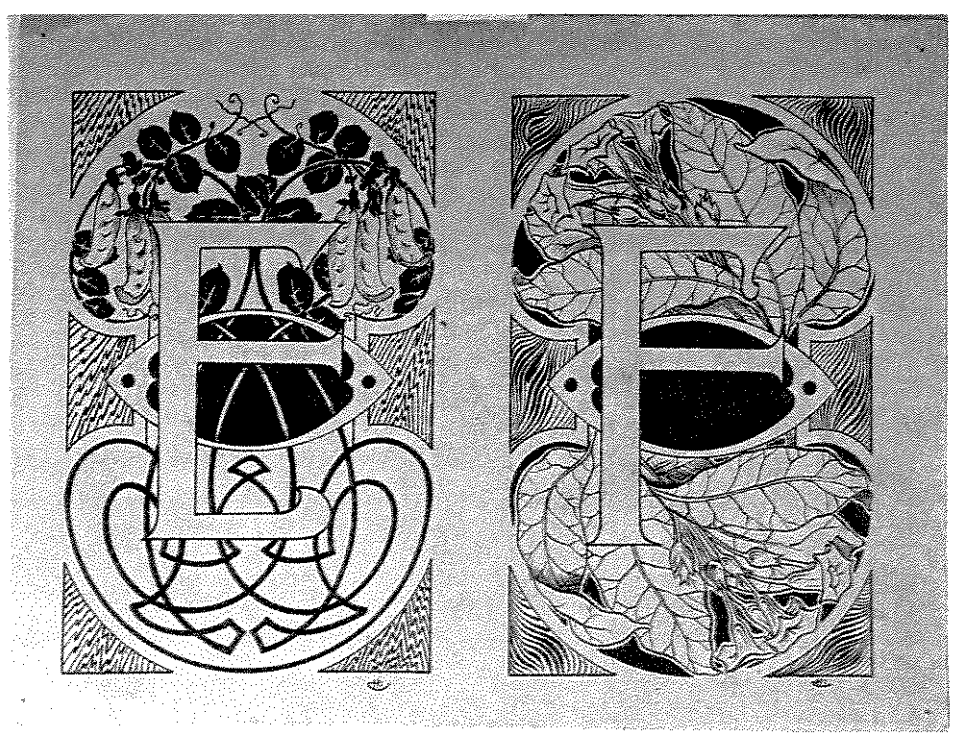
85. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Técnica mista sobre papel, 30,7 x 40cm, assinado "CH", s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita
Composição para friso com folhas e frutos [não identificáveis] e elementos "marajoaras".



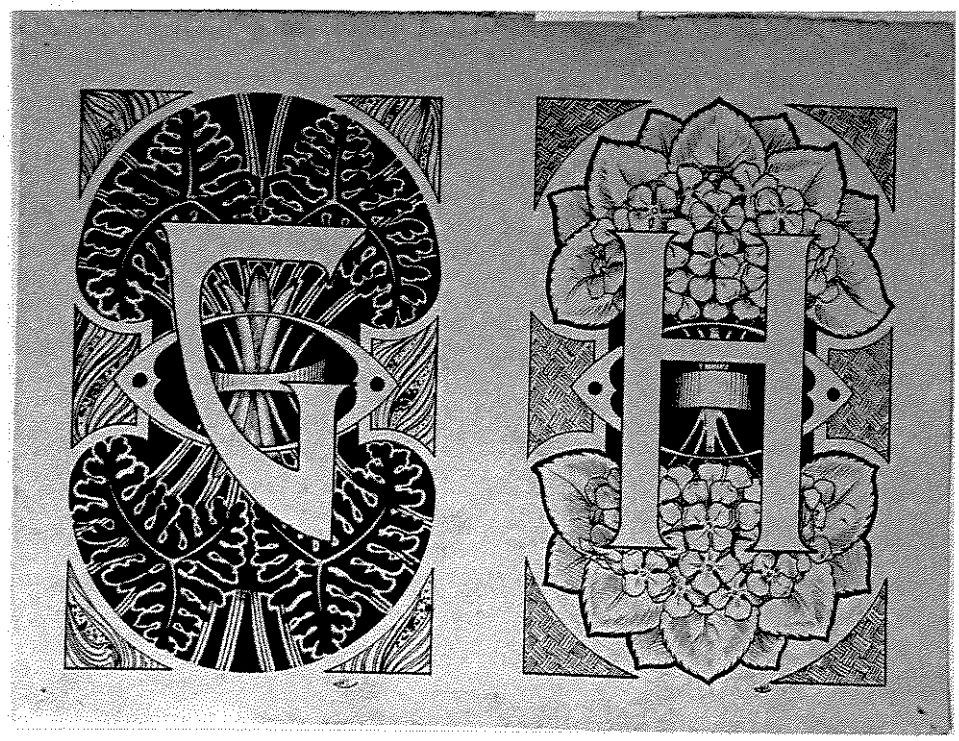
86. ***Composição para friso.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Técnica mista sobre papel, 12,5 x 40,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita
Composição para friso (inacabada) com folhas e frutos do juá.



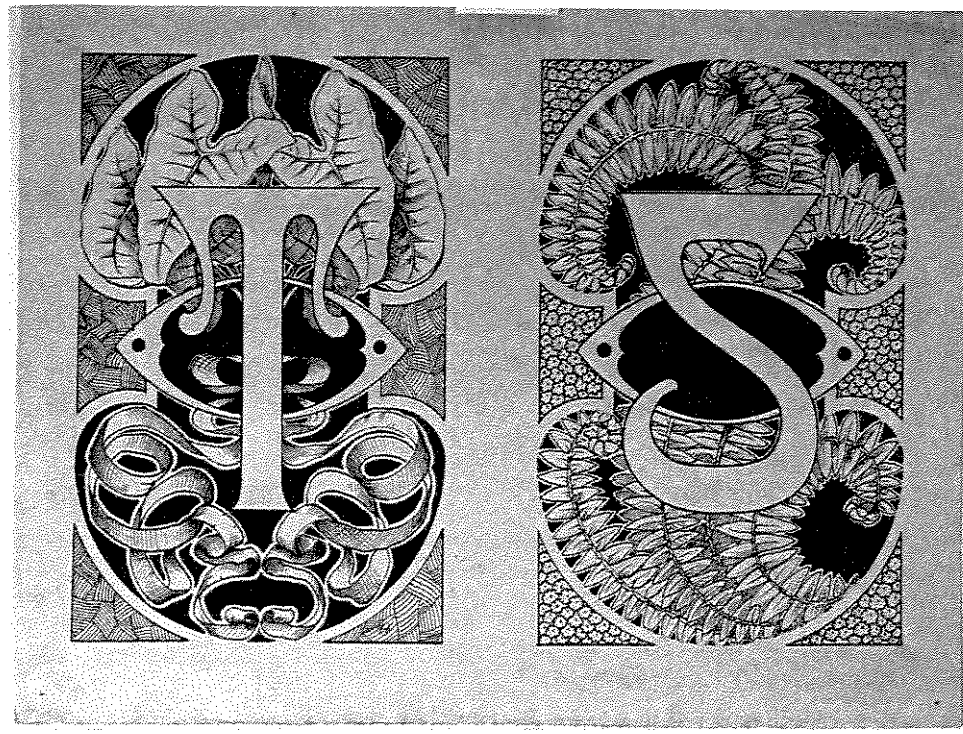
87. ***Letras capitulares A - B.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Nanquim sobre papel, 23,5 x 30,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita
Composições com o abacaxi (letra A) e bananeira (letra B).



88. ***Letras capitulares E - F.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Nanquim sobre papel, 23,5 x 30,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita
Composição com a ervilha (letra E) e folhas e flores para a letra F.



89. ***Letras capitulares G - H.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Nanquim sobre papel, 23,5 x 30,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita
Composição com o guaiambê (letra G) e com folhas e flores (letra H).

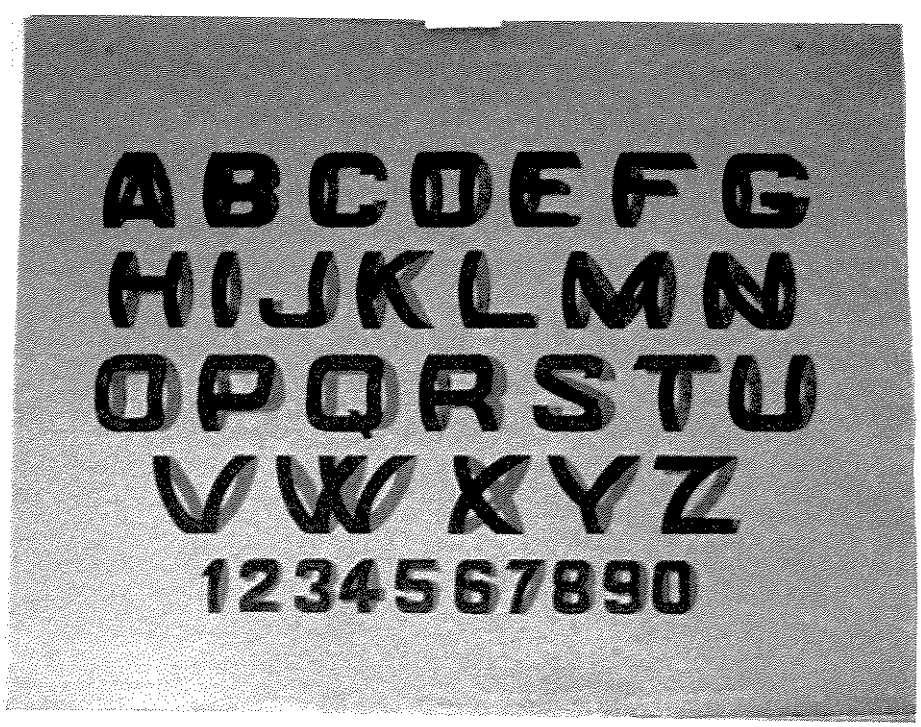


90. ***Letras capitulares "T" e "S".***
Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Nanquim sobre papel, 23,5 x 30,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

A composição para a letra T vem acompanhada, na metade superior, de folhas de taioba. Palavra de origem tupi (*taia'oba*), a taioba é a denominação comum dada a plantas do gênero *Xanthosoma* da família das aráceas muito cultivadas na América tropical e bastante comum em pântanos. Ela possui um caule alto e forte, folhas radicais e triangulares, possuindo um rizoma tuberoso comestível.

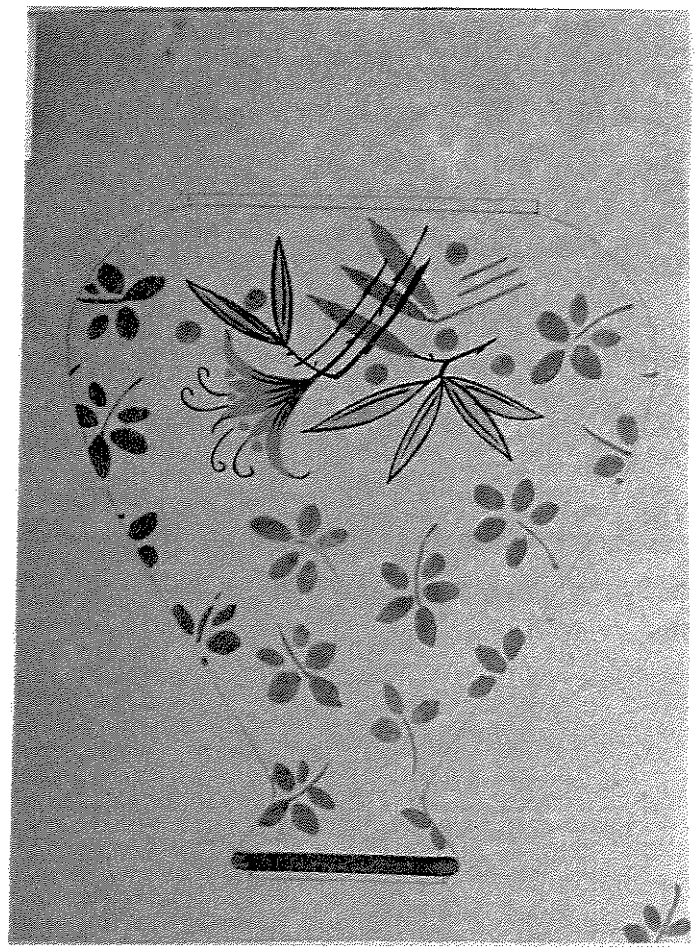
A composição para a letra S é feita com sinuosas folhas de samambaia. Essa planta ornamental, muito cultivada em vasos, tem o seu nome retirado do tupi, *ham ã'bae*, significa o que se torce em espiral. A samambaia é uma denominação comum a diversas plantas pteridófitas que se dividem em diversas famílias, cada uma se adaptado em diversas partes do Brasil, exceto algumas que se adaptaram em várias regiões.

91. ***Alfabeto e números.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Nanquim sobre papel, 31,5 x 40cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



92. ***Alfabeto e números.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Nanquim sobre papel, 31,5 x 40cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

a. FRENTE



b. VERSO

93 e 94. ***Vaso*** [frente]***e Estampa para tecido*** [verso]. Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela e lápis sobre papel, 22 x 16cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

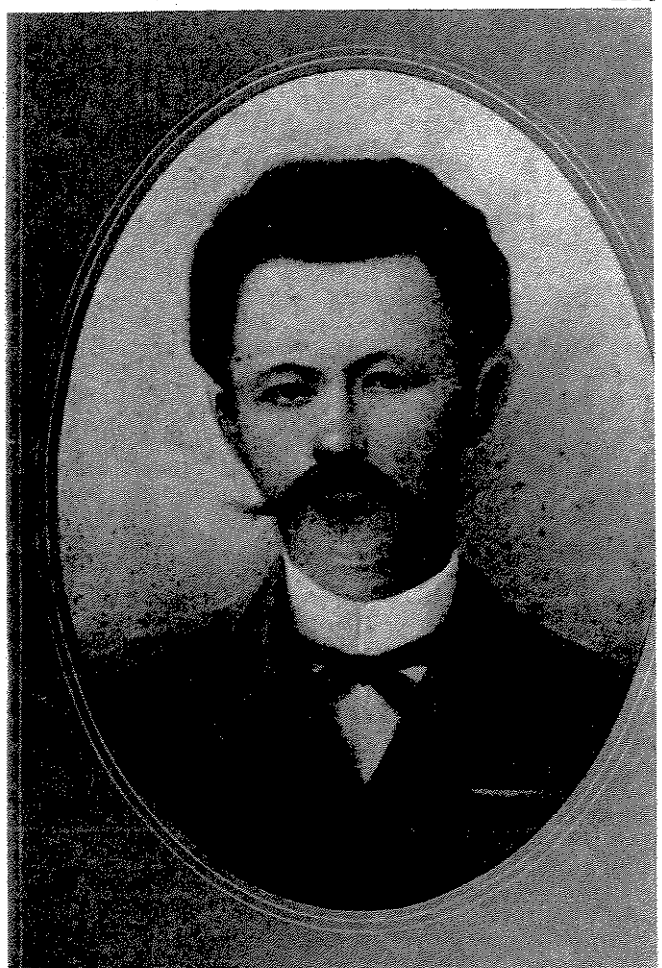
Pintura figurativa

95. ***Figura masculina***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela colada sobre aglomerado, 28,5 x 14,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito, "C.Hadler".
Bibliografia: inédita.

Esta pintura deve ter sido realizada no período da juventude do artista, ou, pelo menos, antes da década de 1920. Esta suposição baseia-se na assinatura do artista. O esquema básico da assinatura adotado Por Carlos após 1920 já está presente aqui. Porém, o artista utiliza a letra manuscrita para escrever "Hadler". Na década de 1930 Carlos apresenta a assinatura com letras de forma.

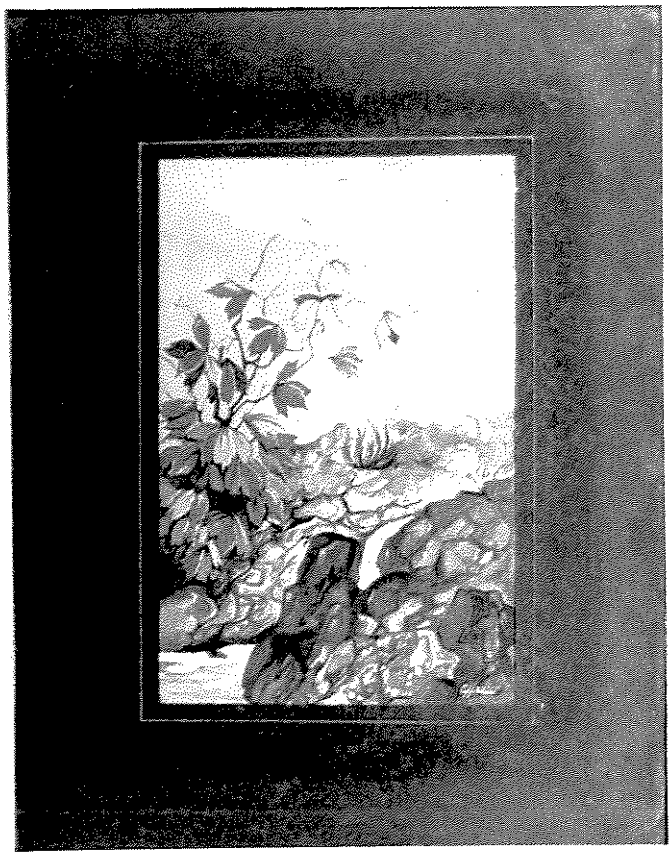
96. ***Flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre madeira, 14 x 9cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "Carlos Hadler".
Bibliografia: inédita.

Estas flores devem ter sido realizadas quando Carlos ainda era bem jovem. A assinatura, por extenso, não tem a desenvoltura adquirida na maturidade do artista.

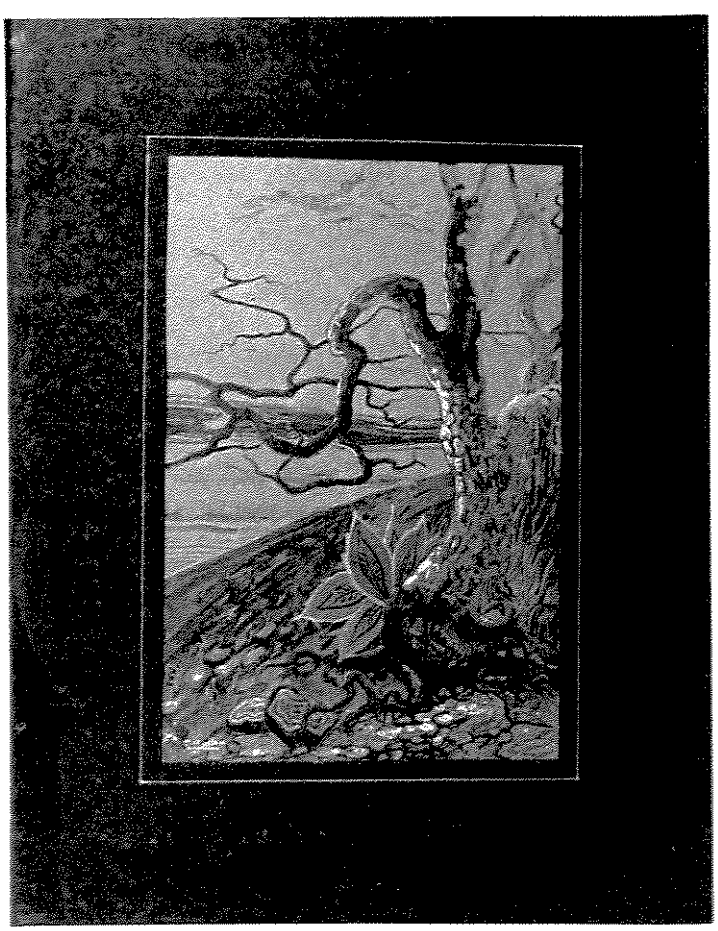


97. *Retrato do pai*
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Pastel sobre papel, 46,5 x 33,5cm (oval), s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

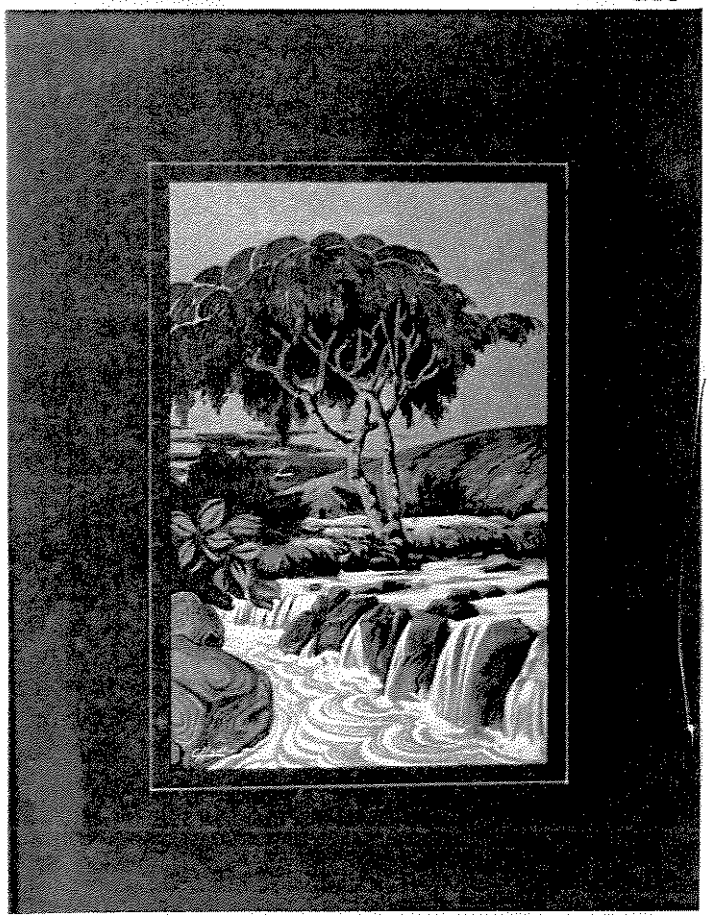
98. *Retrato da mãe*
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Pastel sobre papel, 46,5 x 33,5cm (oval), s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler S. Paulo".
Bibliografia: inédita.



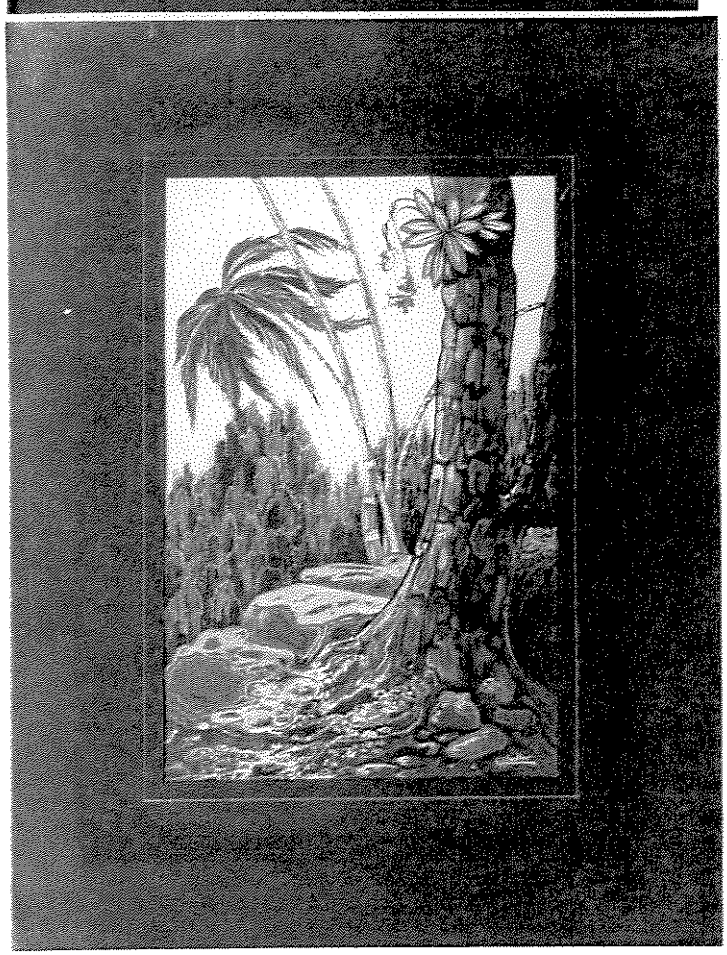
99. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



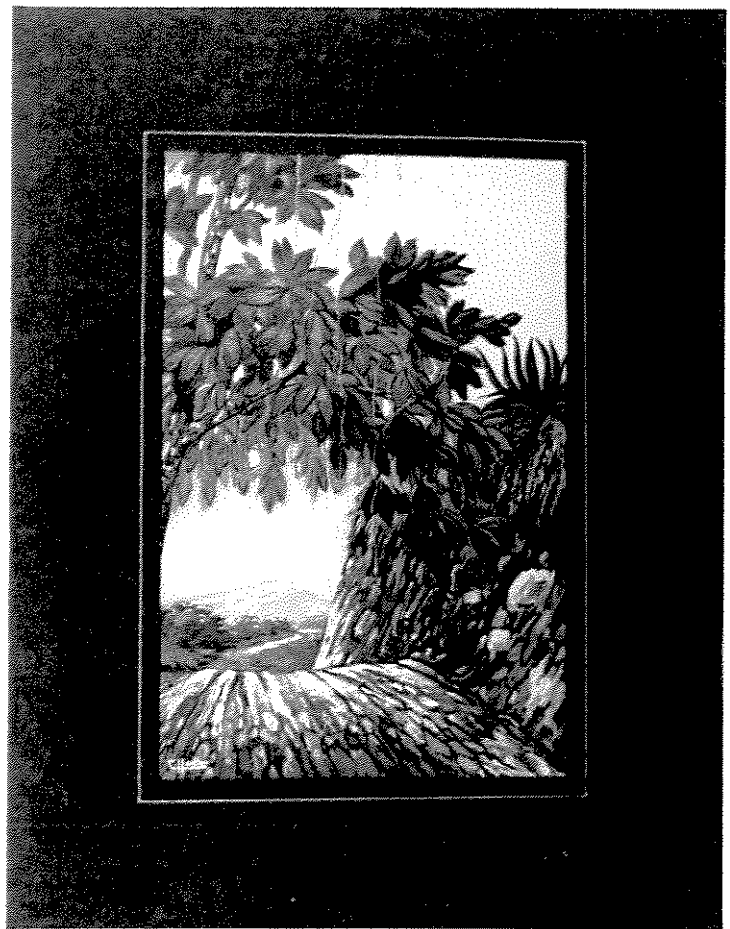
100. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 19cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



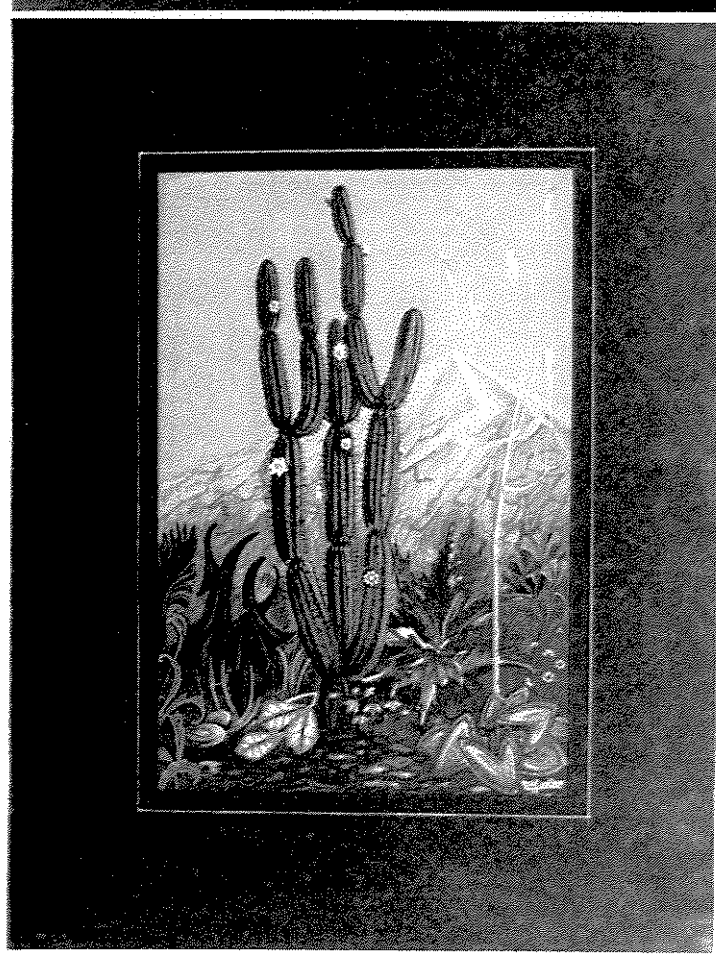
101. ***Paisagem com cascata***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 27,5 x 18cm, passe-partout, 43 x 33,5cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



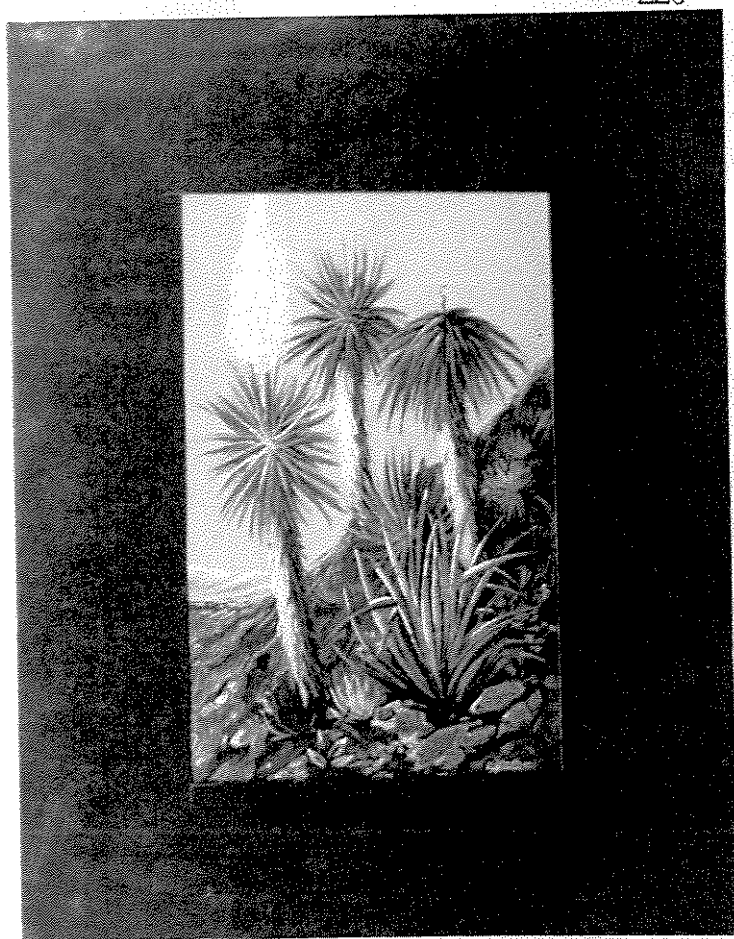
102. ***Paisagem com palmeiras***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 27,5 x 18cm, passe-partout, 43 x 33,5cm, assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



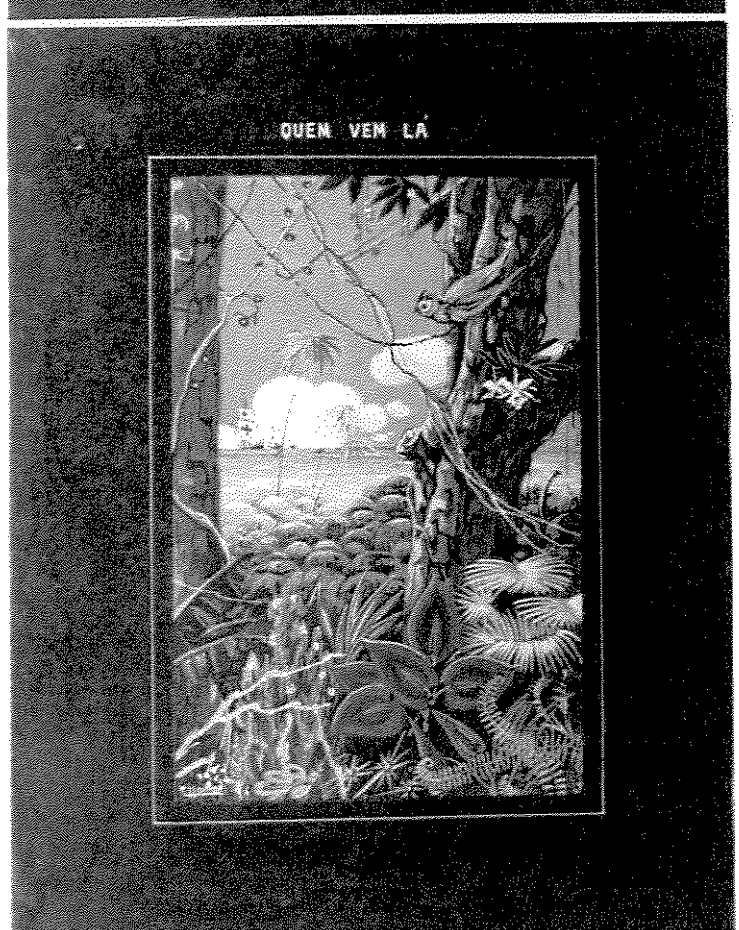
103. ***Paisagem com estrada***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 27,5 x 18cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



104. ***Paisagem com cactos***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28,5 x 19cm, passe-partout, 43 x 34cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



105. ***Plantas***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 26,5 x 17cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

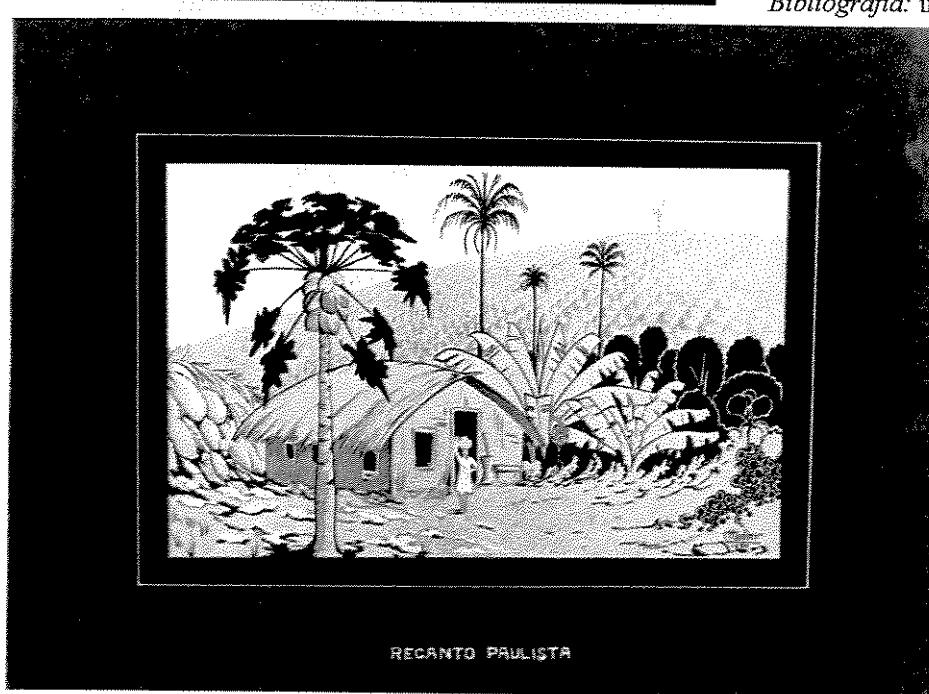


106. ***Quem vem lá***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18,5cm, passe-partout, 43 x 33,5cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: QUEM VEM LÁ
Bibliografia: inédita.

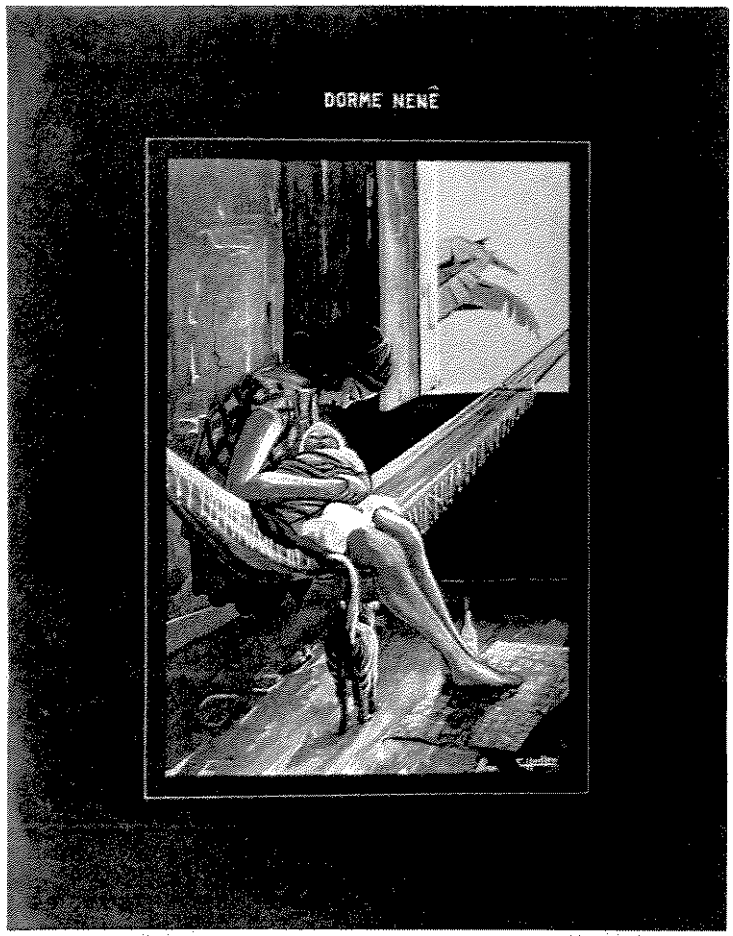
107. ***Do Brasil***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 20 x 13,5cm, passe-partout, 27,5 x 19,5cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 19__".

Inscrições no passe-partout:
DO BRASIL
«Temos muitas flôres lindas
Ao Rio Grande ao Pará
Mas a 'Miss' das nossas flôres
É a flôr do maracujá...»
A.L.Lins

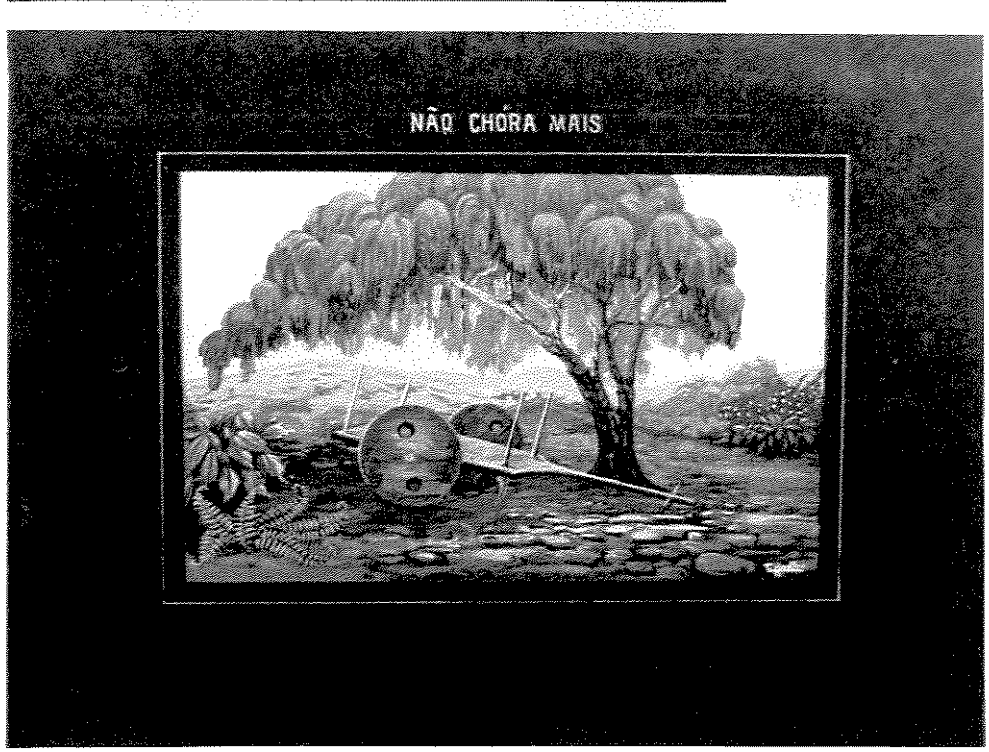
Bibliografia: inédita.



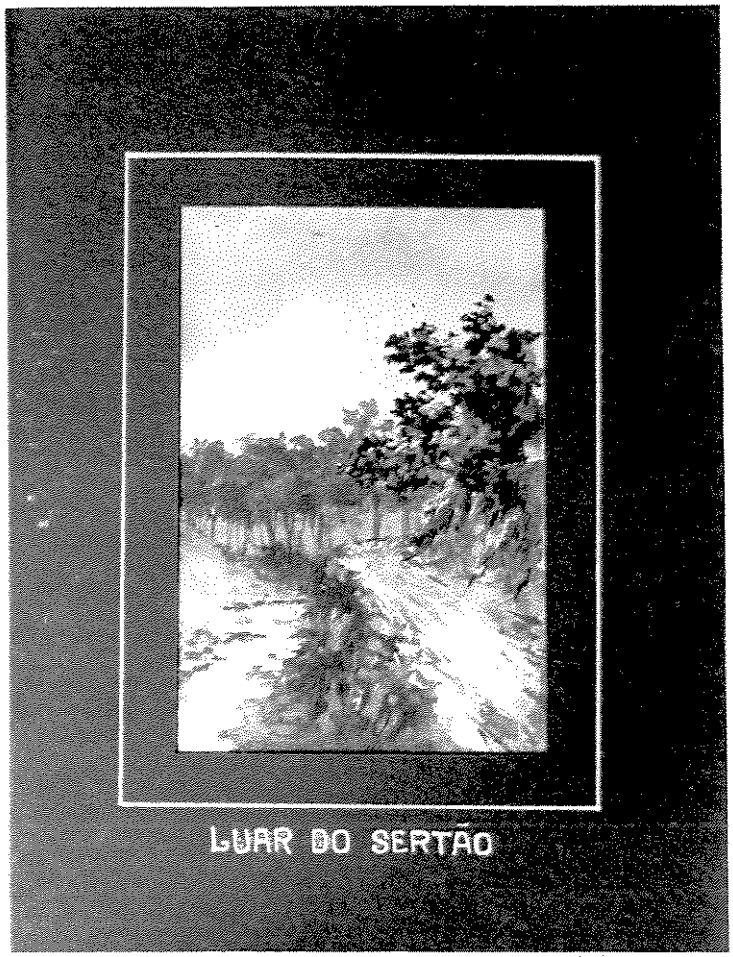
108. ***Recanto paulista***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 18 x 28,5cm, passe-partout, 33,5 x 43cm, assinada e datada no cid "C. Hadler 1930".
Inscrição no passe-partout: RECANTO PAULISTA
Bibliografia: inédita.



109. ***Dorme nenê***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18,5cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: DORME NENÊ
Bibliografia: inédita.

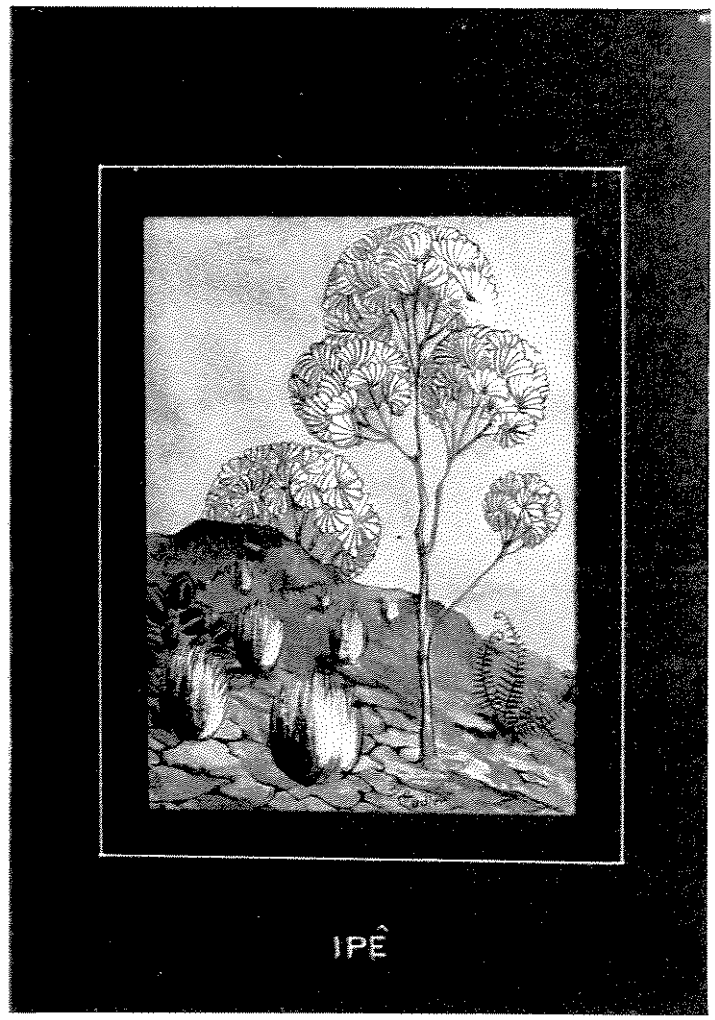


110. ***Não chora mais***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 18,5 x 28cm, passe-partout, 33,5 x 43cm, s.d., assinada no cid "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: NÃO CHÓRA MAIS
Bibliografia: inédita.



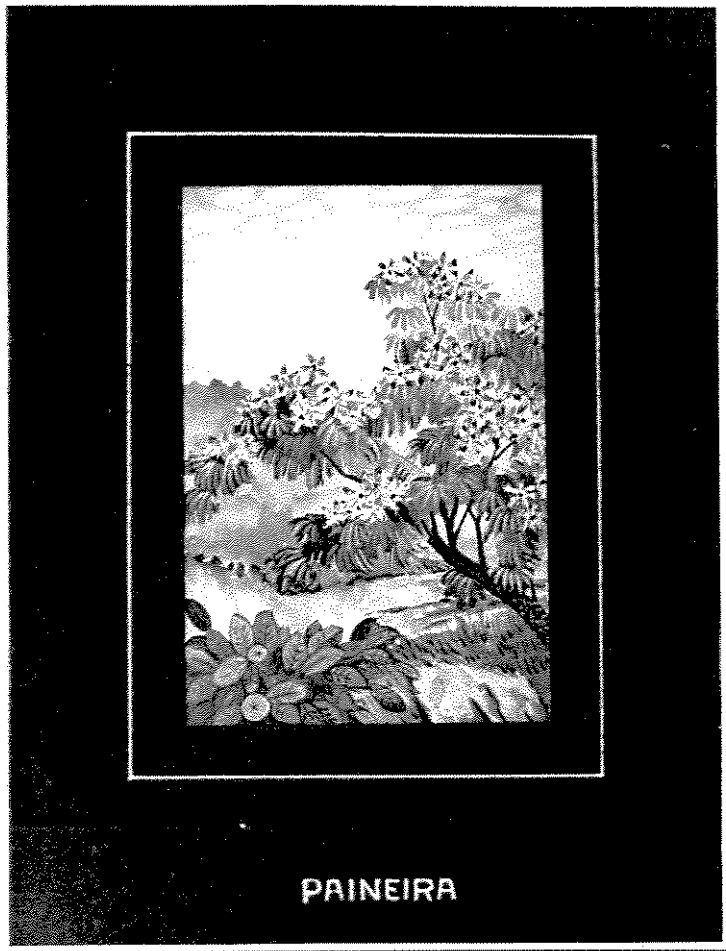
111. ***Luar do sertão***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 13,5 x 9cm, passe-partout, 26 x 18cm, s.d., assinada embaixo no centro "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: LUAR DO SERTÃO
Bibliografia: inédita.

112. ***Psique ?***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 19cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

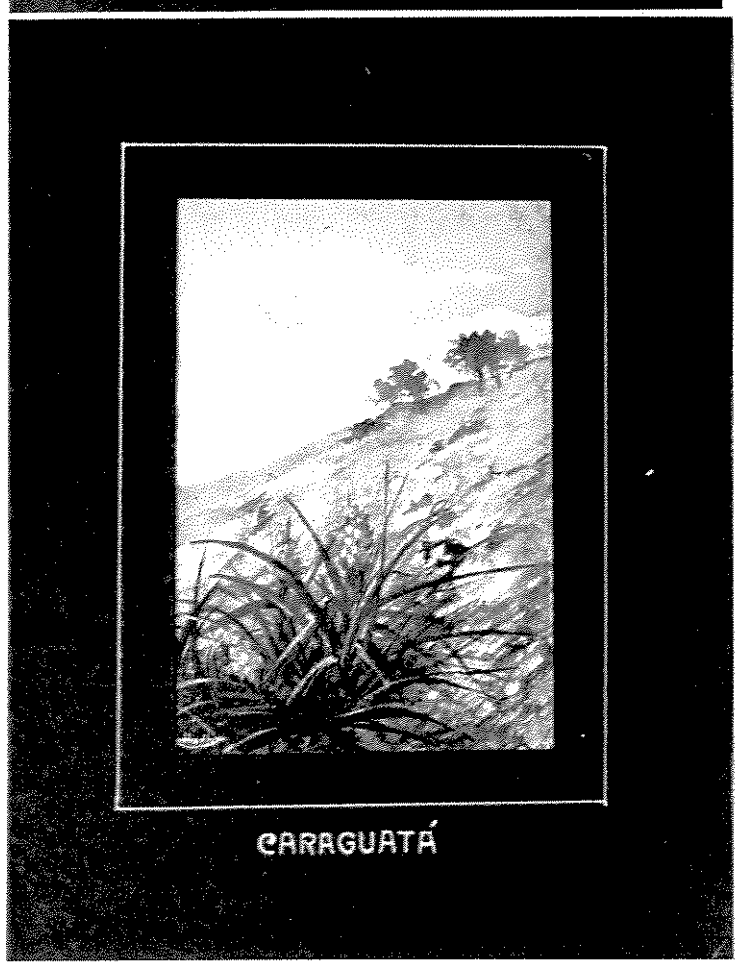


113. ***Ipê***
Aquarela sobre papel, 16 x 11,5, passe-partout, 28 x 19cm, s.d., assinada embaixo no centro "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: IPÊ
Bibliografia: inédita.

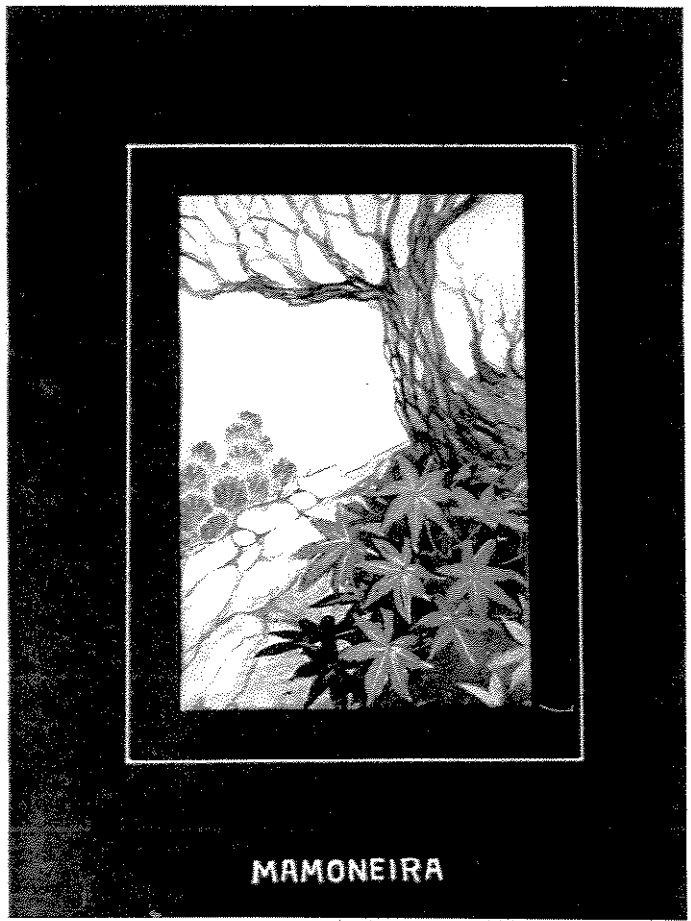
Esta obra tem como tema a árvore do ipê-amarelo – *Tabebuia ochracea*. Duas dessa espécie vêm representadas, em primeiro e em segundo plano, no momento de sua inflorescência, quando suas folhas estão ausentes possibilitando a reunião de um grande número de flores. Estas estão dispostas em grandes porções, sendo que cada uma é sugerida apenas por um ligeiro traço que forma o seu cálice tubuloso.



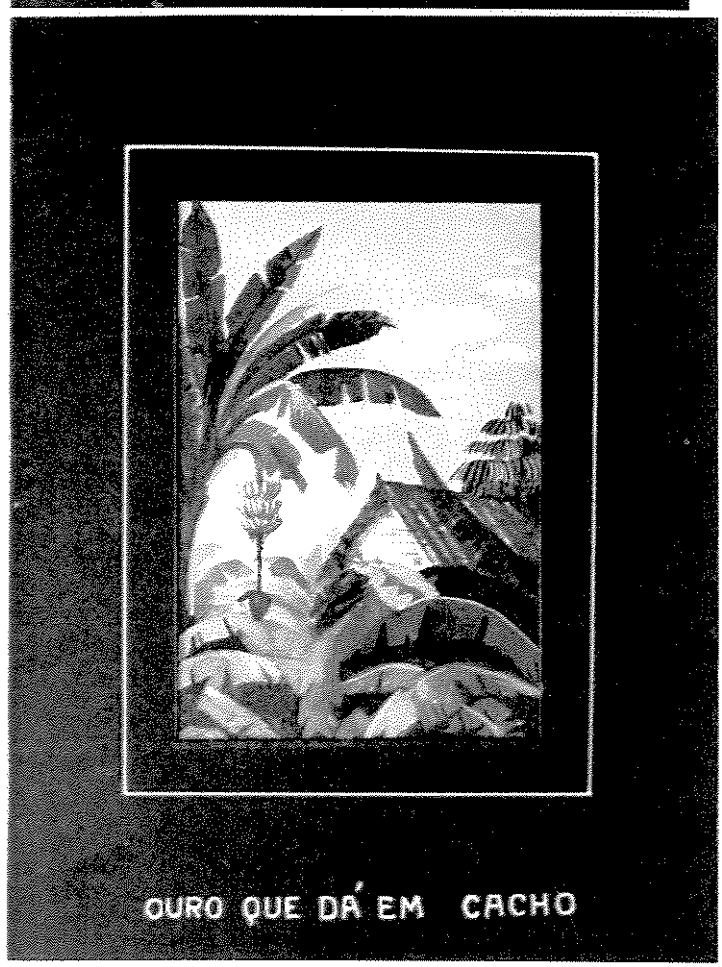
114. ***Paineira***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 13,5 x 9cm, passe-partout, 28 x 18cm, s.d., sem assinatura.
Inscrição no passe-partout: PAINEIRA
Bibliografia: inédita.



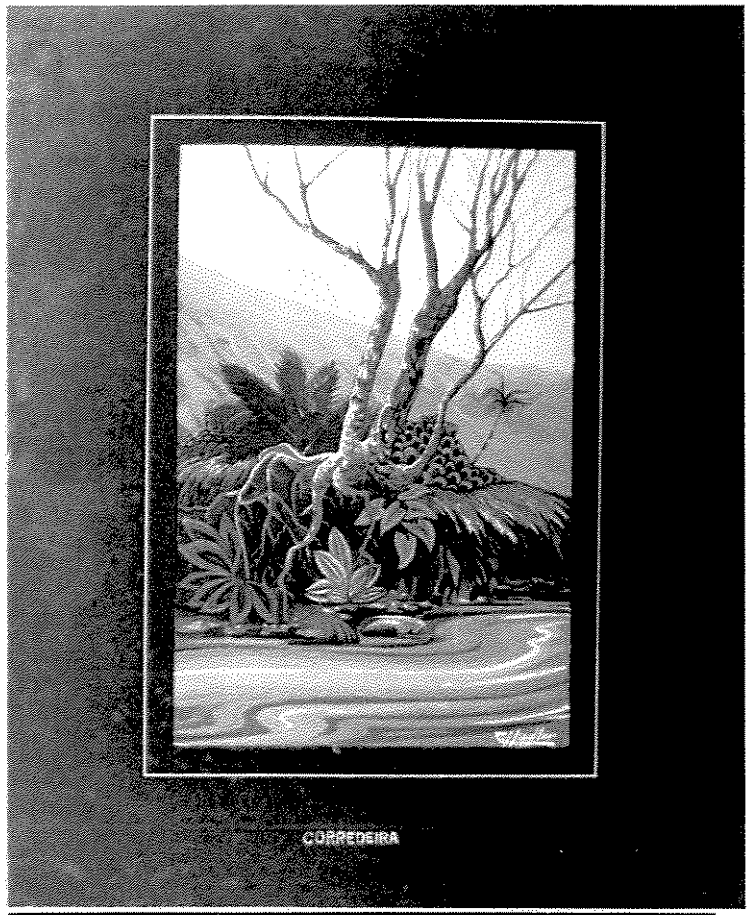
115. ***Caraguatá***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 13,5 x 9cm, passe-partout, 26 x 18cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout:
CARAGUATÁ
Bibliografia: inédita.



116. ***Mamoneira***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 13,5 x 9cm, passe-partout, 26 x 18cm, s.d., sem assinatura.
Inscrição no passe-partout:
MAMONEIRA
Bibliografia: inédita.

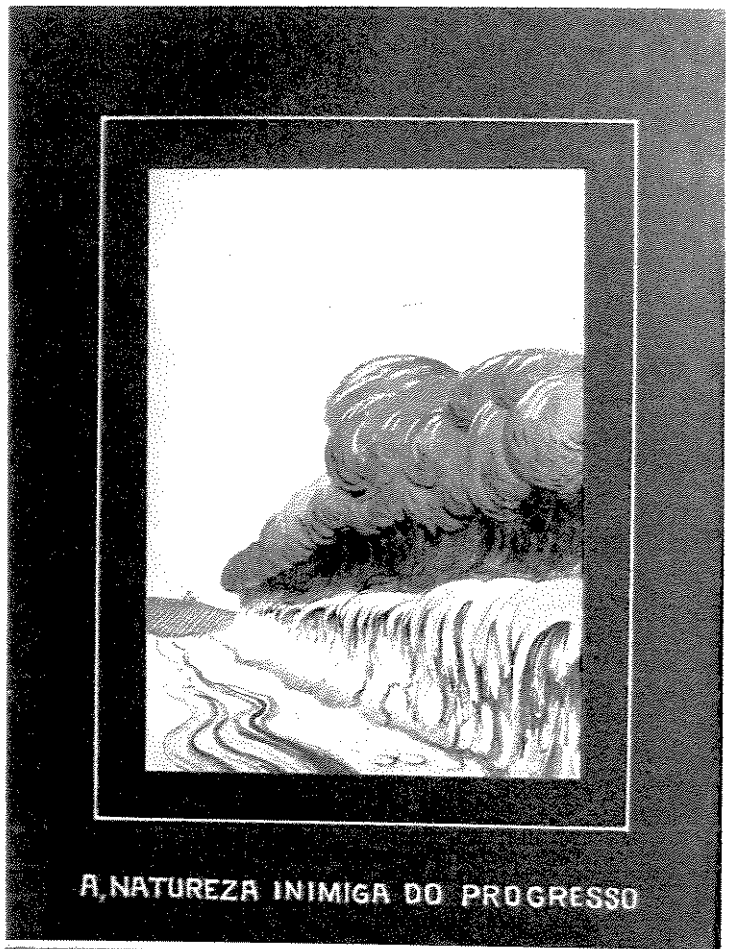


117. ***Ouro que dá em cacho***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 13,5 x 9cm, passe-partout, 26 x 18cm, s.d., sem assinatura.
Inscrição no passe-partout: OURO QUE DÁ EM CACHO
Bibliografia: inédita.

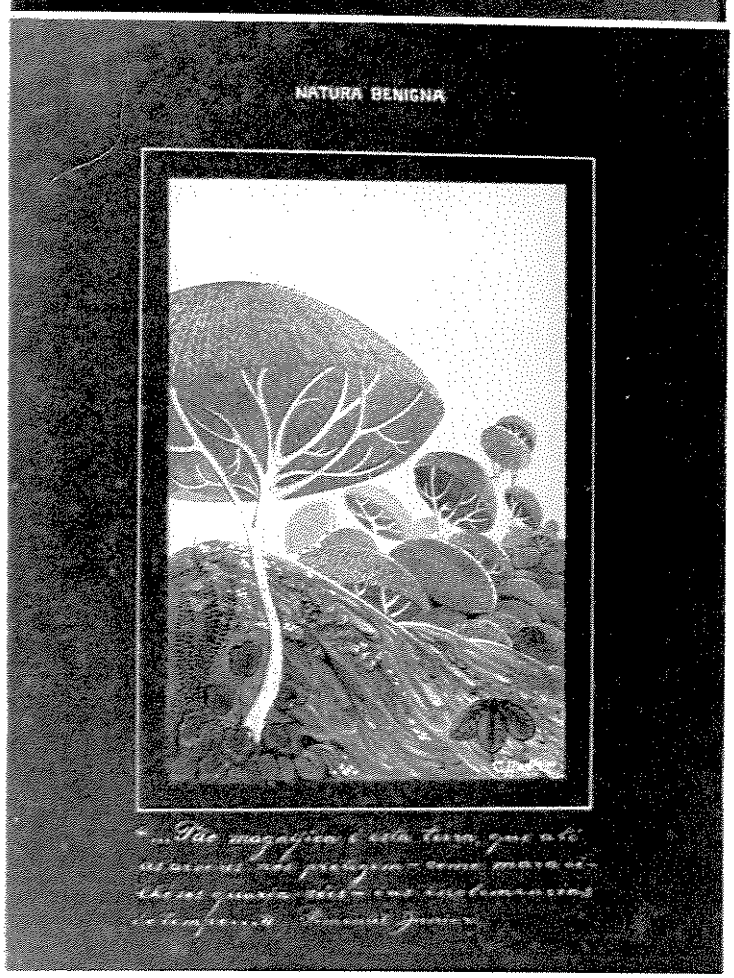


118. ***Corredeira***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 45 x 35cm, data ilegível, assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout:
CORREIDEIRA
Bibliografia: inédita.

119. ***Cascalheira***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 16,5 x 12cm, passe-partout, 28 x 19,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout:
CASCALHEIRA
Bibliografia: inédita.



120. ***A natureza inimiga do progresso***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 16,5 x 11,5cm, passe-partout, 28 x 19,5cm, s.d., sem assinatura.
Inscrição no passe-partout: A NATUREZA INIMIGA DO PROGRESSO
Bibliografia: inédita.

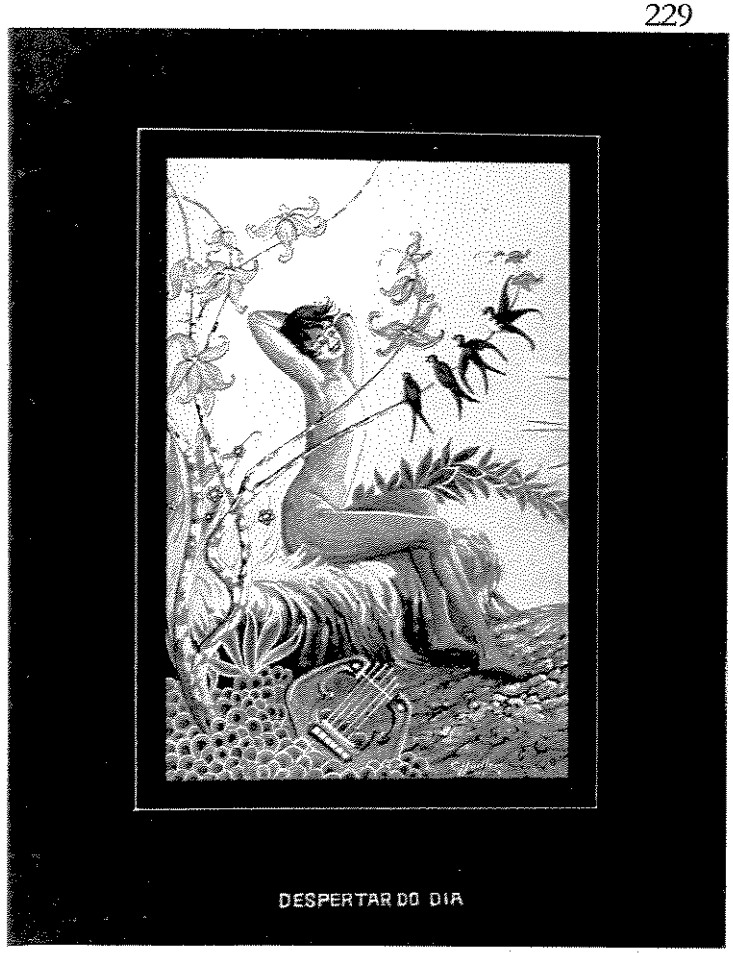


121. ***Natura benigna***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 19cm, passe-partout, 47 x 35cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1931".
Inscrição no passe-partout:

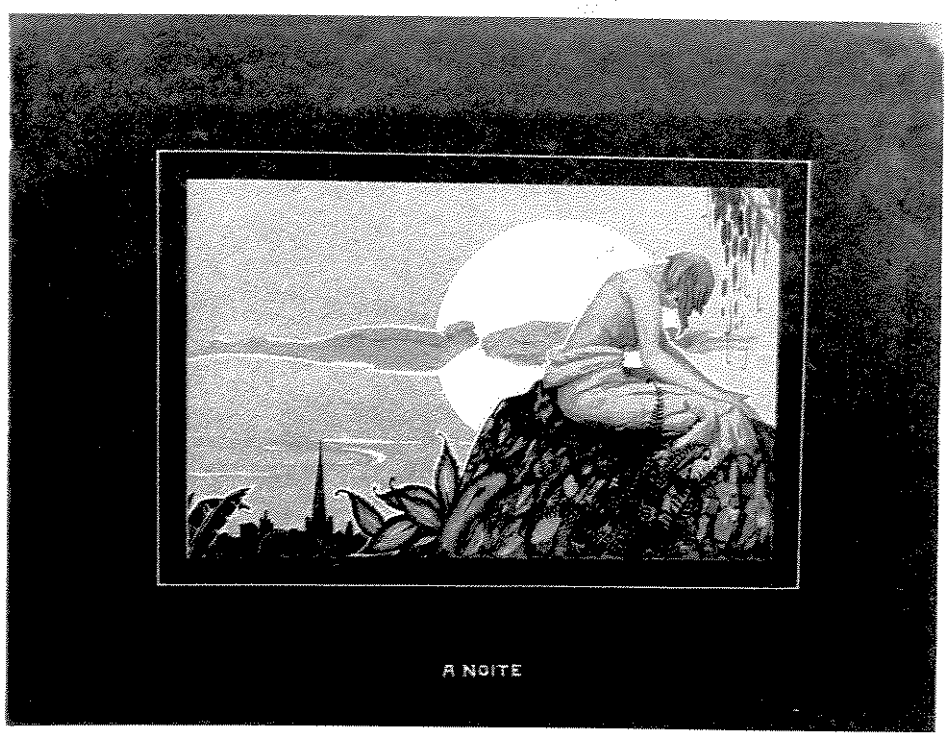
NATURA BENIGNA

«...Tão magnifica é esta terra que até
As arvores nos protegem – como maravilhosos guarda-sóis – das inclemencias
do tempo...» Pimentel Júnior

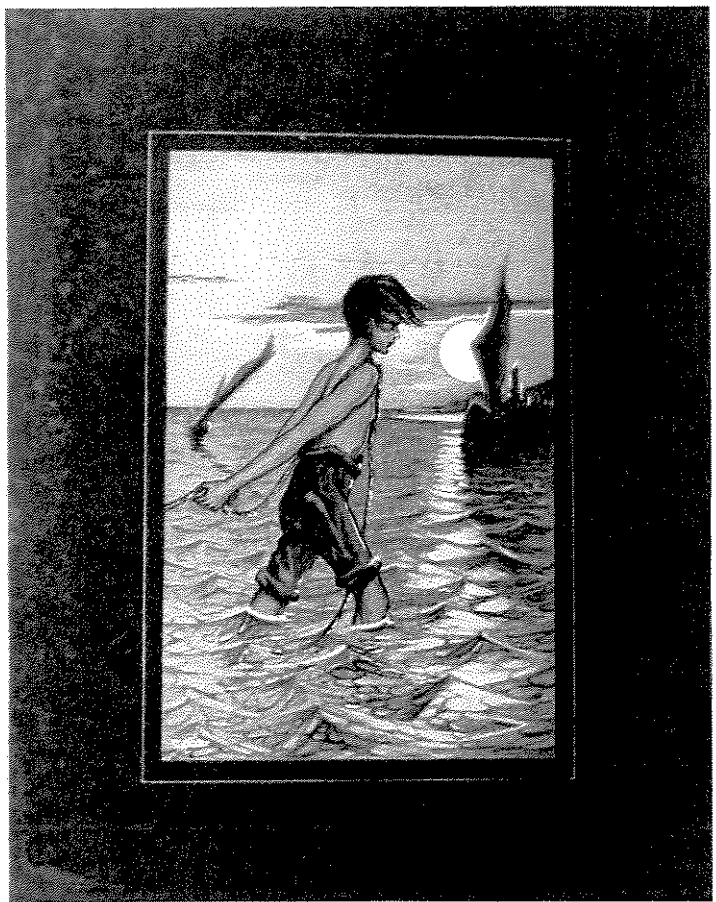
Bibliografia: inédita.



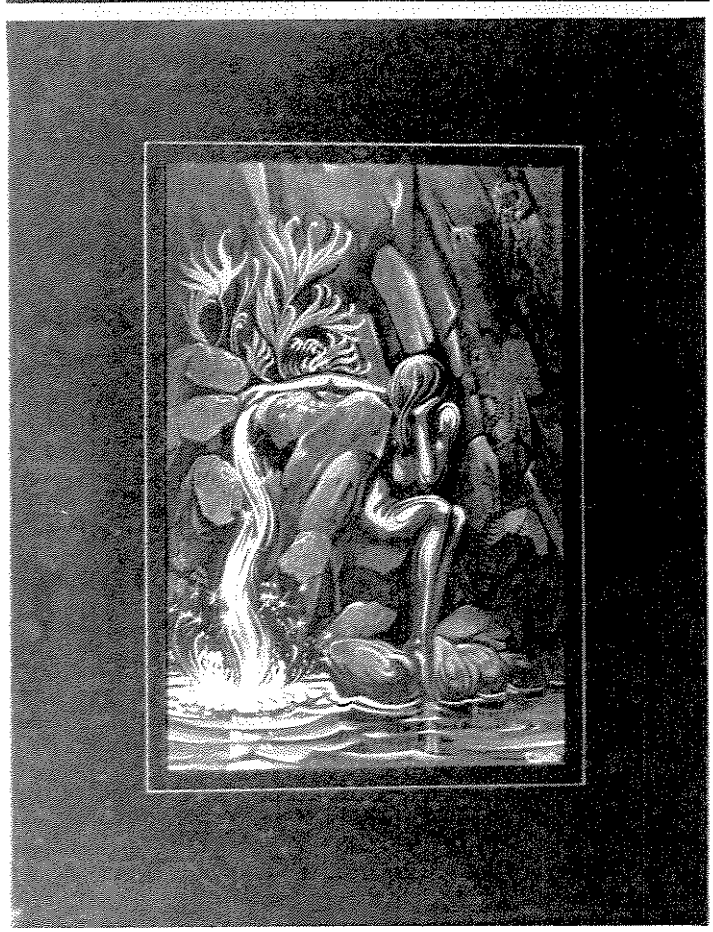
122. ***Despertar do dia***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 43 x 33cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1930".
Inscrição no passe-partout:DESPERTAR DO DIA
Bibliografia: inédita.



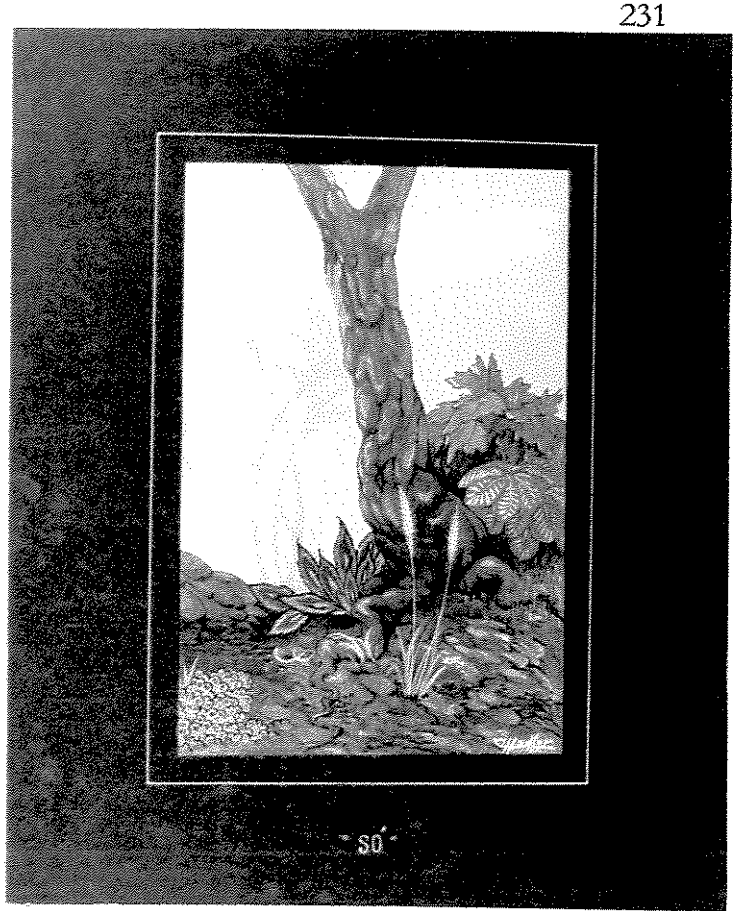
123. ***A Noite***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 18 x 28cm, passe-partout, 35 x 45cm, s.d., sem assinatura.
Inscrição no passe-partout: A NOITE
Bibliografia: inédita.



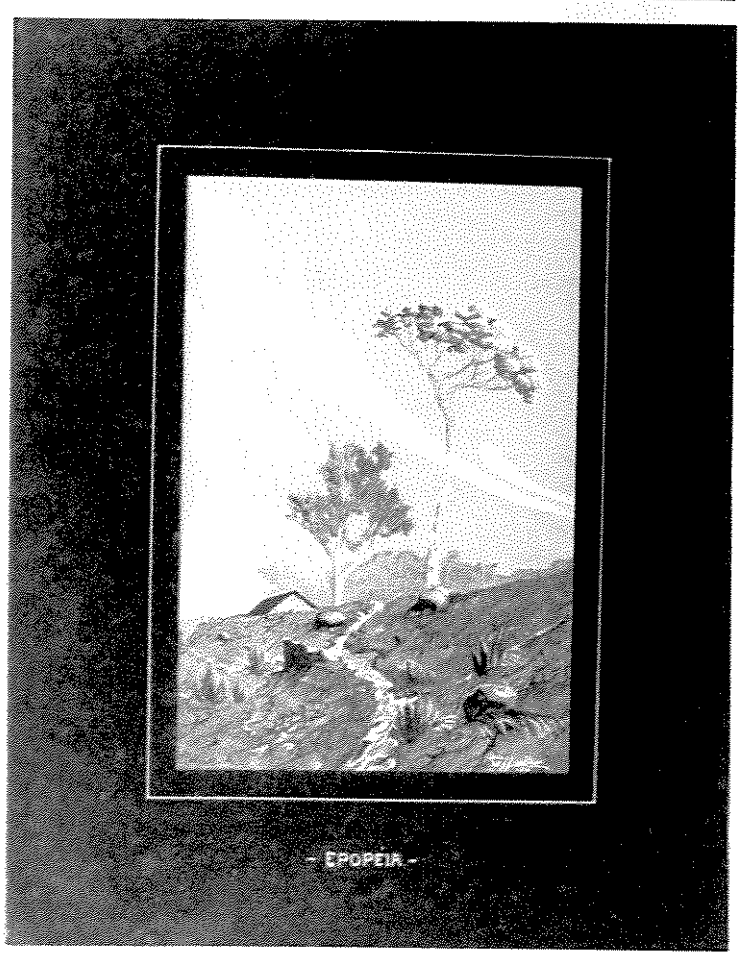
124. ***Pescador***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 17,5cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



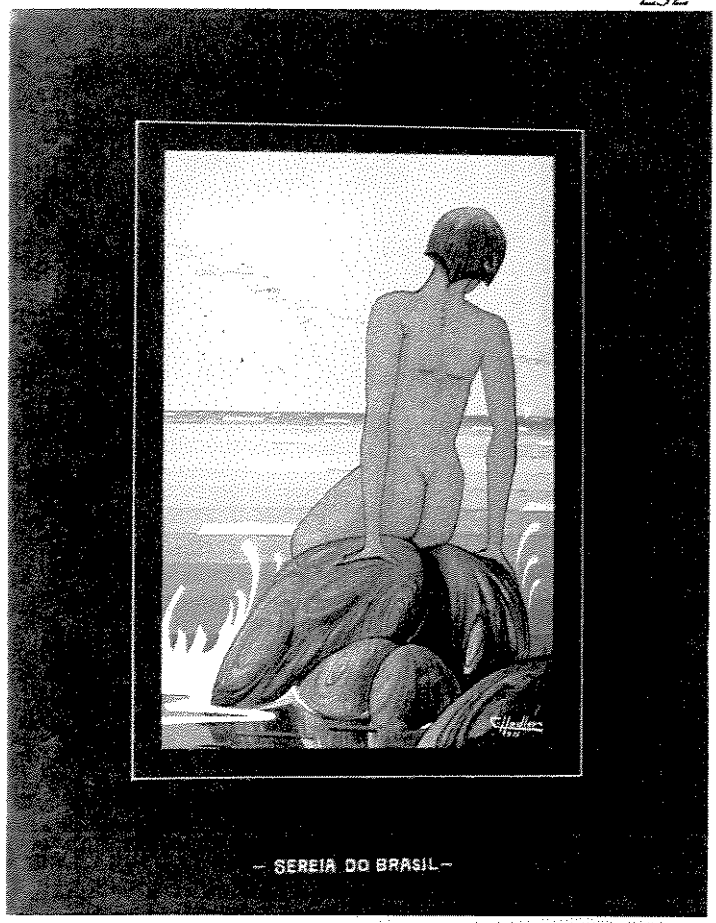
125. (Sem título)
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18,5cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



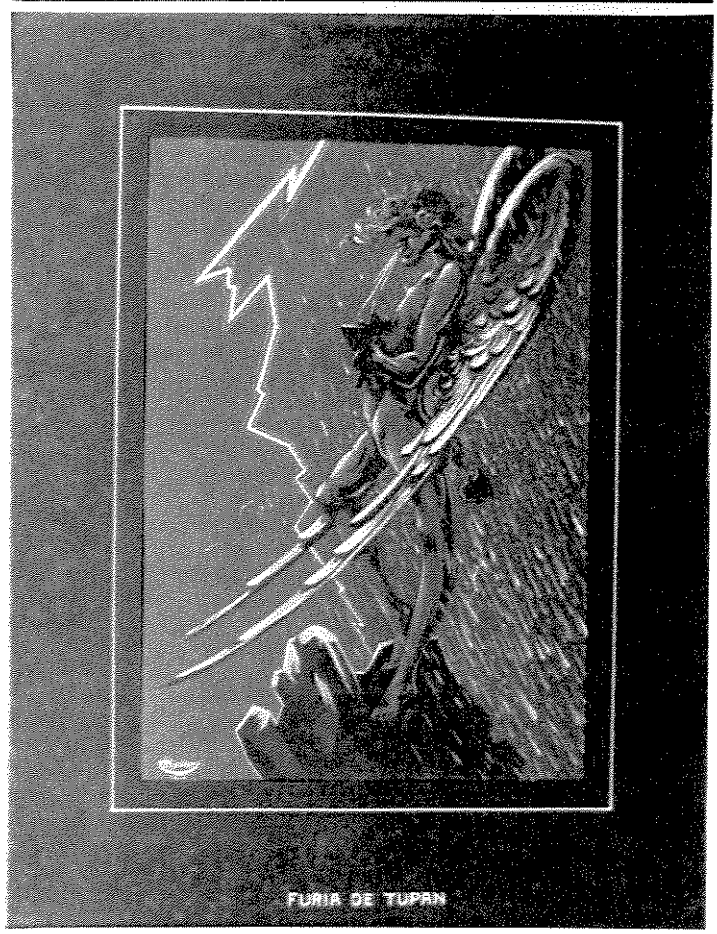
126. ***Só***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18,5cm, passe-partout, 45 x 35cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1930/ou 31".
Inscrição no passe-partout: 'SÓ'
Bibliografia: inédita.



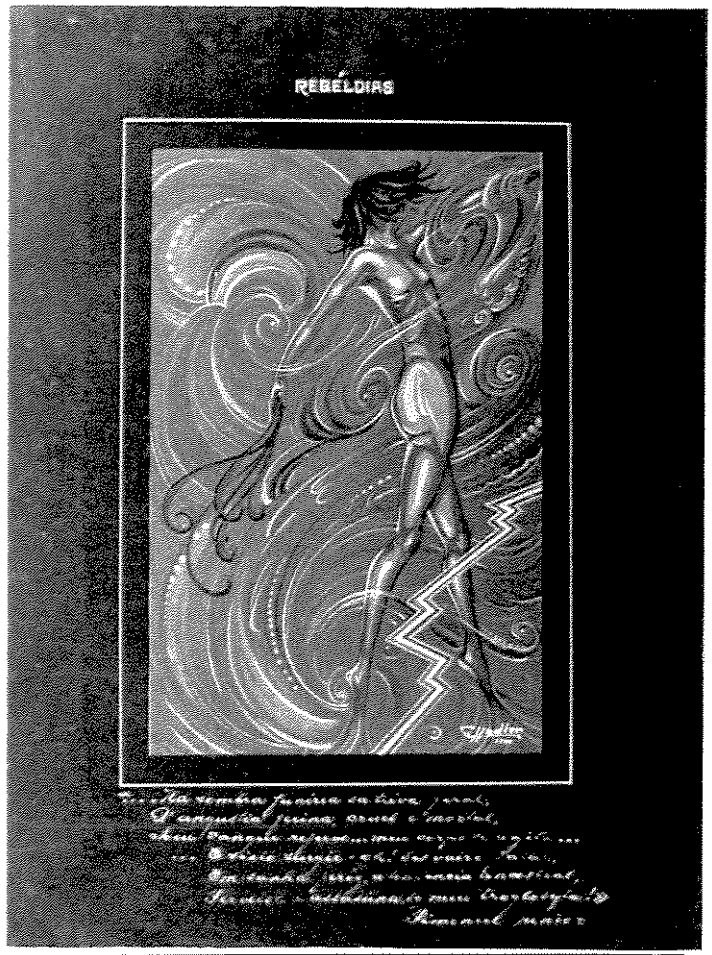
127. ***Epopéia***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 19cm, passe-partout, 45 x 35cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1930/ou 31".
Inscrição no passe-partout: - EPOPÉIA-
Bibliografia: inédita.



128. ***Sereia do Brasil***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 43,5 x 33cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 931".
Inscrição no passe-partout:
- SEREIA DO BRASIL -
Bibliografia: inédita.



129. ***Fúria de Tupan***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 29,5 x 20,5cm, passe-partout, 43 x 33cm, assinada e datada no canto inferior esquerdo "C. Hadler 1930".
Inscrição no passe-partout: FURIA DE TUPAN
Bibliografia: inédita.



130. ***Rebéldias***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18,5cm, passe-partout, 47,5 x 34cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1930".
Inscrição no passe-partout:

REBÉLDIAS

«...Na sombra funéria da treva ,
A angustia ferina, cruel e mortal,
Meu sangue ... meu corpo se agita...
...E sinto surgir – oh! fatal,
Em sonho feroz, a ancia ancestral,
Fez verse a assassina de meu troglodyta!»

Pimentel Junior

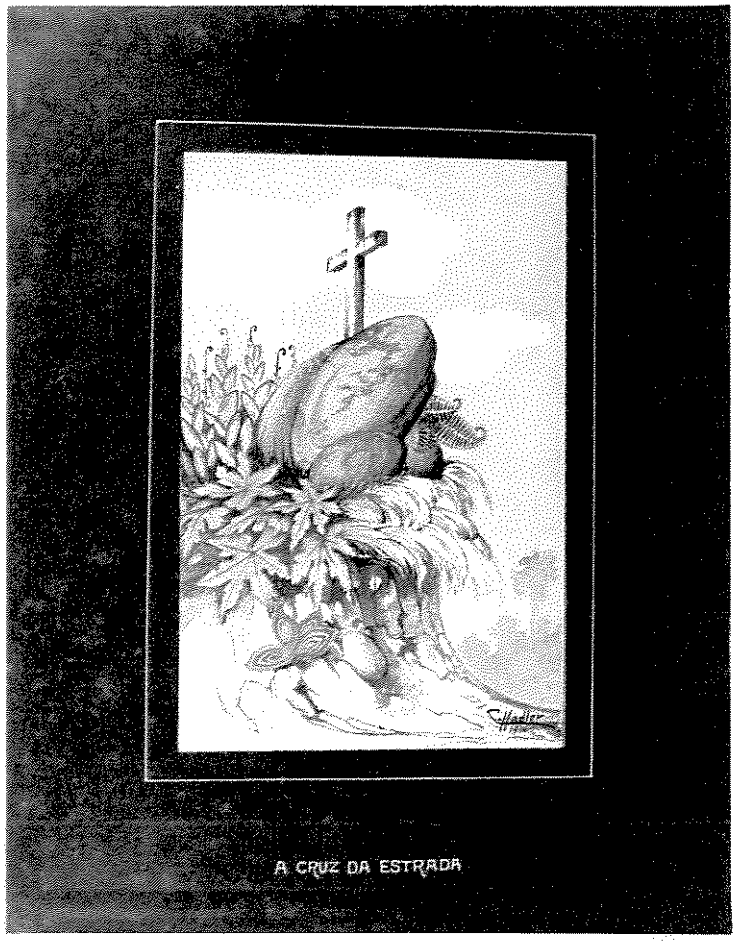
Bibliografia: inédita.

131. ***No medalhão da vida***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 29,5 x 20,5cm, passe-partout, 47 x 35cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1930".
Inscrições no passe-partout:

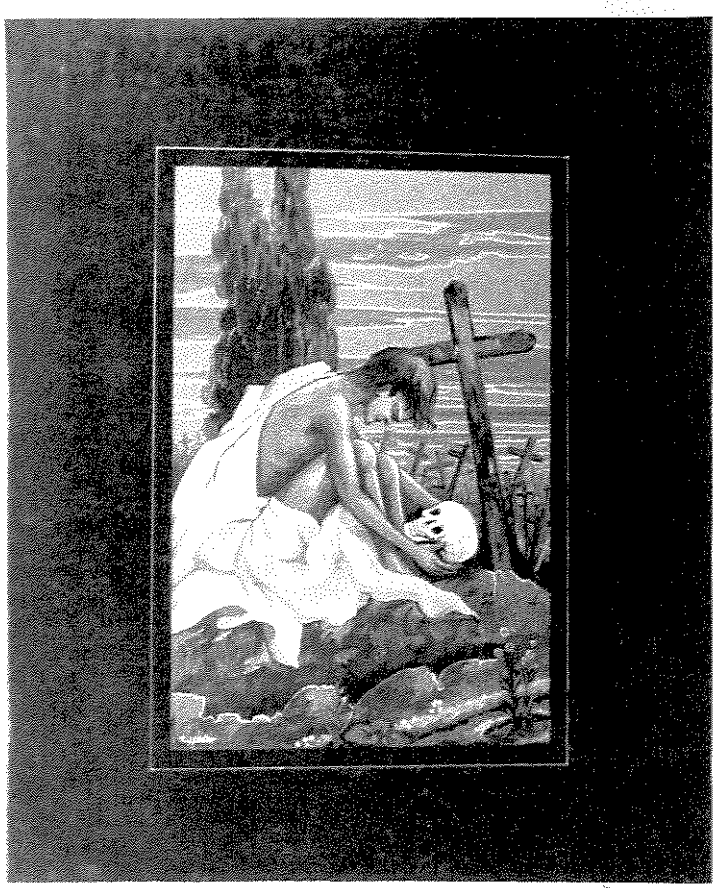
NO MEDALHÃO DA VIDA

(Pimentel Junior)

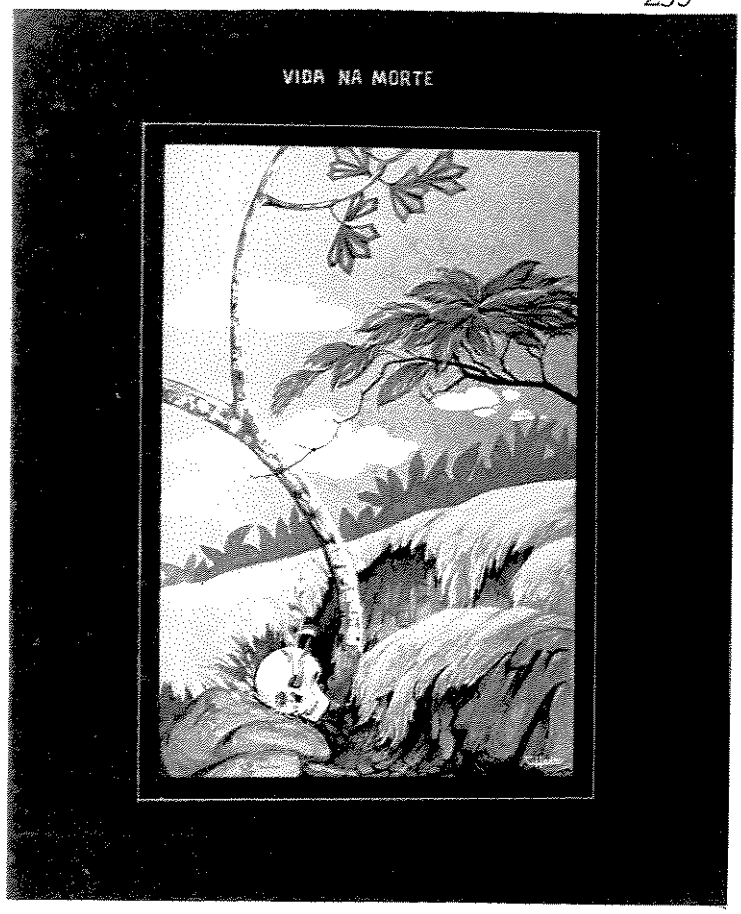
«A-VIDA – Ao roseo albente veu dum irreal divino:
A vida é breve... a vida é bôa, é leve e pura...
Fagueira sobra esparsa, a dedilhar um hino
Ao bem, que quando sêm, bem pouco, pouco dura...
A-MORTE – A morte, algente e atróz, é linda, esplendorosa!
Segunda etapa – o fim da senda dolorosa
Que todos nós enfim vencemos, mal ou bem,
Na aligêra conquista azul do ignoto alem!
Epilogo: - E sendo a vida assim, fugaz e tão querida:
A morte é a perfeição mais lógica da vida!»
Bibliografia: inédita.



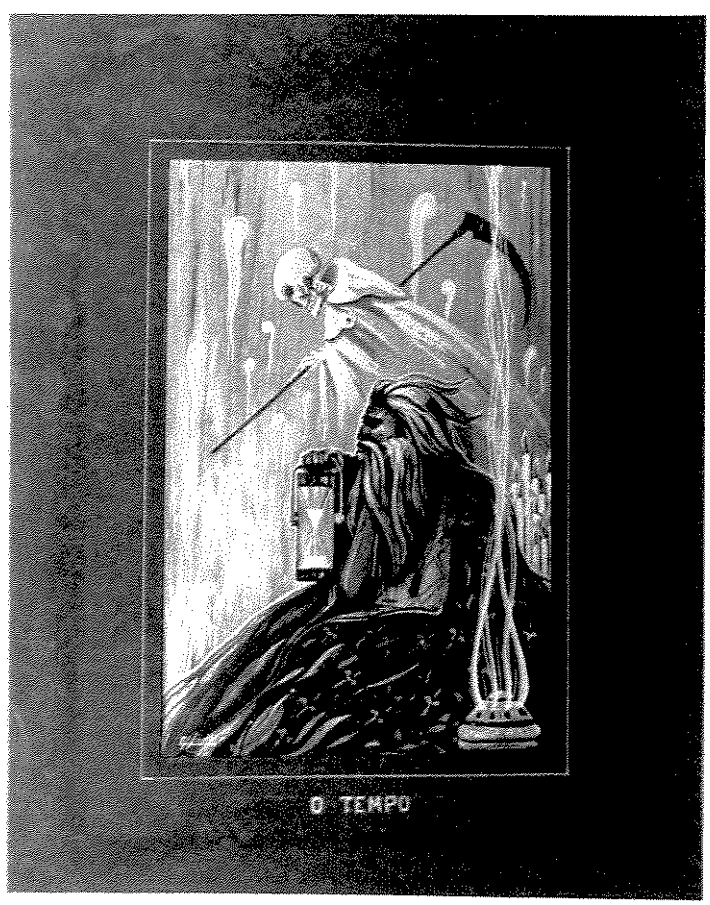
132. ***A cruz da estrada***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 X 18cm, passe-partout, 45 X 35cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1930".
Inscrição no passe-partout:
A CRUZ DA ESTRADA
Bibliografia: inédita.



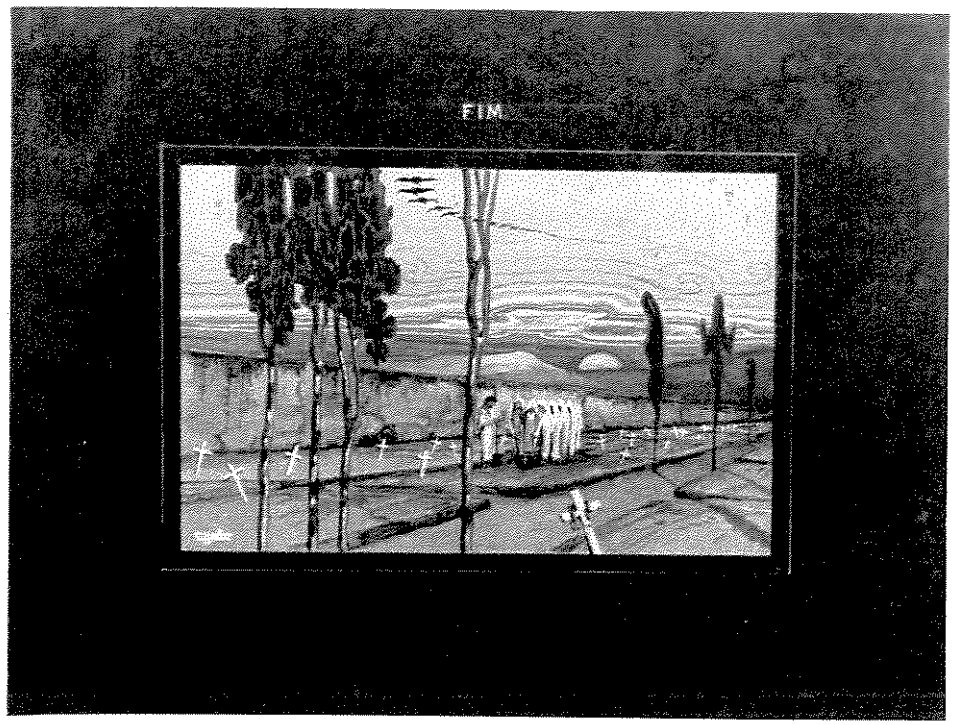
133. ***Figura masculina com crânio***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 45 x 35cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



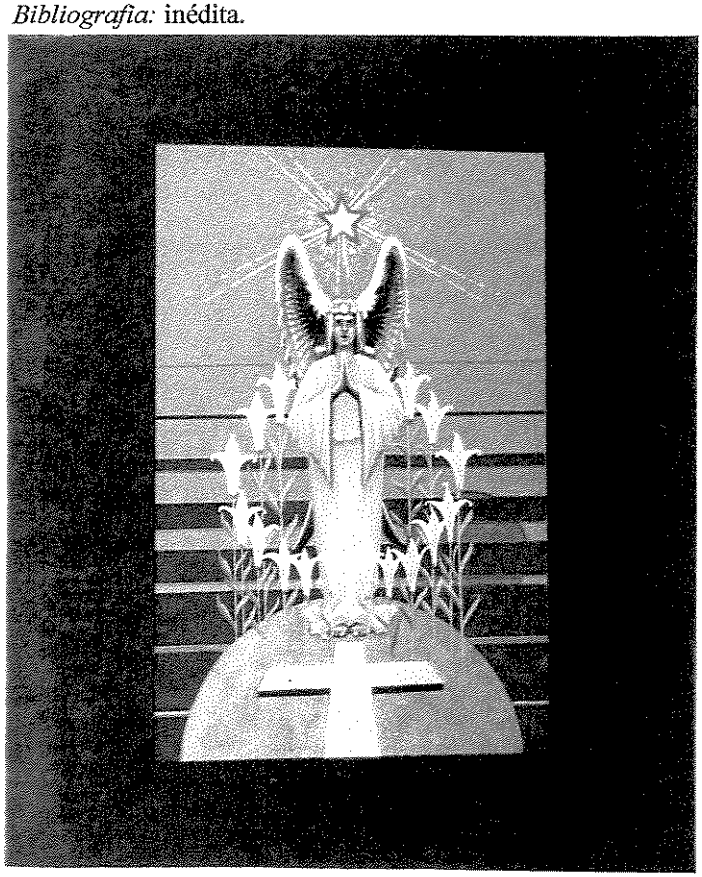
134. ***Vida na morte***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: VIDA NA MORTE
Bibliografia: inédita.



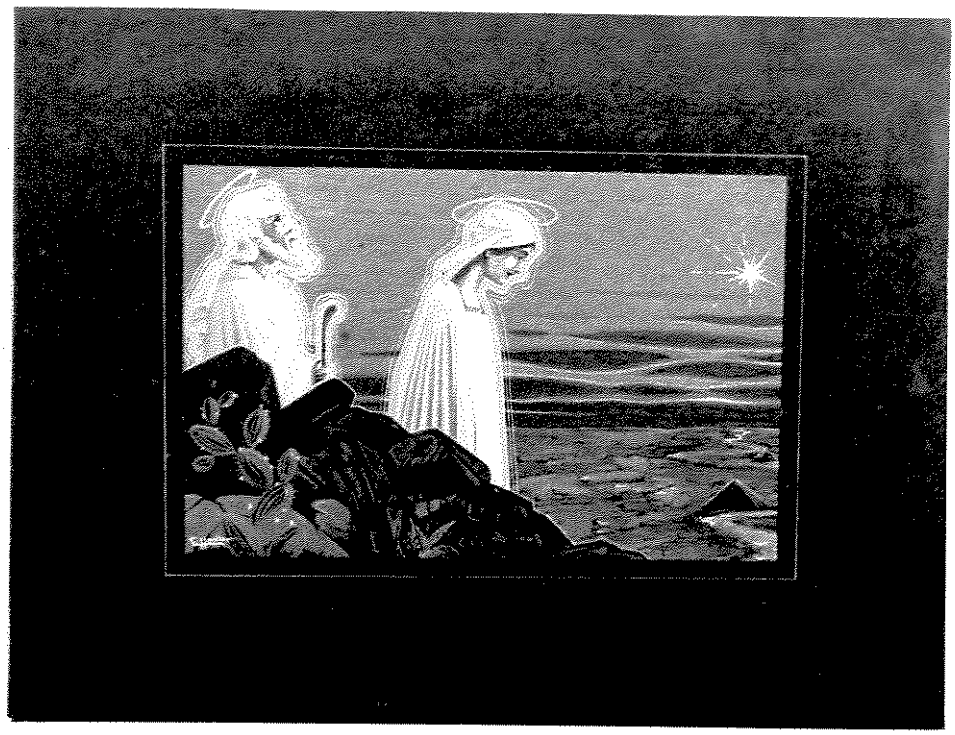
135. ***O Tempo***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 17,5cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: *O TEMPO*
Bibliografia: inédita.



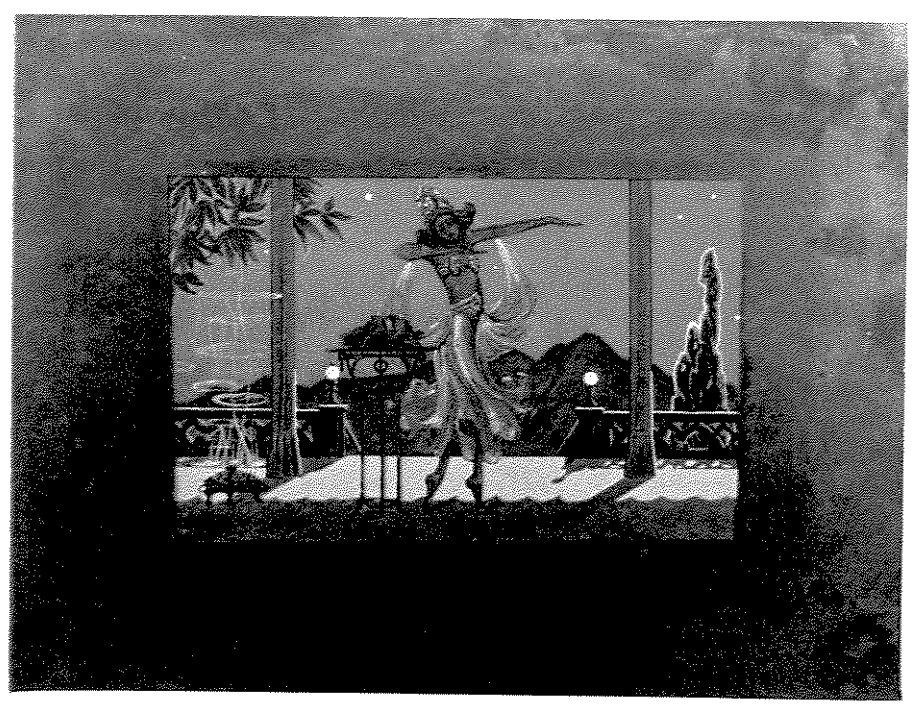
136. *Fim*
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 18,5 x 28cm, passe-partout, 35 x 45cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Inscrição no passe-partout: FIM
Bibliografia: inédita.



137. Sem título
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, passe-partout, 43 x 33cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



138. ***Fuga para o Egito ?***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 18,5 x 28cm, passe-partout, 35 x 45cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



139. ***Salomé ?***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre papel, 18 x 28cm, passe-partout, 35 x 45cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

140. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14 x 11cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler". *Bibliografia:* inédita.

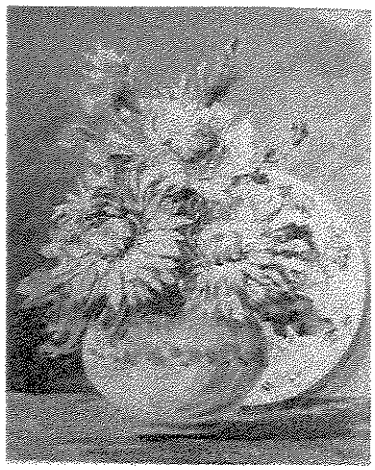
141. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14 x 11cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler". *Bibliografia:* inédita.

142. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14 x 10,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler". *Bibliografia:* inédita.

143. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14 x11cm, s.d., s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler". *Bibliografia:* inédita.

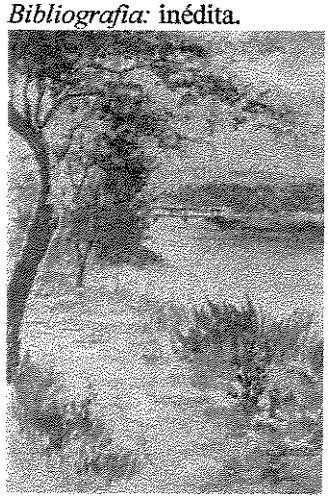
144. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 15 x 12,5cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

145. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 15 x 12,5cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita

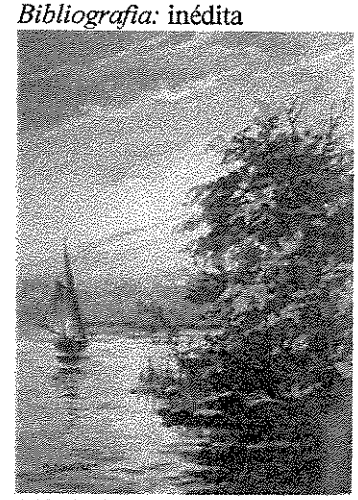


146. ***Vaso com flores e prato***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14 x 11cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

147. ***Vaso com flores***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 15 x 12,5cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita

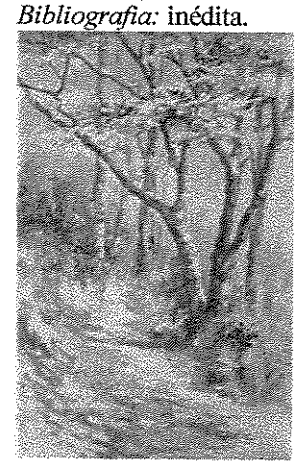


148. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 17 x 11,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



149. ***Paisagem com barco***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14 x 10cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

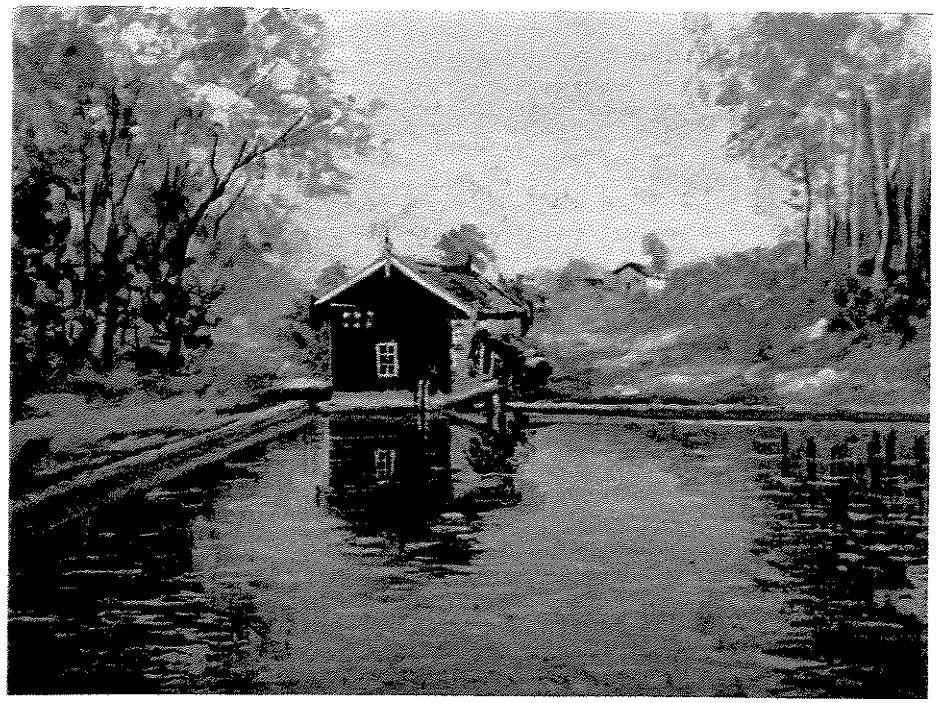
150. ***Paisagem com caminho***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 17 x 11,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



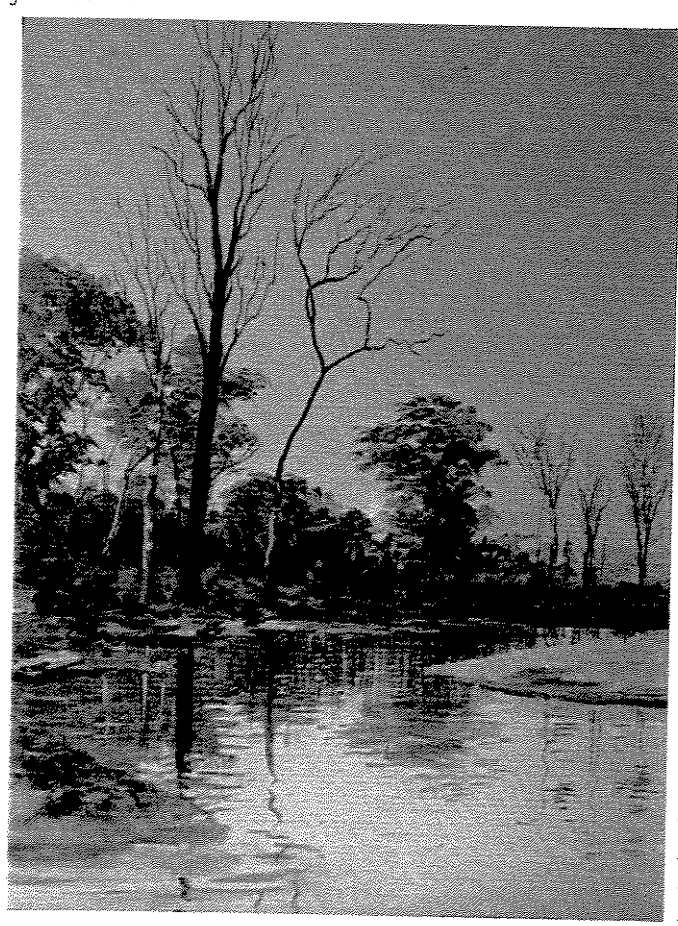
151. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 22,5 x 15cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita

152. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 28,5 x 19cm, s.d., assinada no canto inferior direito "CH".
Bibliografia: inédita.

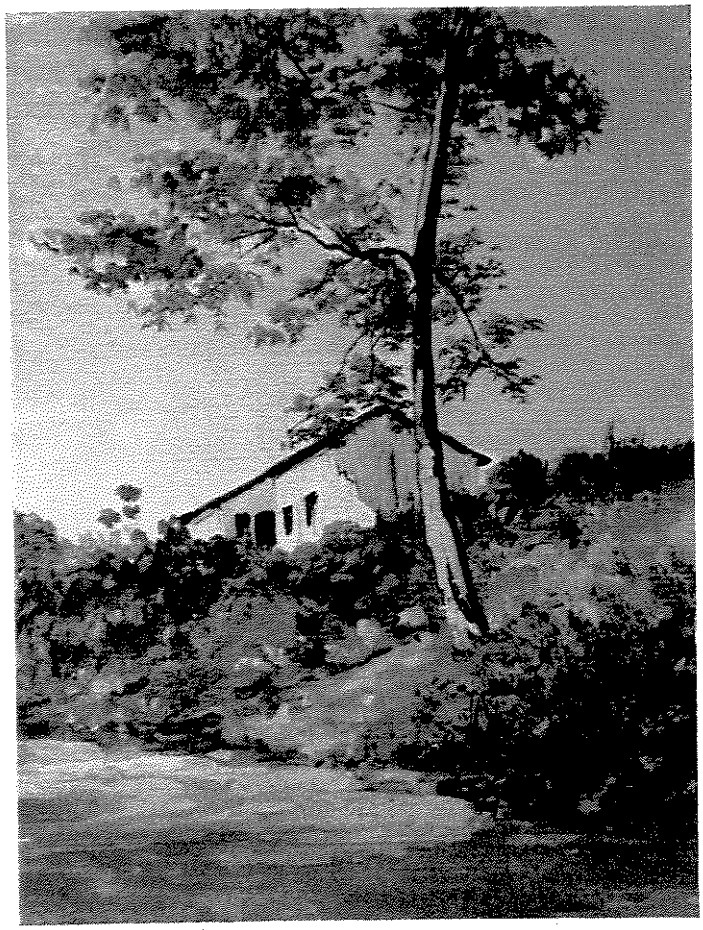
153. ***Paisagem com casa***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 20 x 26cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



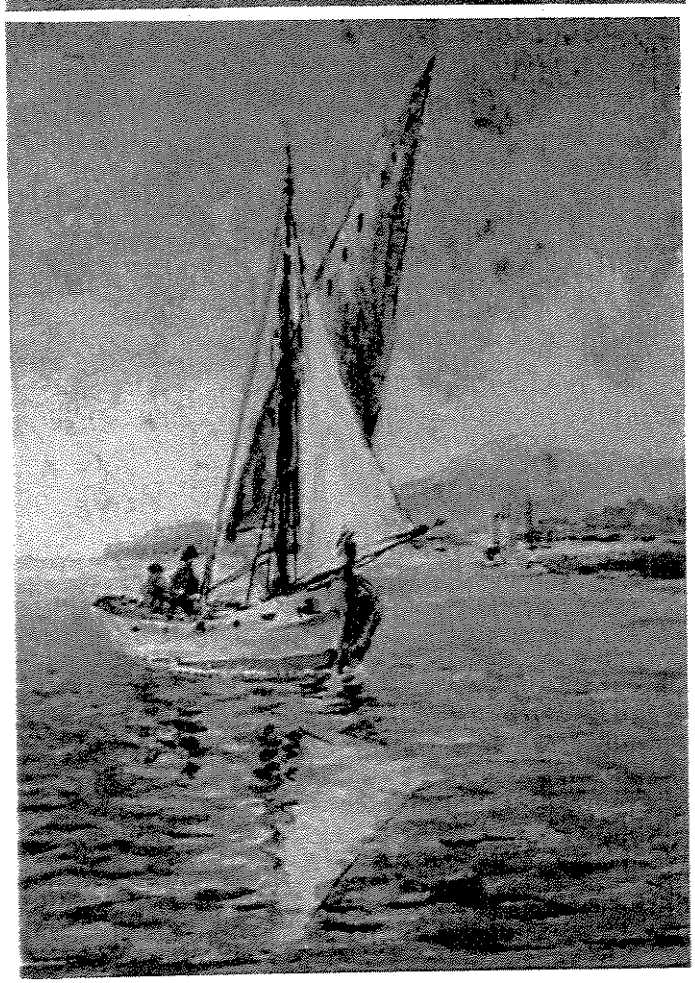
154. ***Paisagem com lago***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 12 x 15,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito "CH".
Bibliografia: inédita.



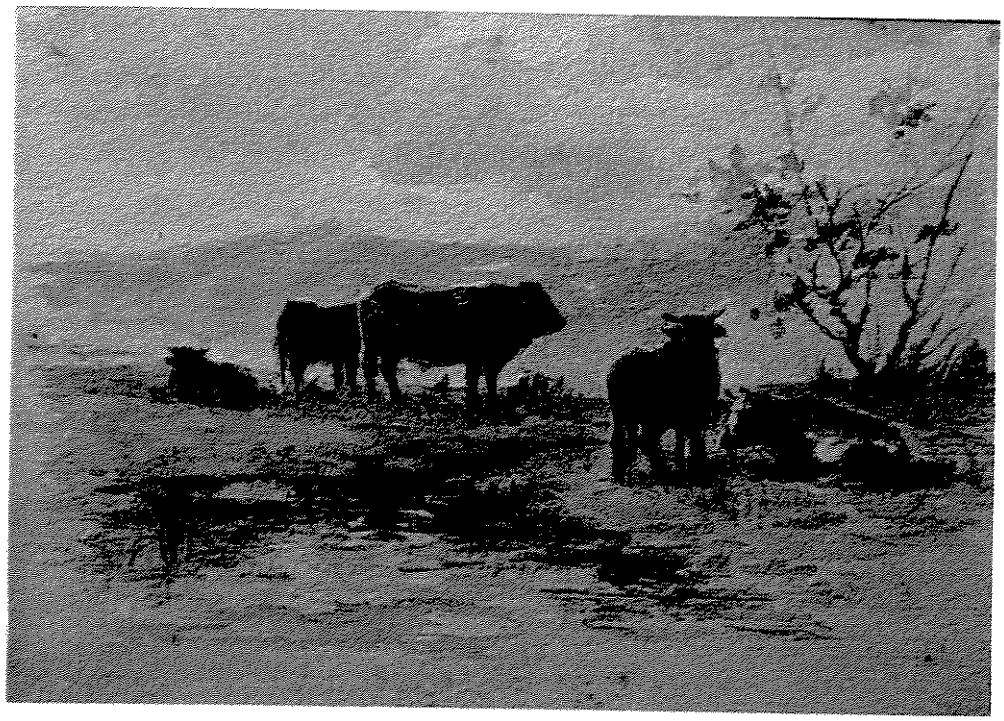
155. ***Paisagem com rio***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14,5 x 10,5cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



156. ***Paisagem com casebre***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 14,5 x 10,5cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

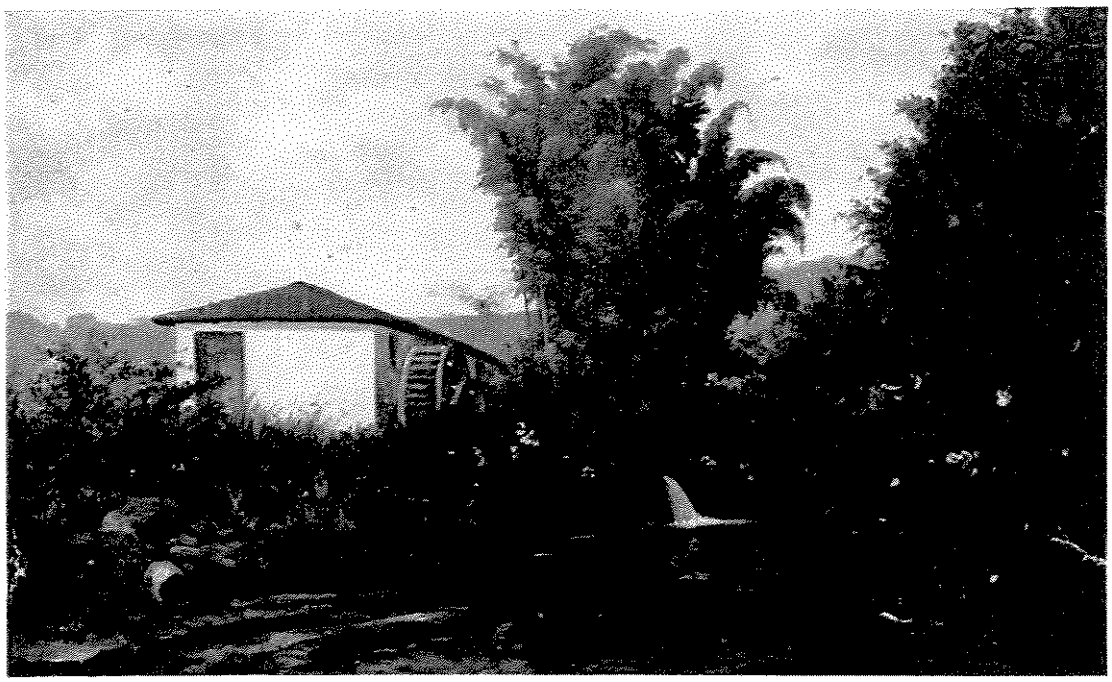


157. ***Barco***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 16,5 x 11,5cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

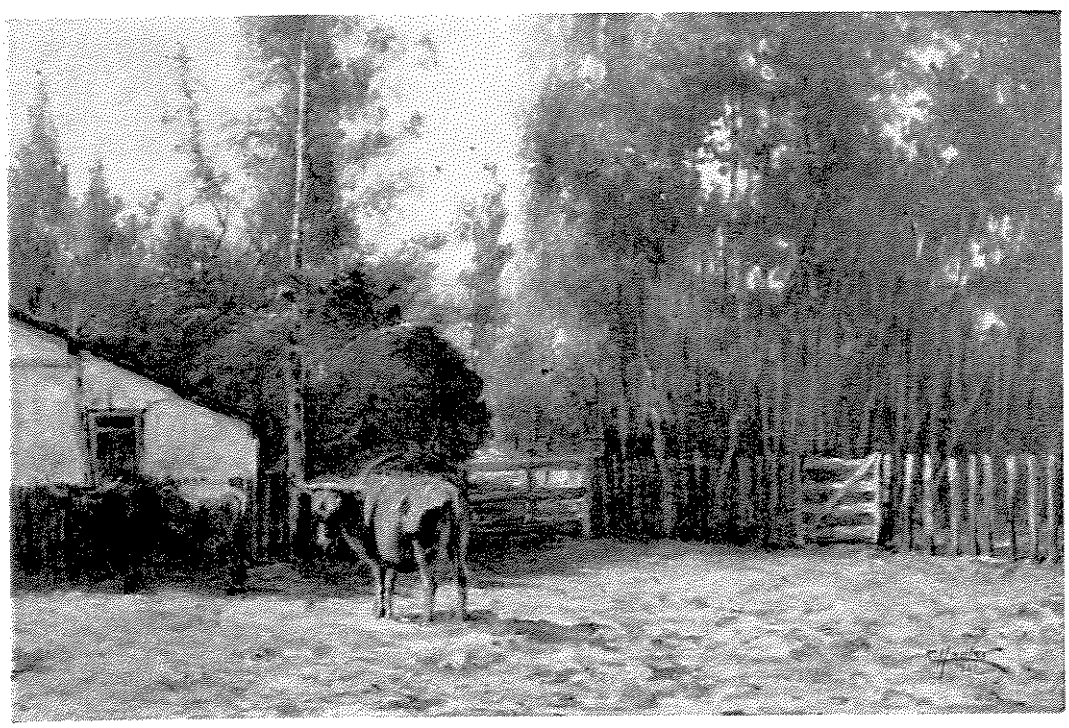


158. ***Paisagem com animais***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 12 x 17cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

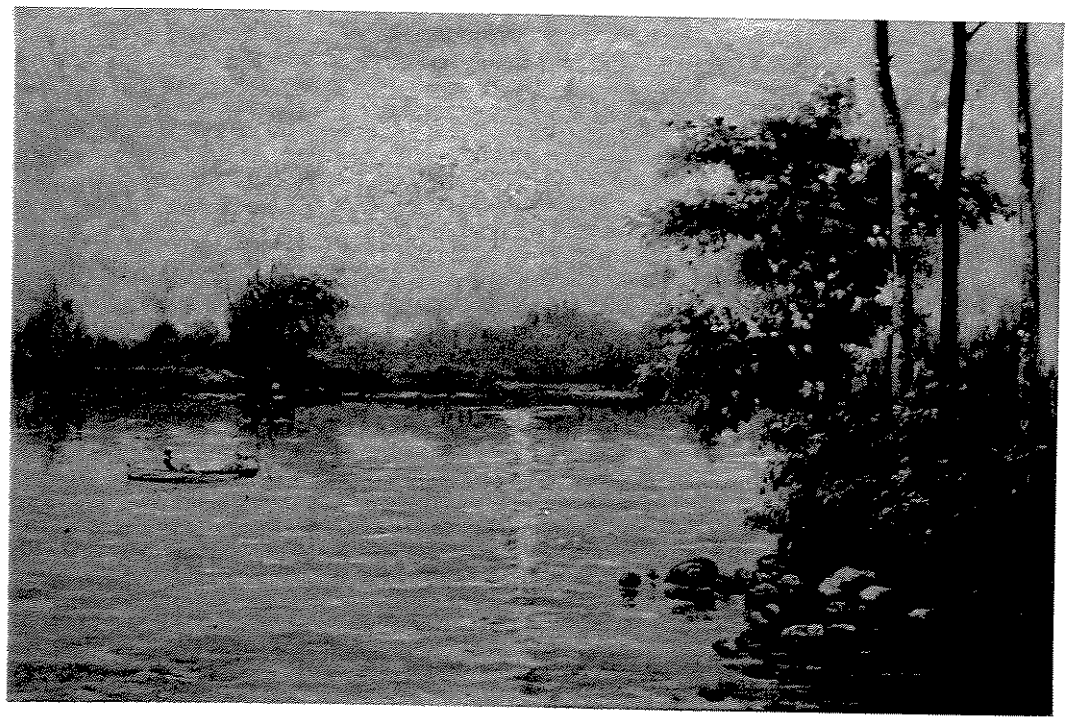
159. ***Paisagem com casebre***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 23 x 26cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



160. ***Paisagem com roda d'água***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 16,5 x 26,5cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

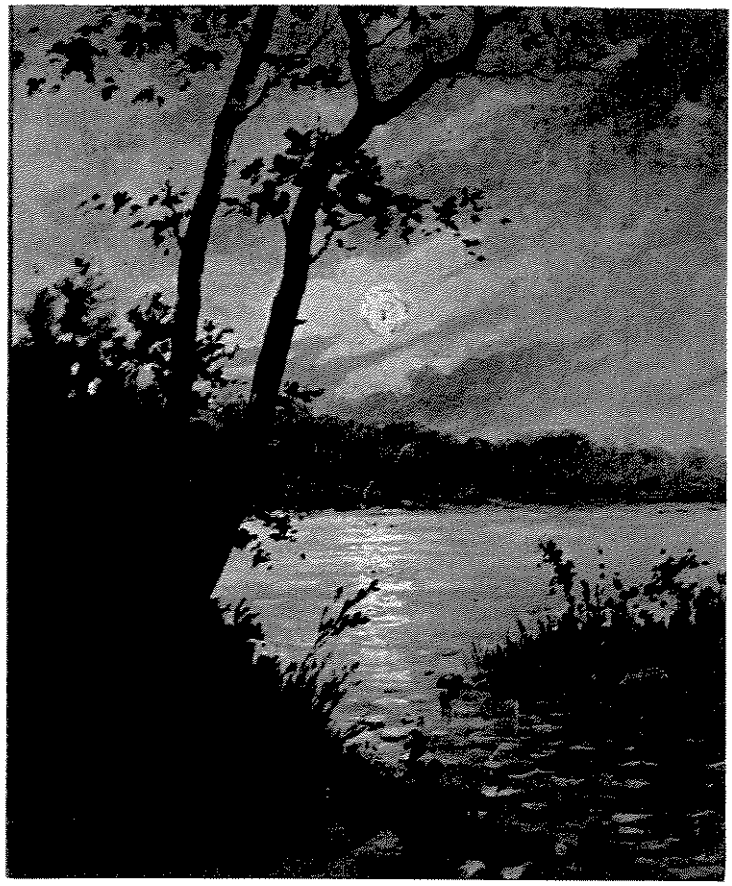


161. ***Casebre e animais***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 31 x 46cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1942".
Bibliografia: inédita.

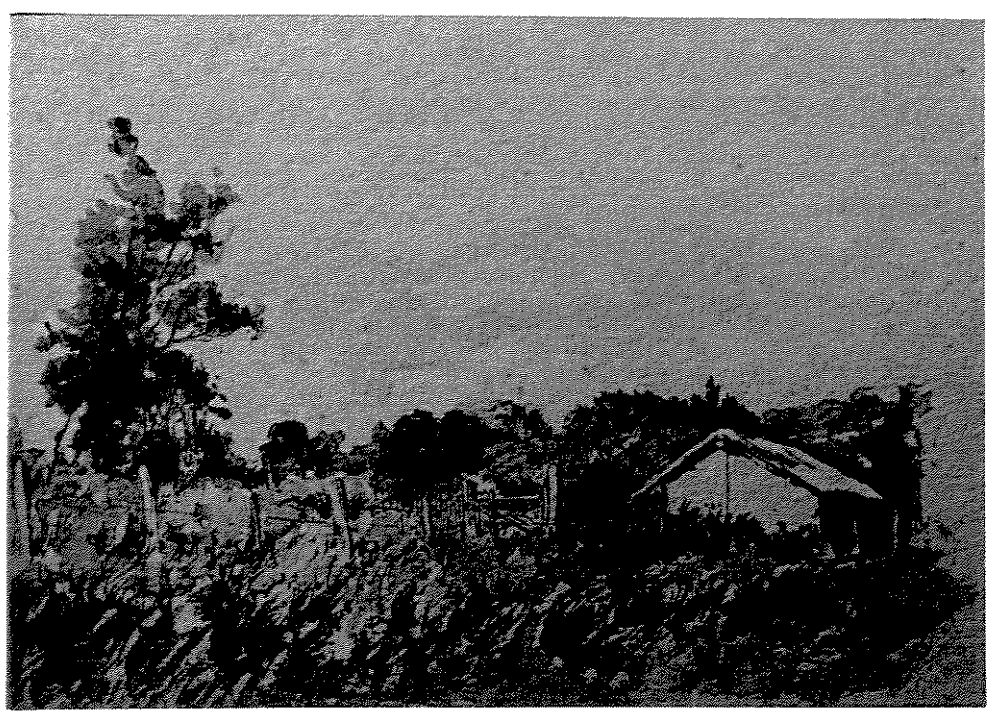


162. ***Paisagem com luar***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 31 x 46cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.

163. ***Cachorro***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 21 x 17cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

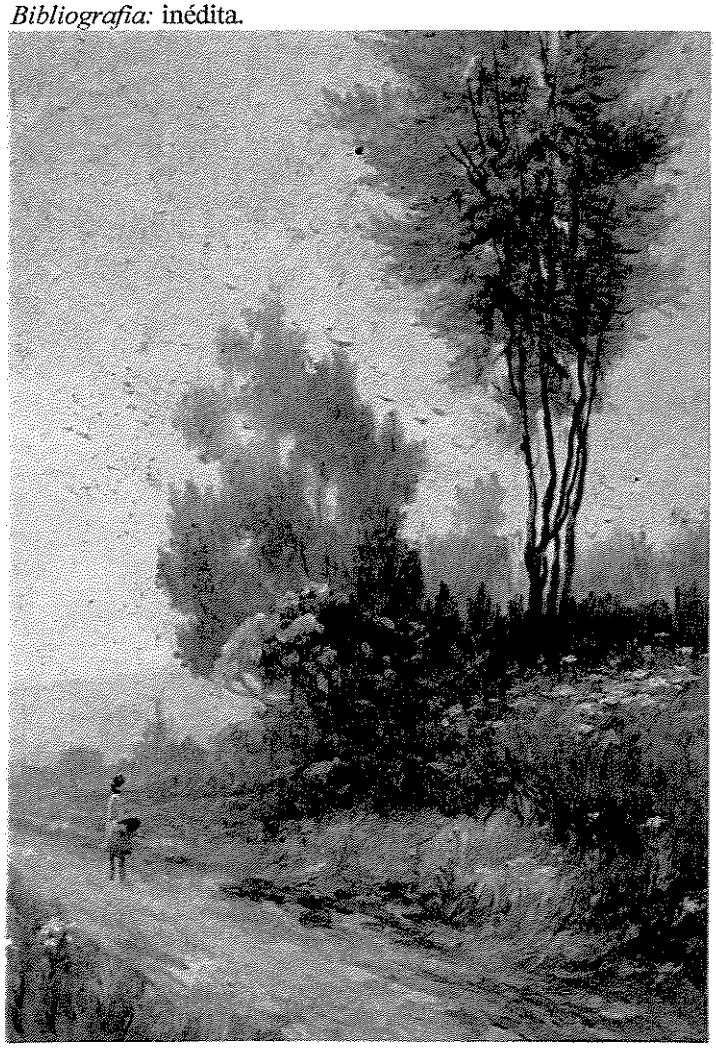


164. ***Luar***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 25,5 x 21cm, s.d., assinada no canto inferior esquerdo "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

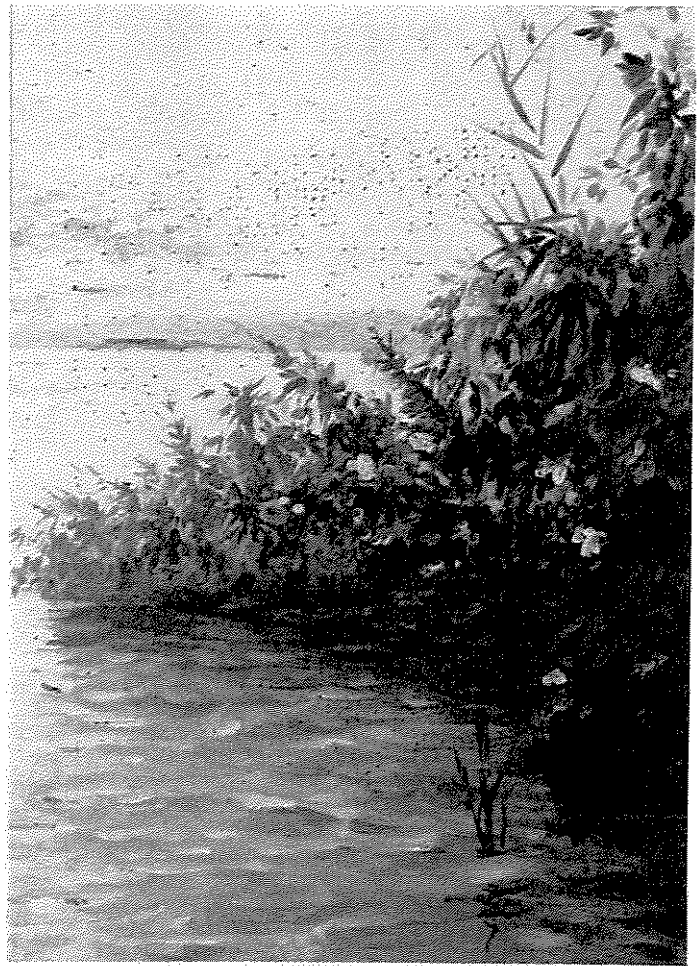


165. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 12,5 x 17cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

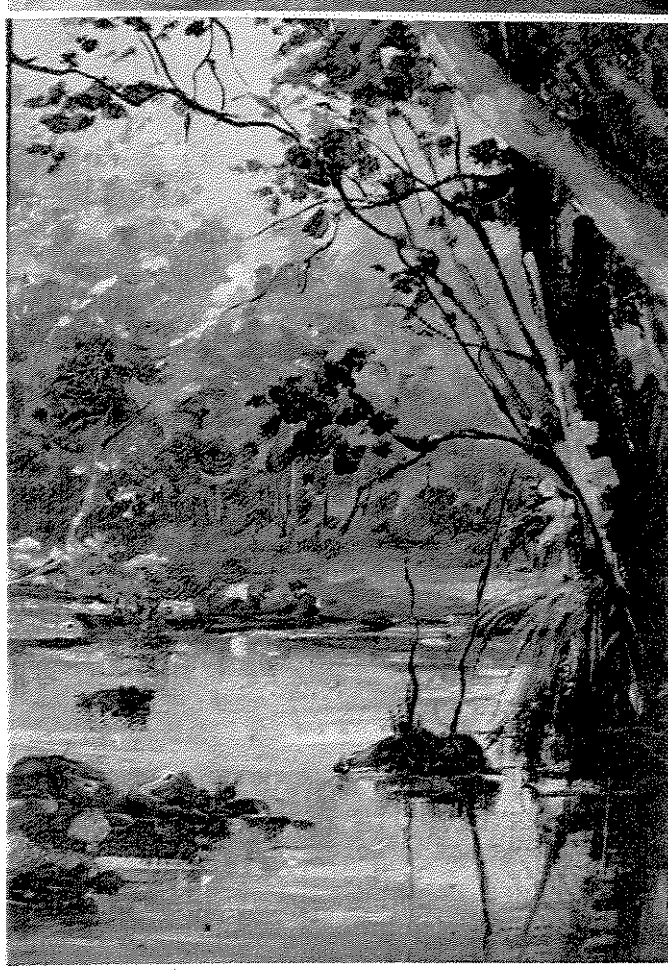
166. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Aquarela sobre cartão, 12,5 x 15cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 945".
Bibliografia: inédita.



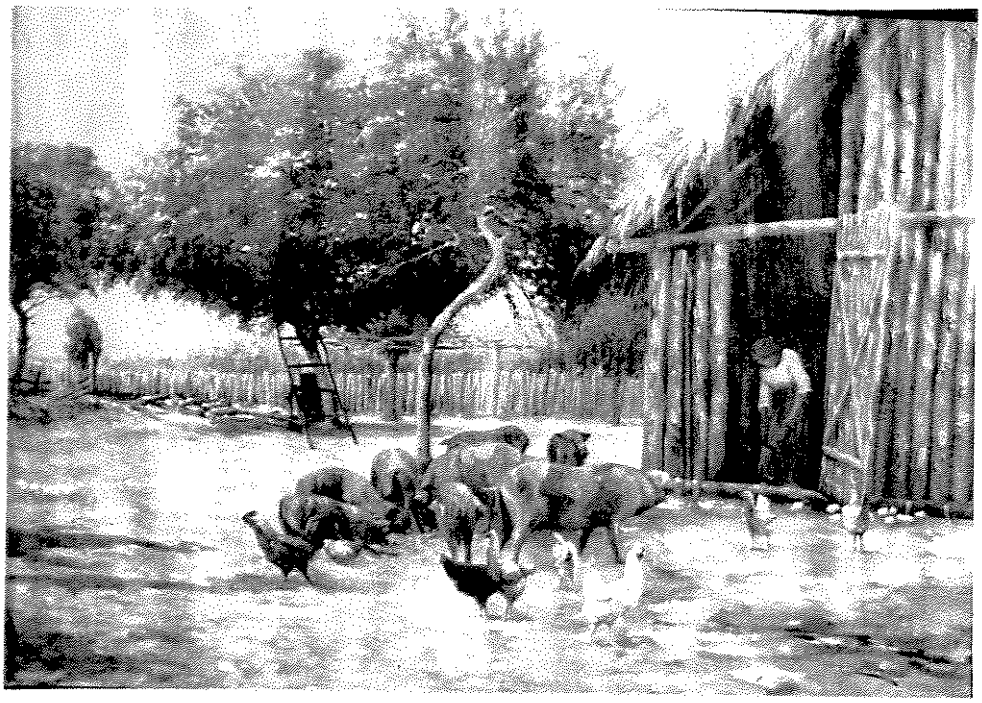
167. ***Menina***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 22,5 x 15cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



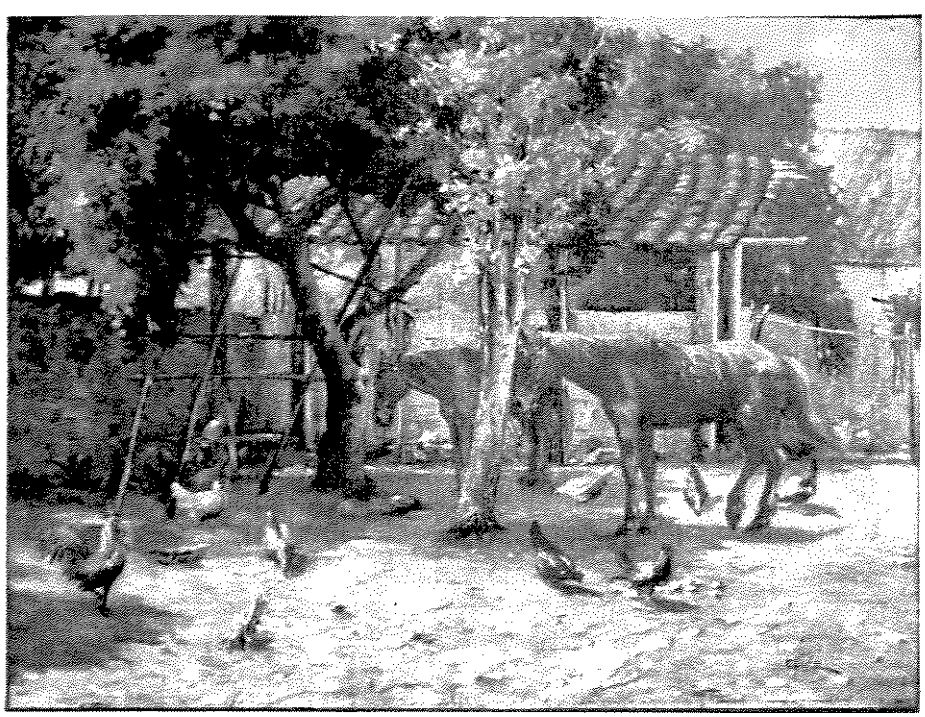
168. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 22,5 x 15cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



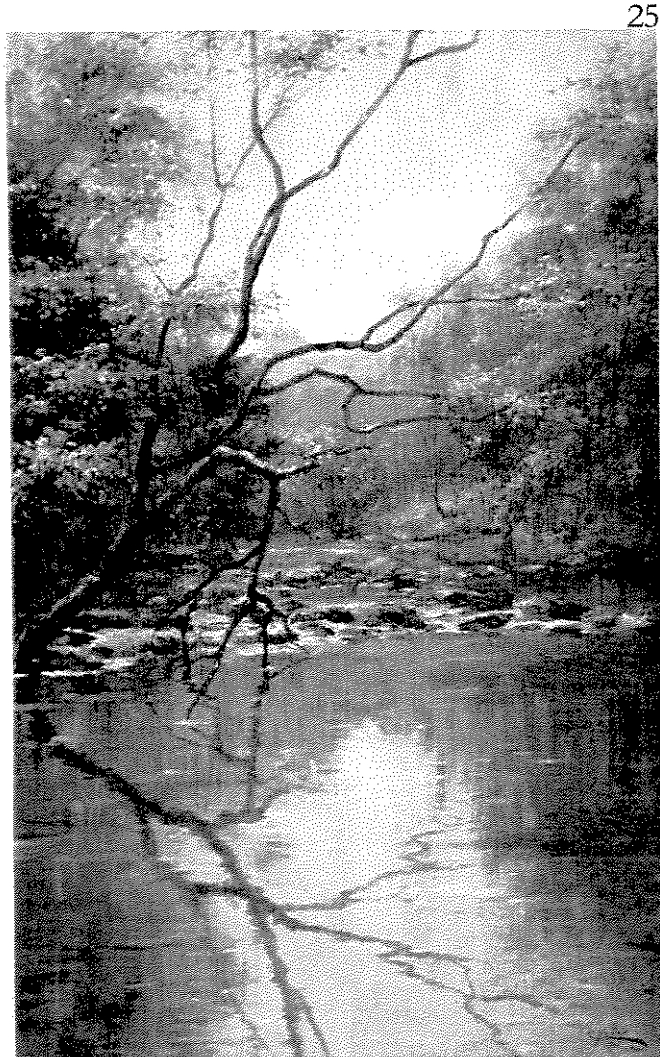
169. ***Paisagem***
Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre madeira, 17,5 x 11cm, s.d., sem assinatura.
Bibliografia: inédita.



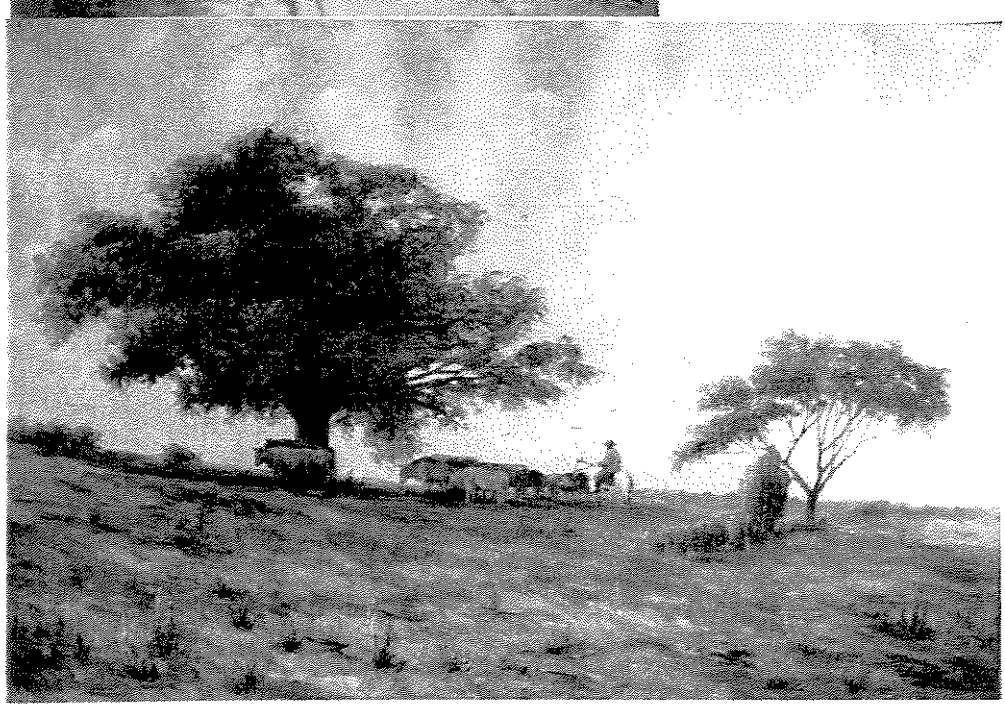
170. ***Animais***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 64,5 x 46,5cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.



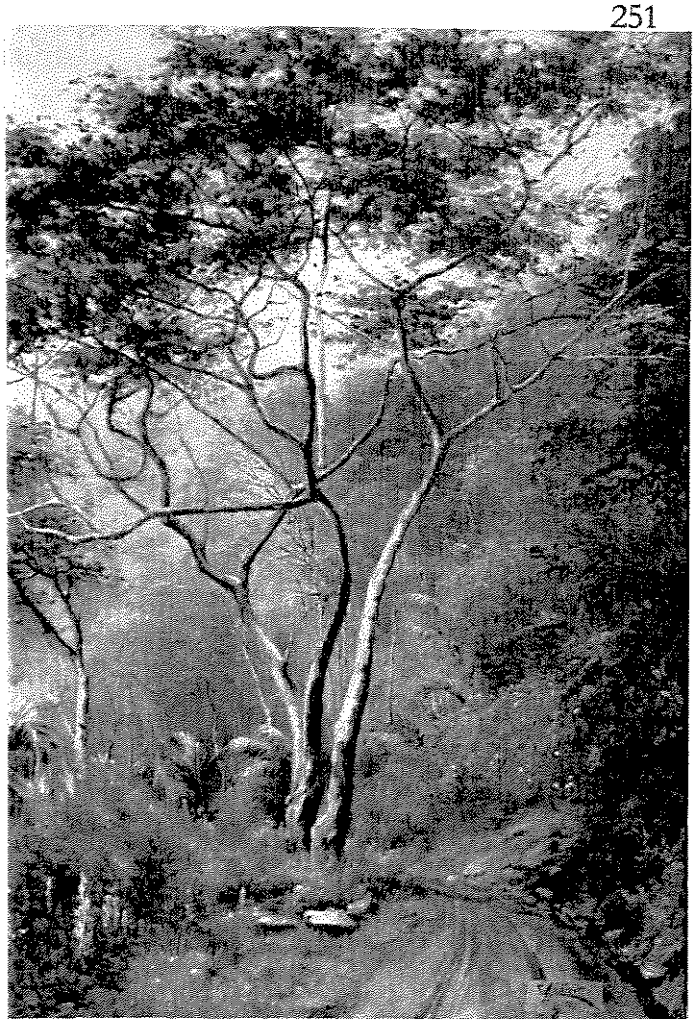
171. ***Fundo de quintal***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 65,5 x 51cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1923".
Bibliografia: inédita.



172. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 76 x 50cm, assinada, datada e localizada no canto inferior direito "C. Hadler 1942 S. Paulo".
Bibliografia: inédita.



173. ***Animais***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 76 x 53cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1943".
Bibliografia: inédita.



174. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela colada sobre aglomerado, 76 x 51cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1942".
Bibliografia: inédita.

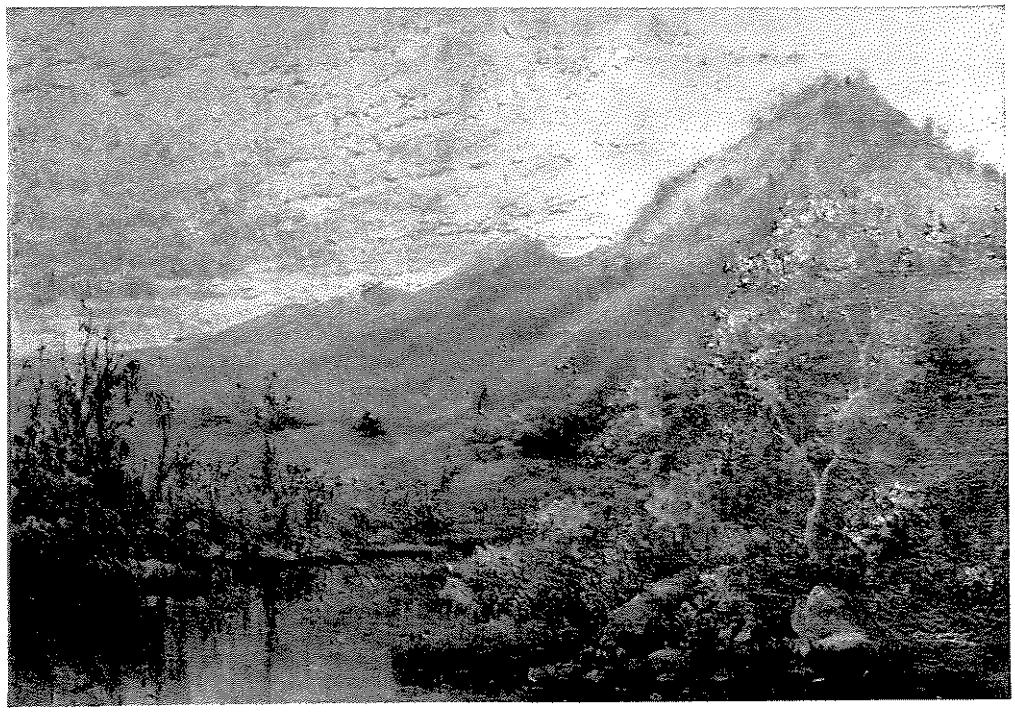
175. ***Saudade***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 22 x 31cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

176. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 25 x 18cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

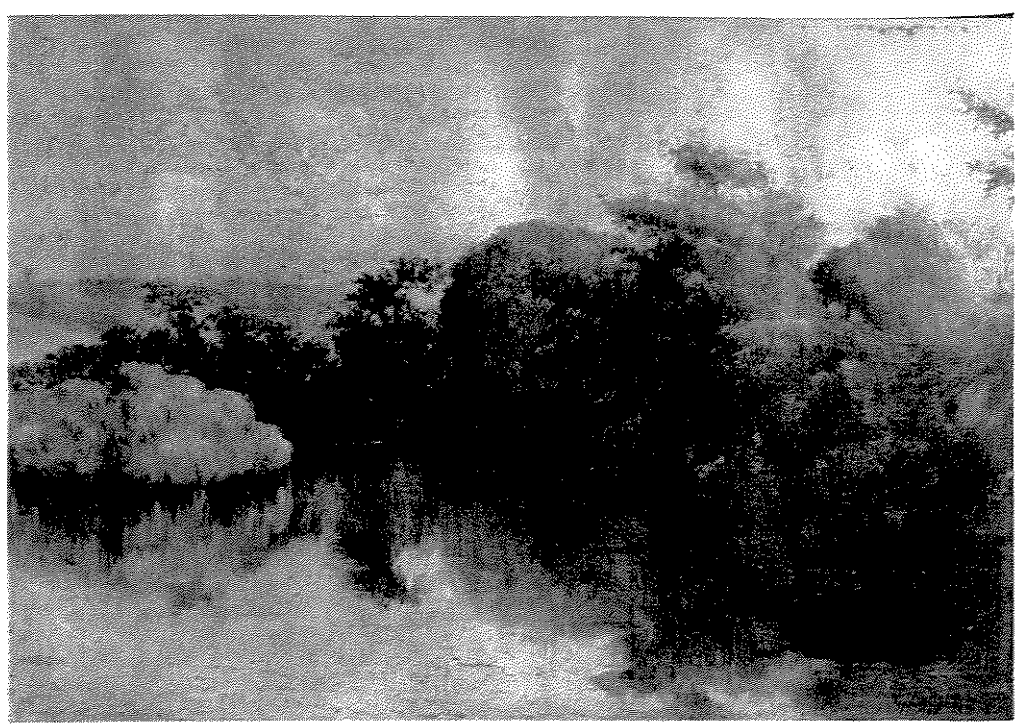
177. ***Salto***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre cartão, 18 x 25cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita

178. ***Rosas***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 45,5 x 30cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

179. ***Natureza morta***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 60 x 45,5cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1940".
Bibliografia: inédita.



180. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 53 x 38cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

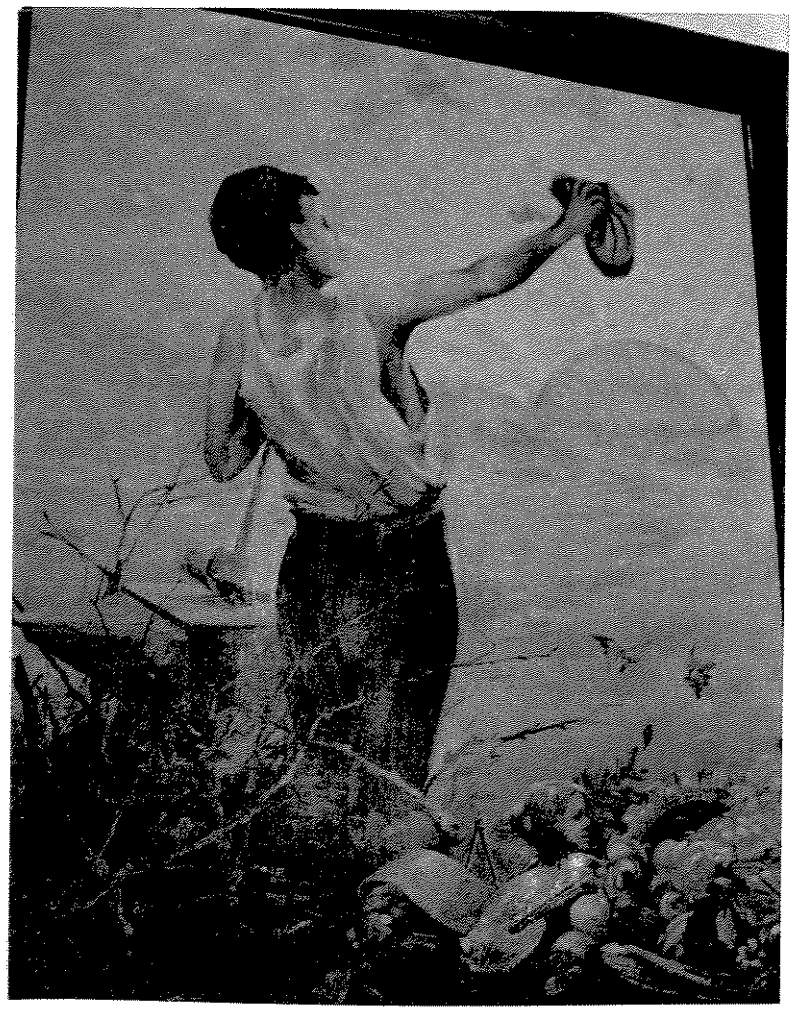


181. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 61,5 x 43,5cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1944".
Bibliografia: inédita.

182. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 46 x 64cm, assinada e datada no canto inferior direito "C. Hadler 1943".
Bibliografia: inédita.

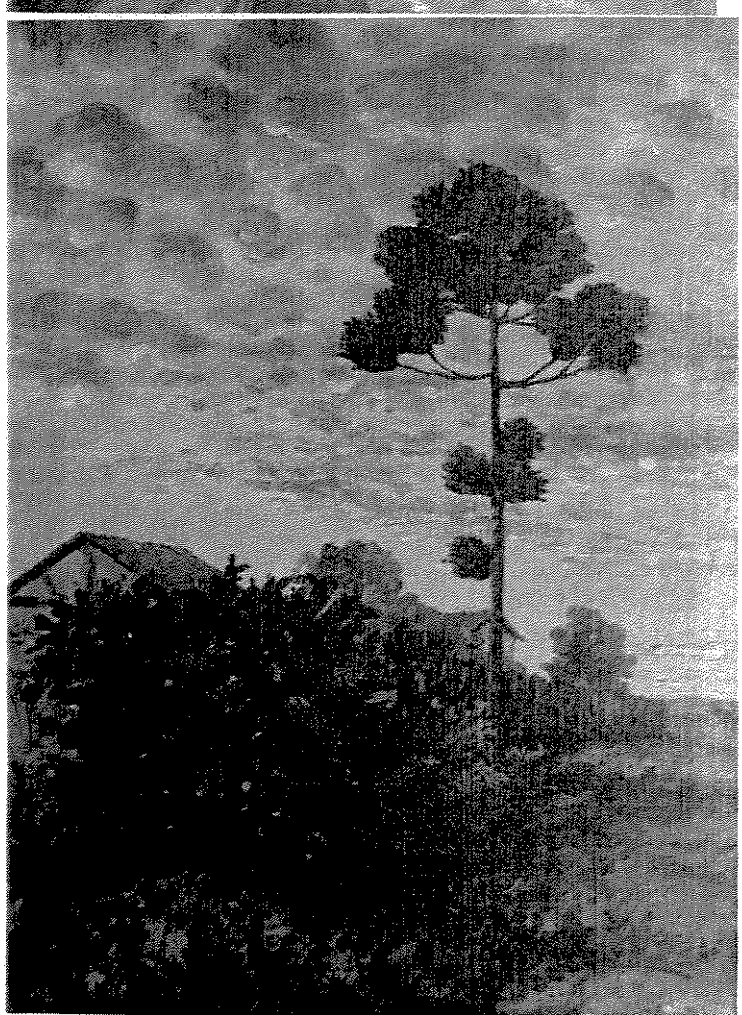
183. ***Ele vem vindo***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 100 x 76cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

184. ***Paisagem***
Coleção Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre tela, 64 x 46cm, s.d., assinada no canto inferior direito "C. Hadler".
Bibliografia: inédita.

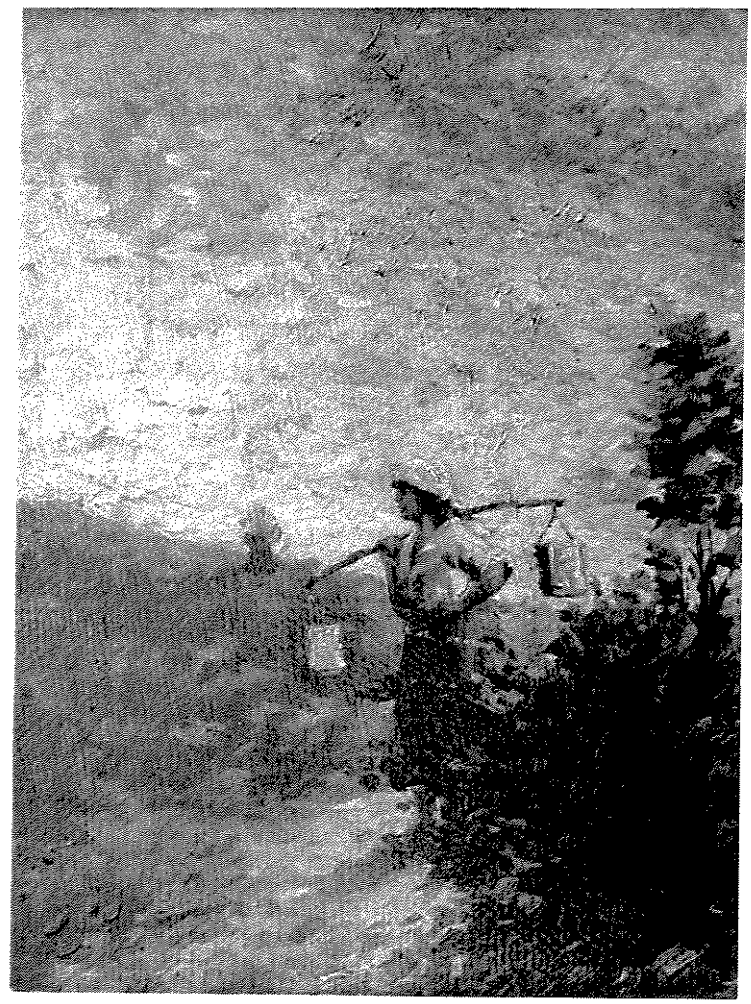


185. ***Pax et Labor***. Escola Técnica Estadual "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP.
Afresco, 147,5 x 120cm, datada, 13/09/1920.
Bibliografia: GONÇALVES, Paulo Celso Costa. *Formação do trabalhador e ensino profissional: a Escola Profissional Masculina de Rio Claro*. Campinas, SP, 2001. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

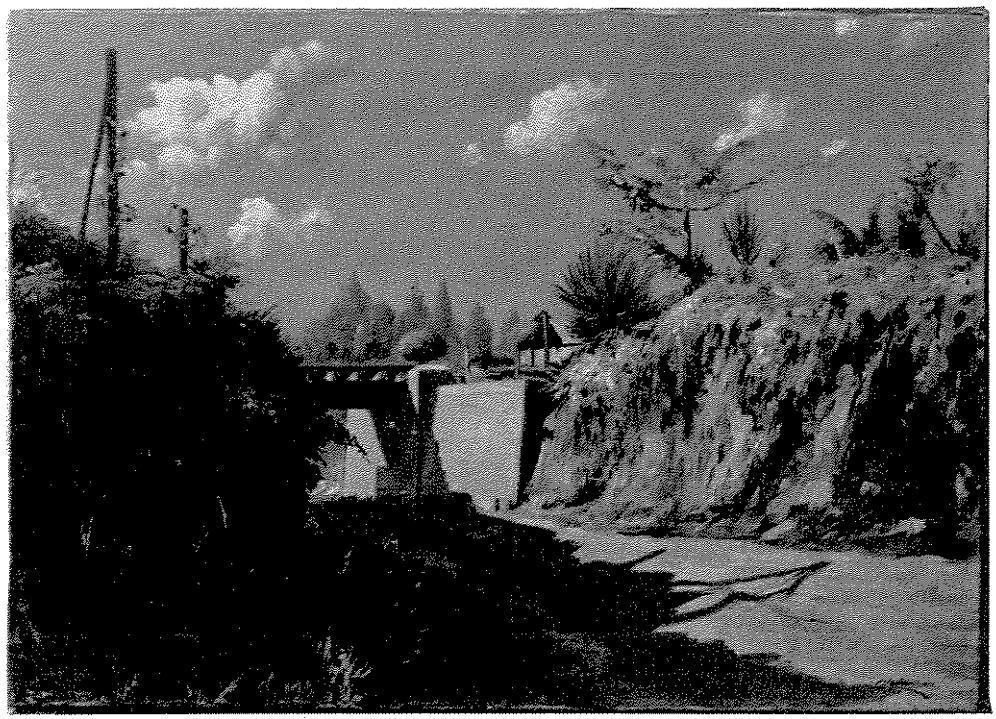
186. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 37,5 x 27cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler 1920".
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



187. ***Paisagem.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre tela, 44,5 x 32,5cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler 1922".
Proveniência: Carmem França, maio de 1967.
Bibliografia: Catálogo PINACOTECA MUNICIPAL "PIMENTEL JÚNIOR", 1966; MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, pp. 182, 183.

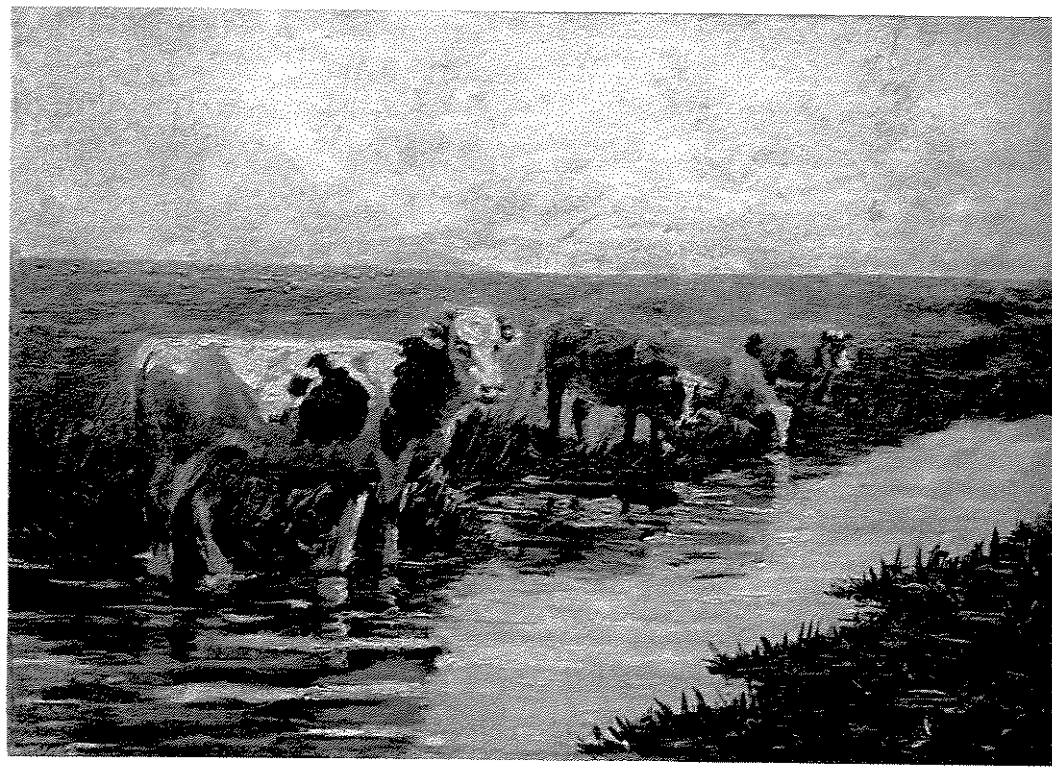


188. ***Paisagem.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre cartão, 32,5 x 25cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler 1922".
Proveniência: desconhecida, 1983.
Bibliografia: MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, pp. 182, 183.



189. ***Pontilhão da Paulista.*** Coleção Ademar Fernando Meyer, Rio Claro, SP.
Óleo sobre tela, 38,3 x 53cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler 1940 Rio ___ [ilegível]".
Proveniência: Evaldo Arnoldo Emílio Meyer.
Bibliografia: inédita.

Segundo o proprietário esta paisagem fixa a imagem da estrada velha que liga Rio Claro a Santa Gertrudes. Esta obra pertenceu anteriormente a Evaldo Arnoldo Emílio Meyer, pai do proprietário, que a recebeu de presente de Carlos Hadler durante uma visita sua ao pintor, na cidade de São Paulo.

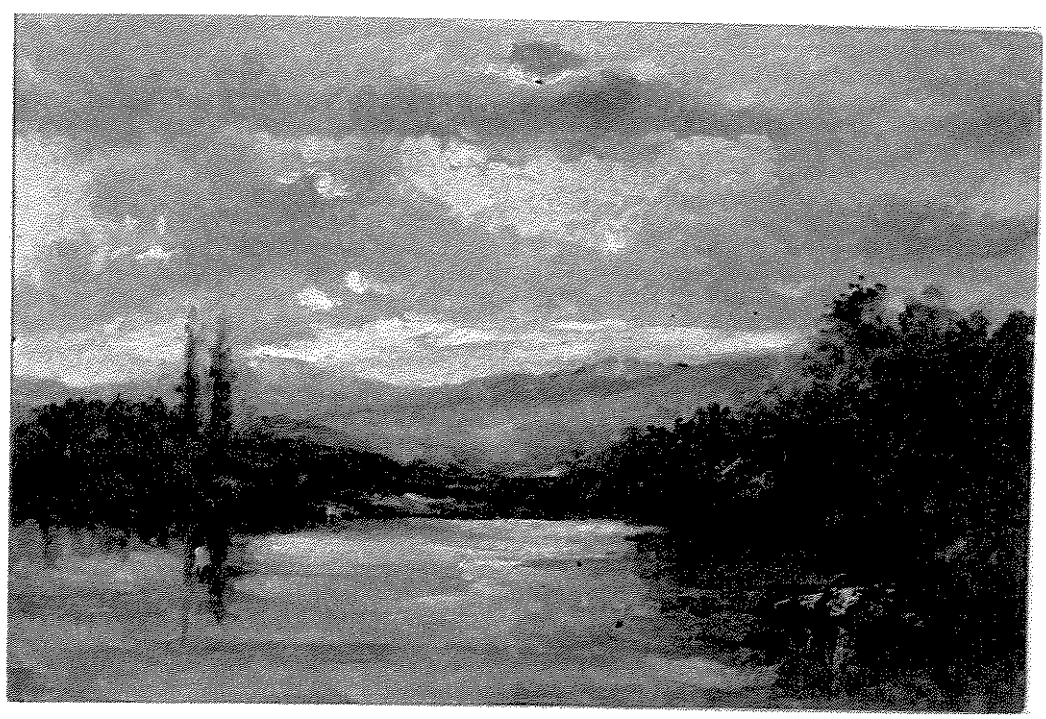


190. ***Paisagem.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre cartão, 26 x 36cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler [ilegível]"
Proveniência: desconhecida, 1983.
Bibliografia: MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, p. 187.

191. ***Paisagem com animais.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre tela, 34,5 x 25,5cm, s.d., assinado no canto inferior direito, "C Hadler".
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

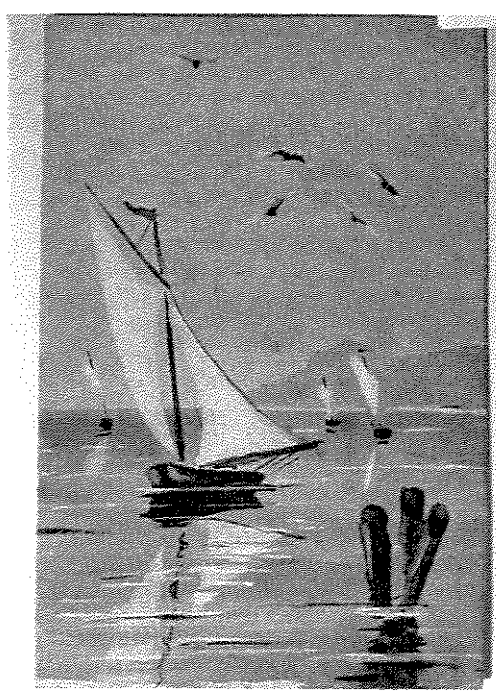
192. ***Paisagem*** (fragmento). Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre tela, 21,5 x 33cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

193. ***Estrada velha do matadouro.*** Coleção Jayro de Andrade Pimentel, Rio Claro, SP.
Óleo sobre cartão, 29 x 19,5cm, s.d., assinado no canto inferior direito, "C. H.".
Proveniência: Fernando Sampaio
Bibliografia: inédita.



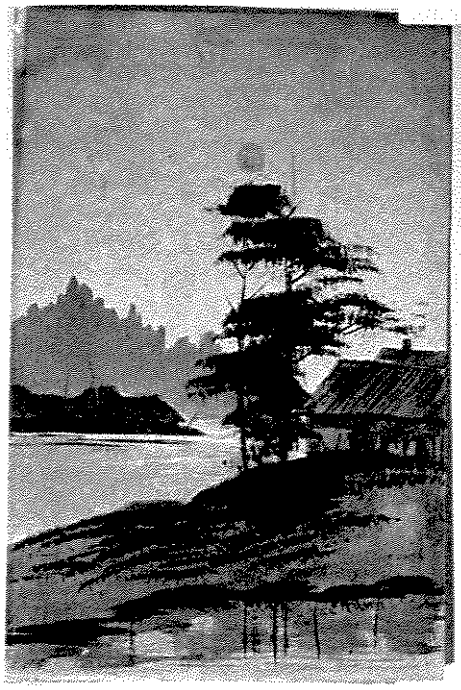
194. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 24,5 x 34,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

195. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 24,5 x 34,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



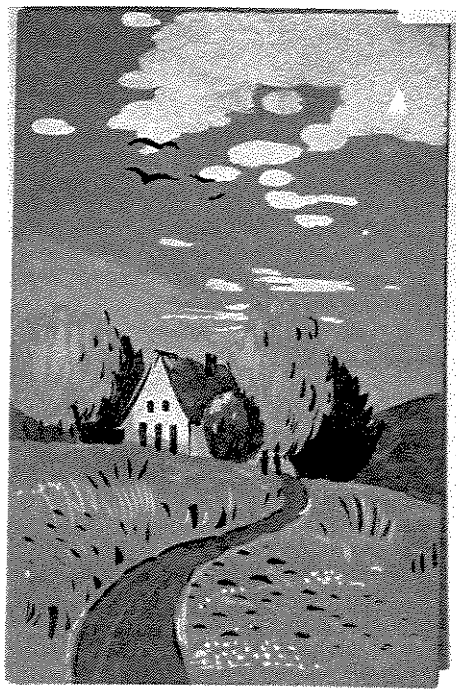
196. ***Barcos.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 14 x 9,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

197. ***Amor perfeito.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 13,8 x 8,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



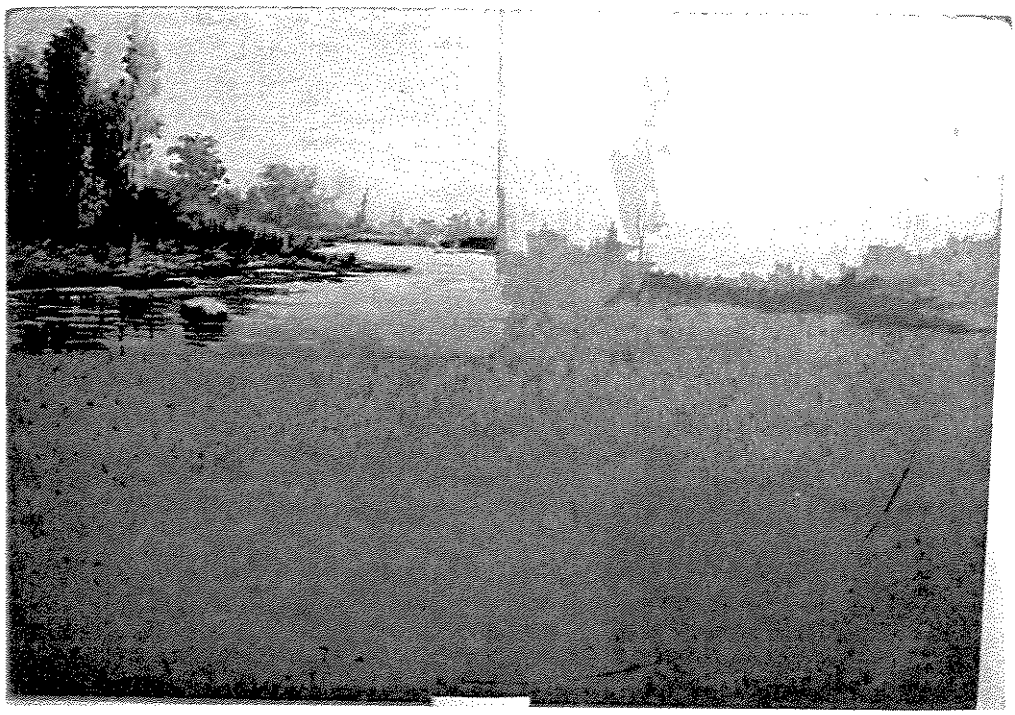
198. ***Paisagem noturna.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 14 x 8,9cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

199. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 14 x 9cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

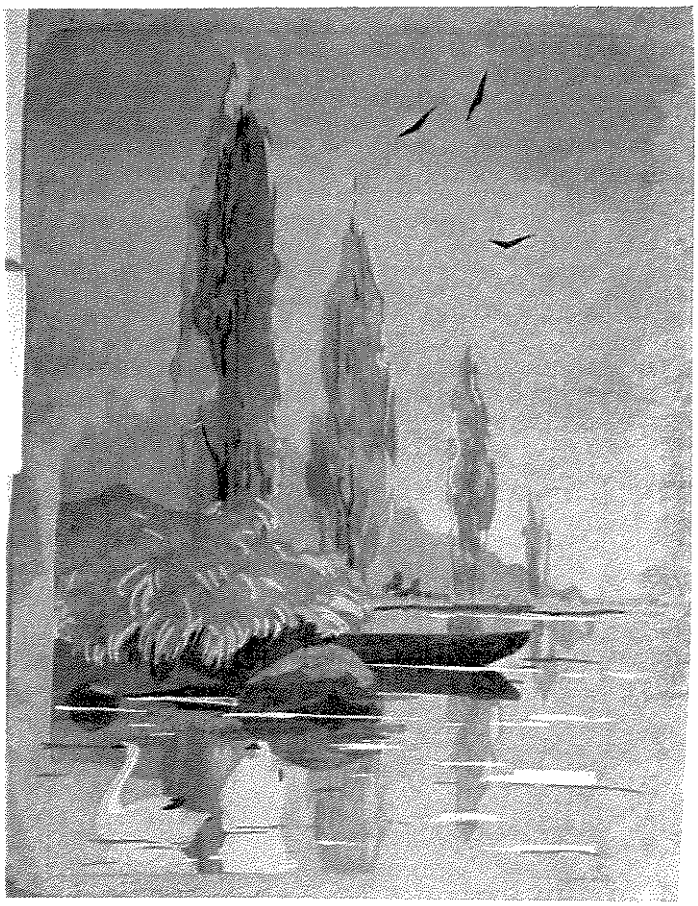


200. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 14 x 8,8cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.

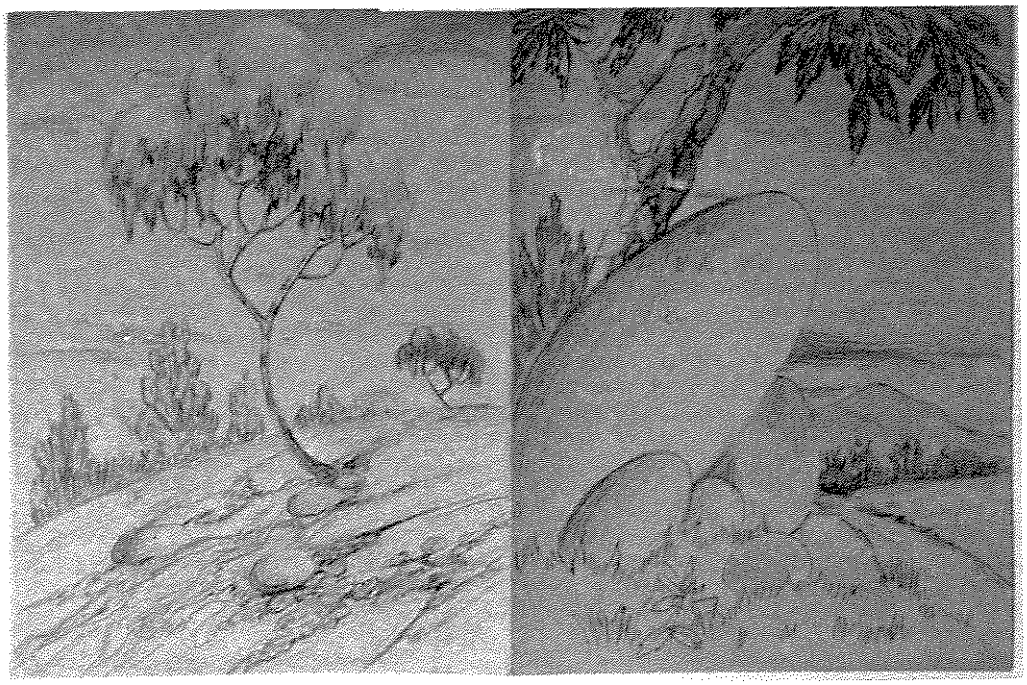
201. ***Ponte.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 14 x 9cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.



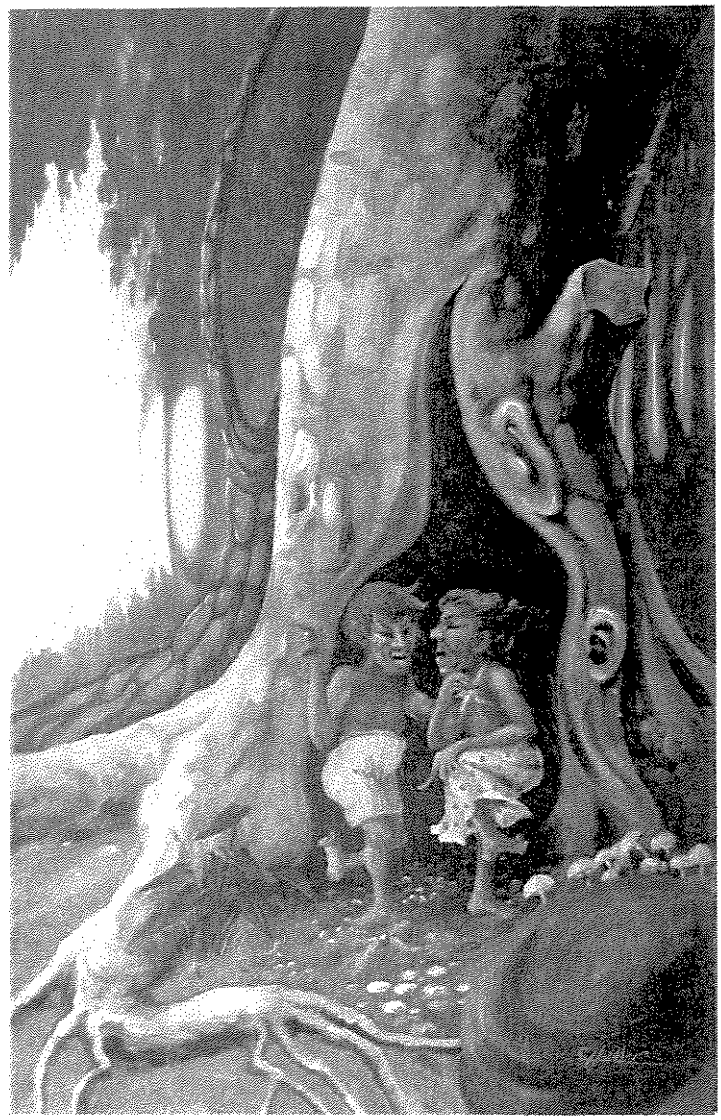
202. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 24,6 x 34,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



203. ***Paisagem com cisnes.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre cartão, 16 x 11,3cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.



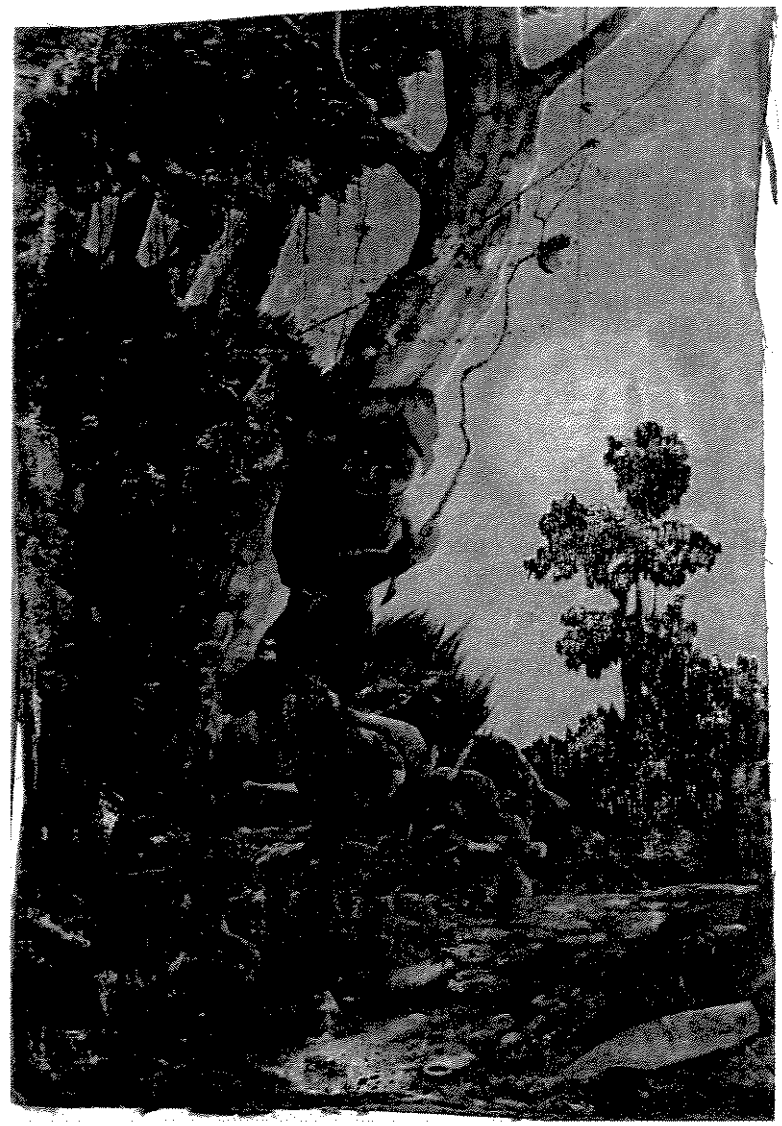
204. ***Duas paisagens.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Lápis colorido sobre papel, 16 x 24cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



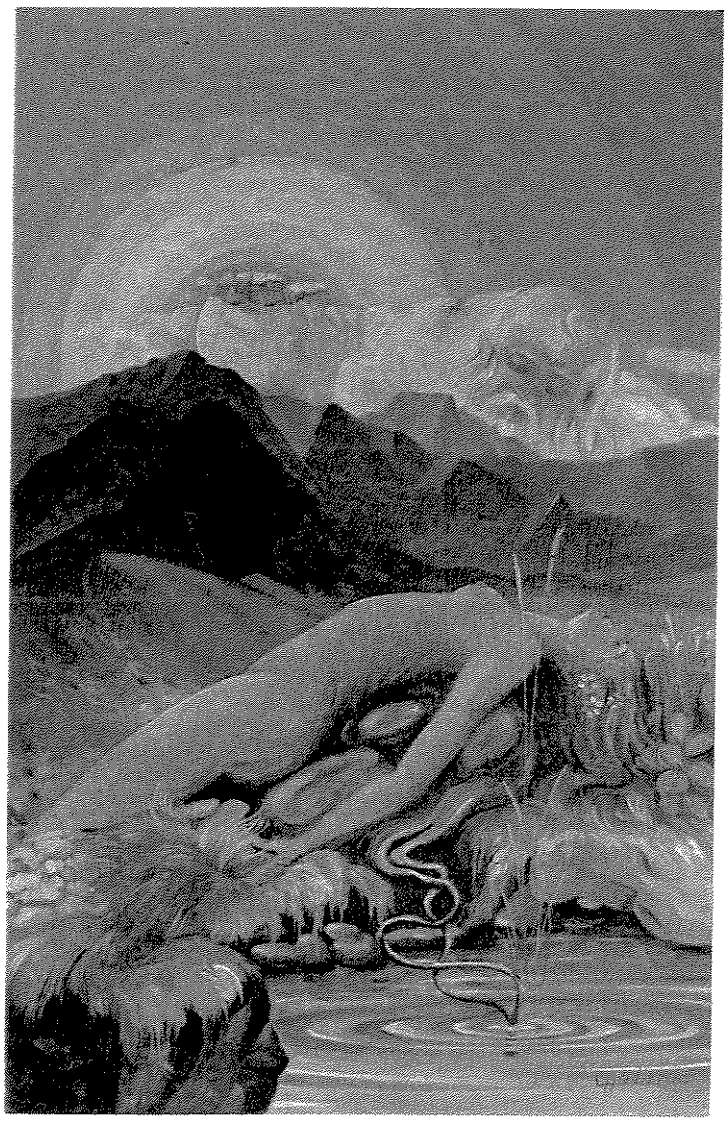
205. ***Curupiras.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre madeira, 40 x 27cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler".
Proveniência: Carmem França ?, maio de 1967.
Bibliografia: Catálogo PINACOTECA MUNICIPAL "PIMENTEL JÚNIOR", 1966; MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; ESPAÇO Cultural expõe Acervo da Pinacoteca, *Diário do Rio Claro,* Rio Claro, 04 fev. 1992; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, pp. 183, 184.

206. ***Curupiras.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre tela, 110 x 76cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler 1942".
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

207. ***Saci.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre madeira, 40 x 27cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler".
Proveniência: desconhecida, 1983.
Bibliografia: MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, pp. 185, 186.

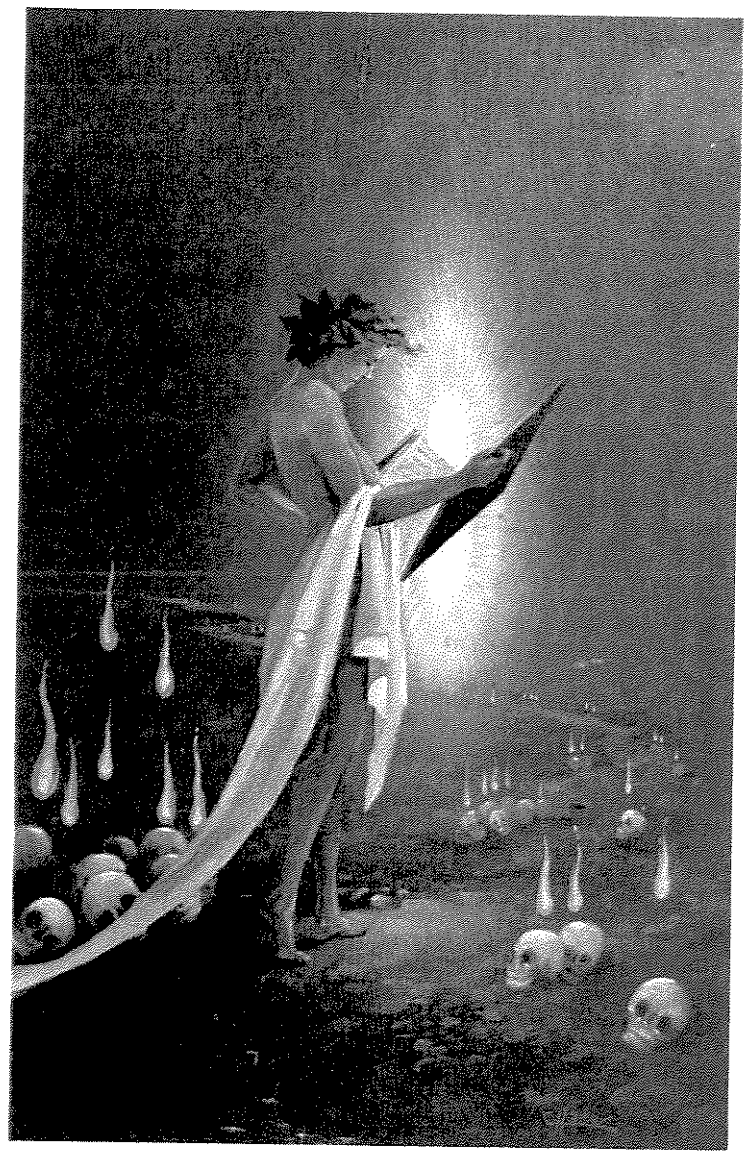


208. ***Saci.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Óleo sobre tela, 110 x 76cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler 1942".
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

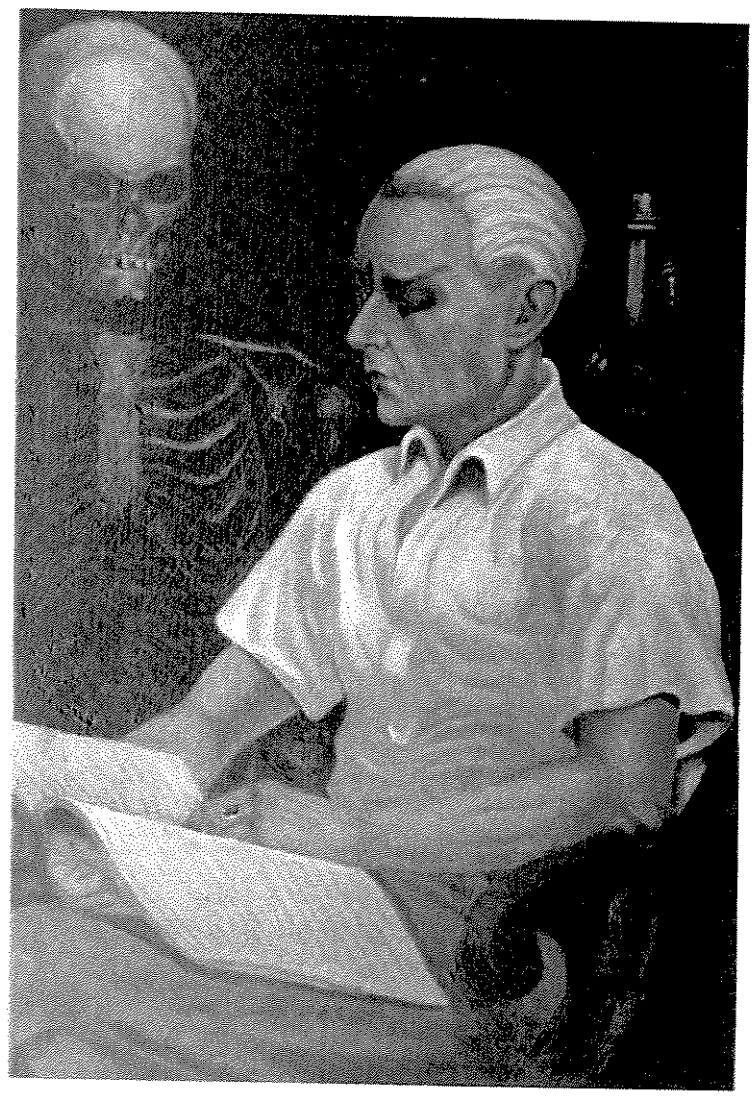


209. ***A Yara.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre madeira, 40 x 27cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler".
Proveniência: desconhecida, 1983.
Bibliografia: MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, p. 187.

210. ***Figura feminina.*** Coleção Roberto Hadler Pupo, Amparo, SP.
Óleo sobre madeira, 40 x 27cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler".
Proveniência: tia-avó do proprietário, Josefina Hadler.
Bibliografia: inédita.



211. ***A Leitura***. Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre madeira, 40 x 27cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler".
Proveniência: desconhecida, 1983.
Bibliografia: MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, pp. 184, 185.

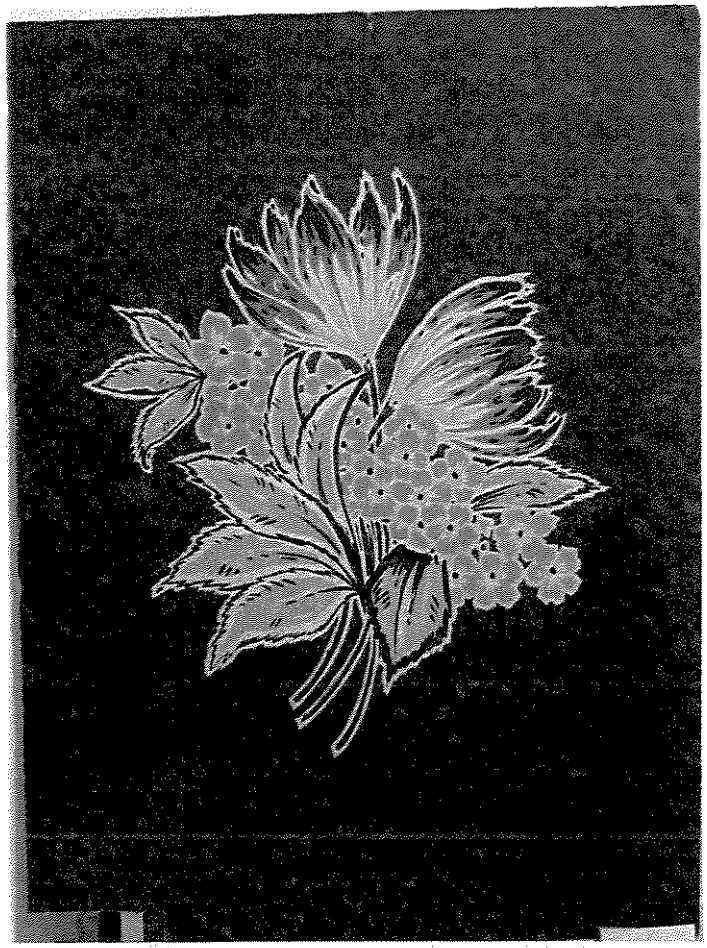


212. ***A Ciência.*** Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior", Rio Claro, SP.
Óleo sobre madeira, 40 x 28cm, assinada no canto inferior direito, "C Hadler cópia".
Proveniência: desconhecida, 1991.
Bibliografia: MACHADO, Ilara Luz, "Pinacoteca 'Pimentel Júnior' faz bodas de prata", *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, 08 dez. 1991, p. 11; Catálogo TESOUROS ARTÍSTICOS DE RIO CLARO, 1993; Catálogo ARTE NO TEMPO, 1996, p. 7; GODOY, Patrícia Bueno, *Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1999, pp. 184, 185.

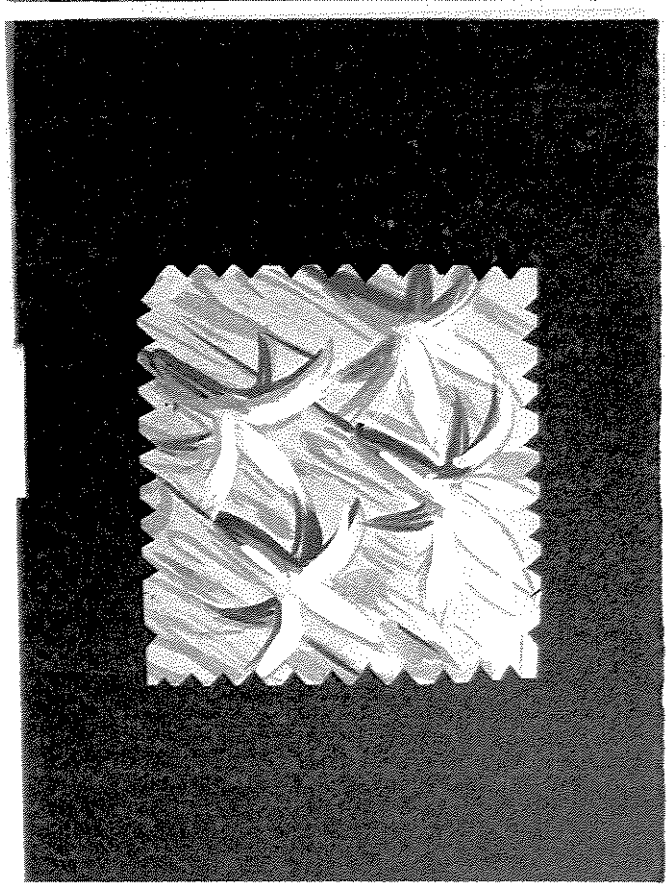
ESTAMPAS

213. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 32,5 x 23,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

214. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 35 x 25,3cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



215. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 33 x 24cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



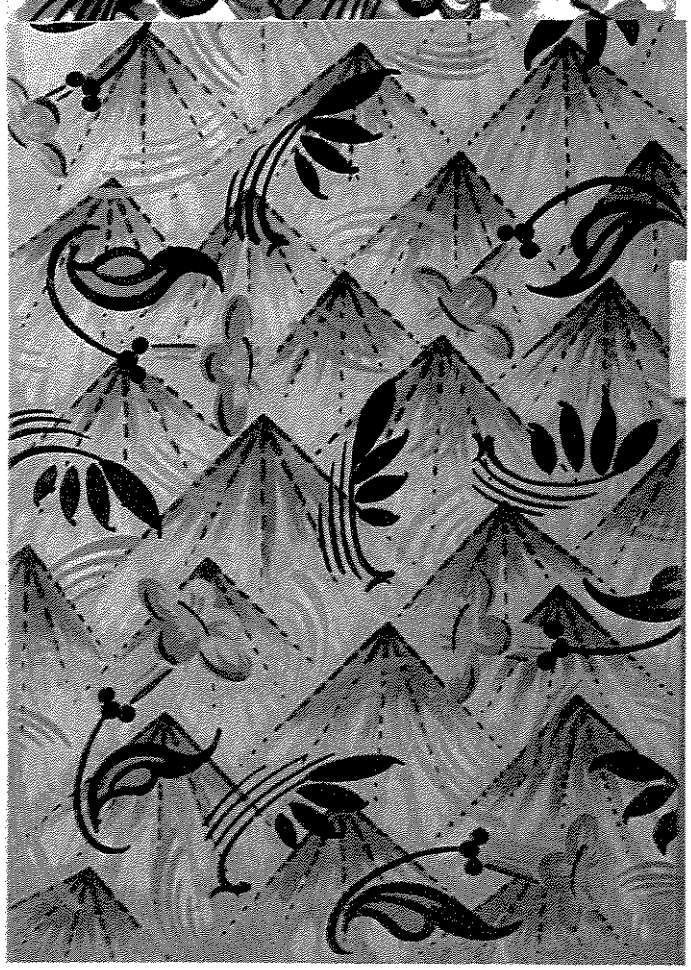
216. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 19,5 x 14,5cm [medida interna, 9 x 9,5cm] s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

217. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 23,5 x 16,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

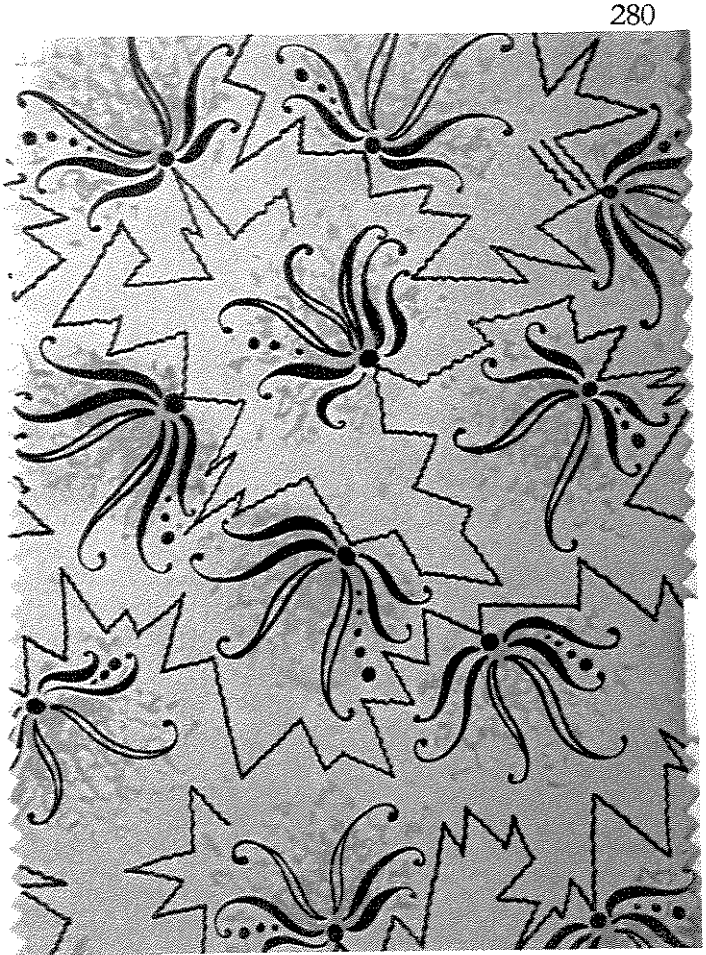
Fundo ritmado por subordinação.

218. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 24 x 16,4cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

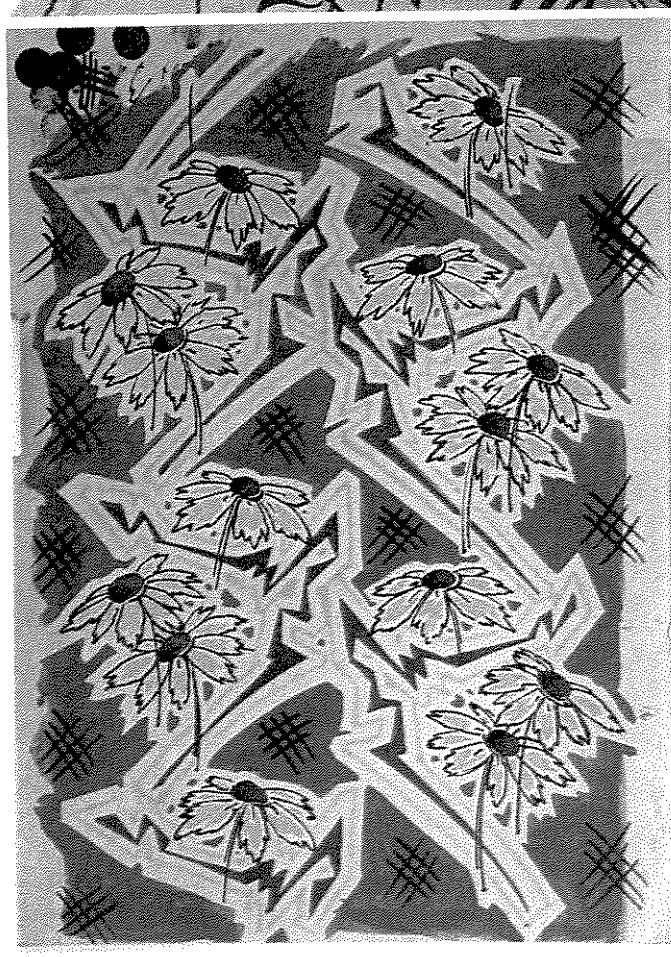
219. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 28 x 18cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



220. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 24 x 16,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



221. ***Estampa,*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 23,5 x 16,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



222. ***Estampa,*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 23,5 x 16,3cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

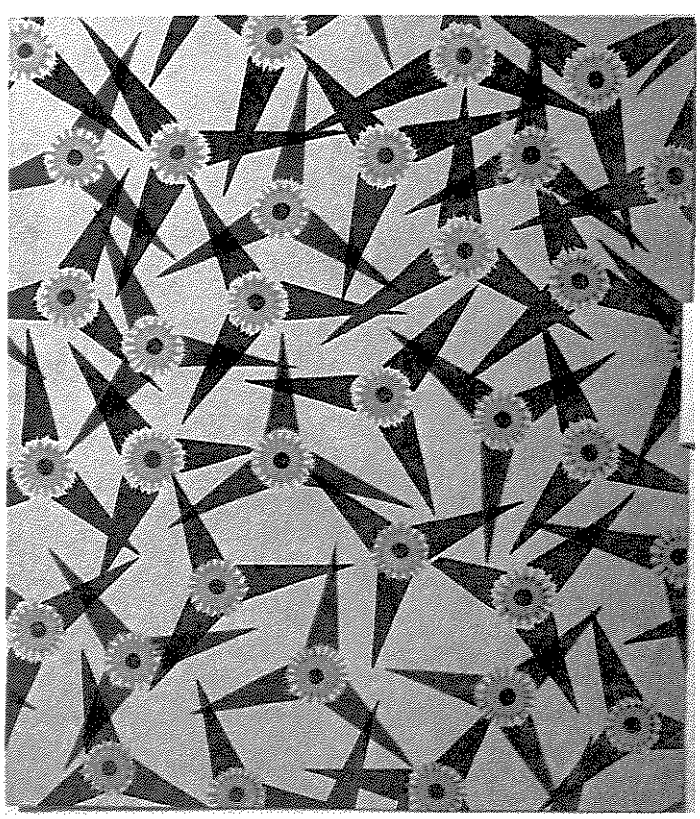
223. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 23,5 x 16,6cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Fundo ritmado por movimentos livres.

224. ***Estampa*** [inacabada], Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 24 x 16,6cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

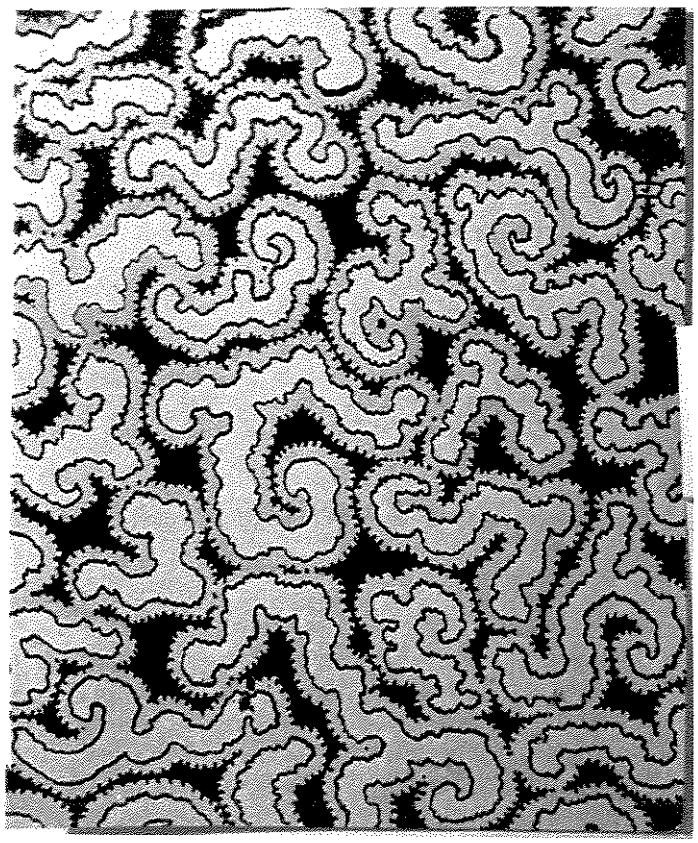
225. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 14,6 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Estampa feita a partir da plumária.



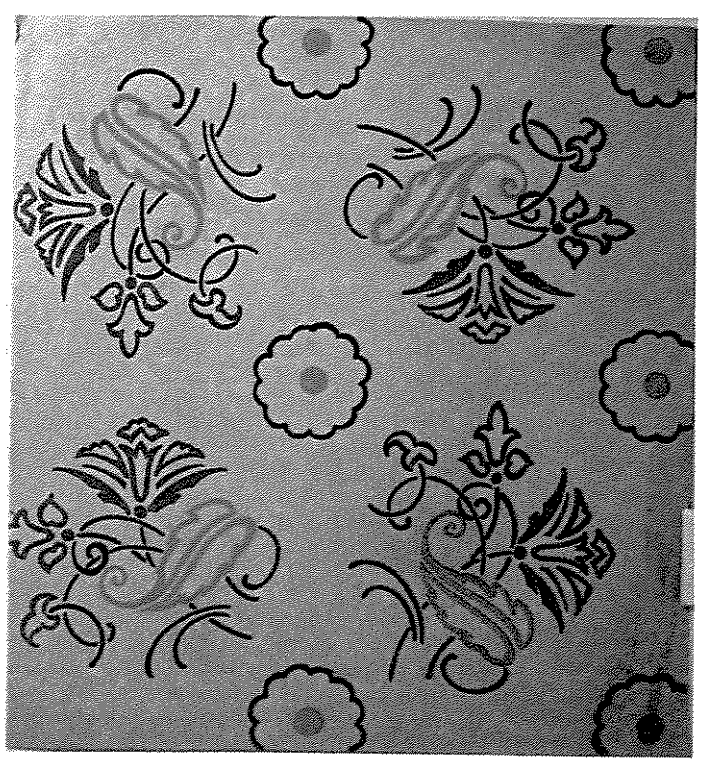
226. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 19 x 16,6cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Estampa com elementos geométricos.

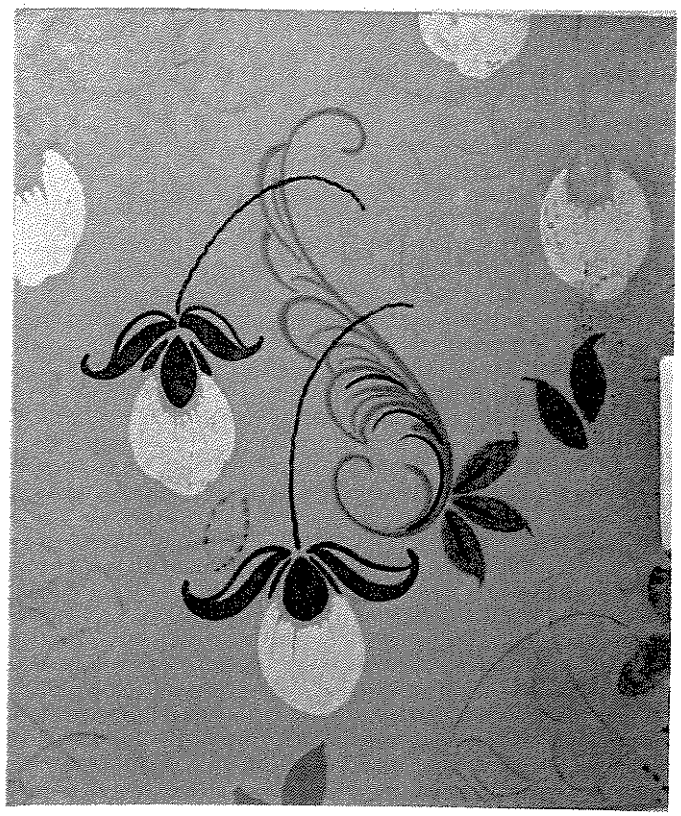


227. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 16,1 x 13,1cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Estampa com liberdade ritmica, prescindindo de simetria.

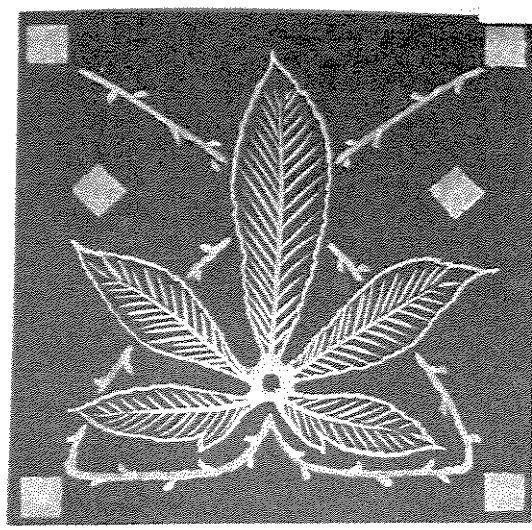


228. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 26 x 24cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

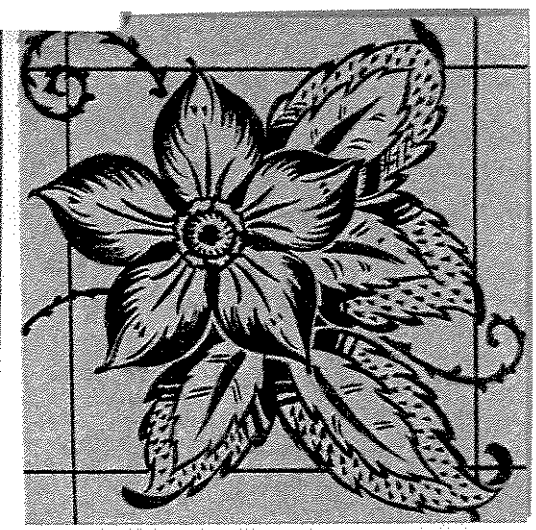


229. ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 14 x 11,6cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

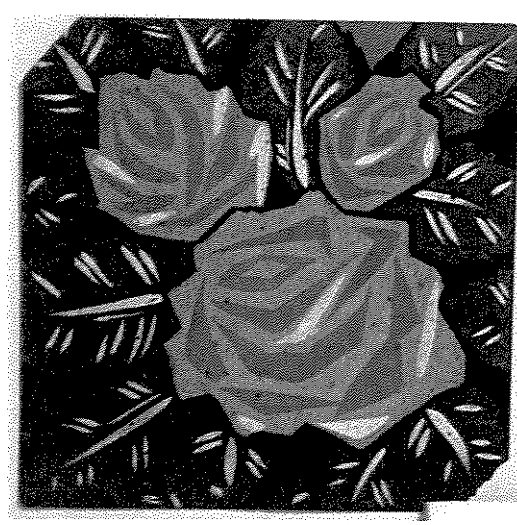
230 ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 20,7 x 14,8cm [medida interna, 11,3 x 9,3cm], s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



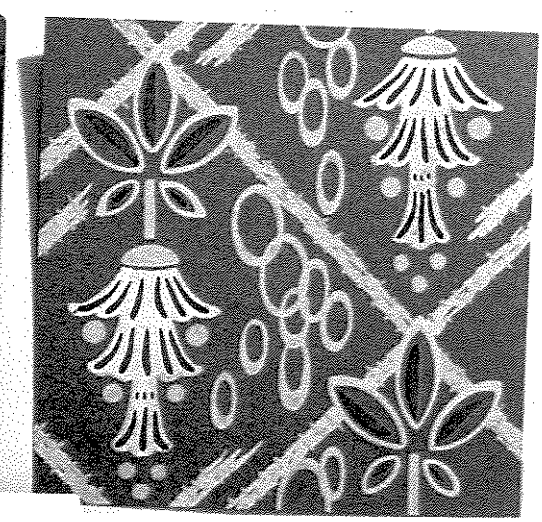
231 ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 10 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



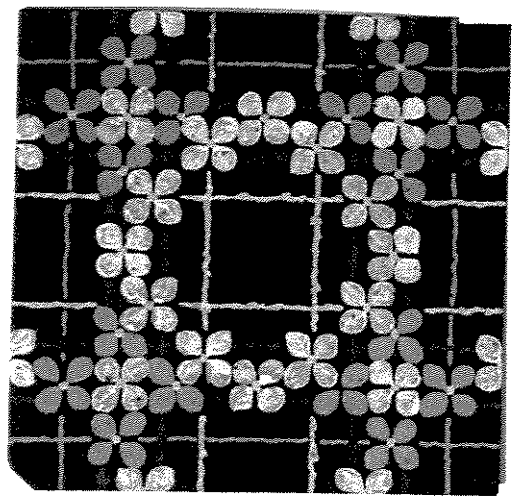
232 ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 10 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



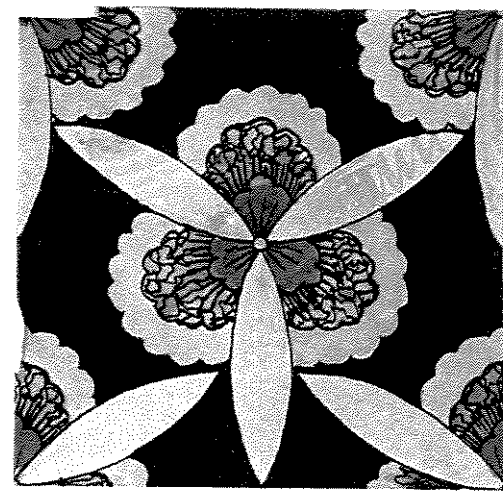
233 ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 10 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



234 ***Estampa***, Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 10 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



235 ***Estampa,*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 10 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita



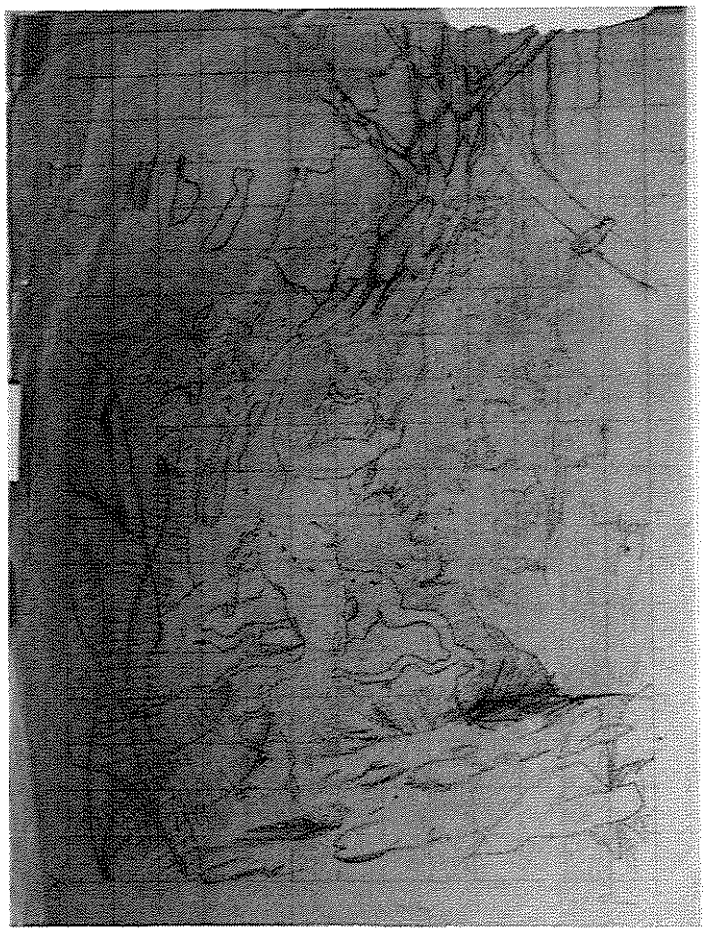
236 ***Estampa,*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Aquarela sobre papel, 10 x 10cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler
Bibliografia: inédita

Desenhos

238. ***Curupiras.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo
Grafite sobre papel, 23,7 x 16,2cm.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

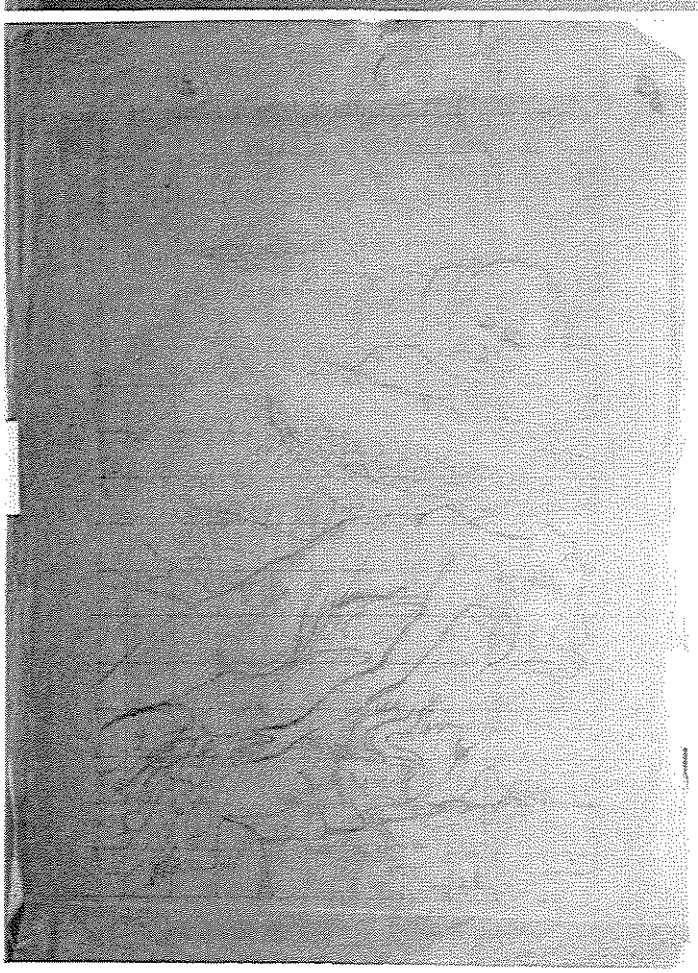
239. ***Curupiras.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo
Grafite sobre papel, 35 x 24,7cm.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Este desenho contém perfurações. Portanto, serviu de molde para a realização de uma possível pintura.



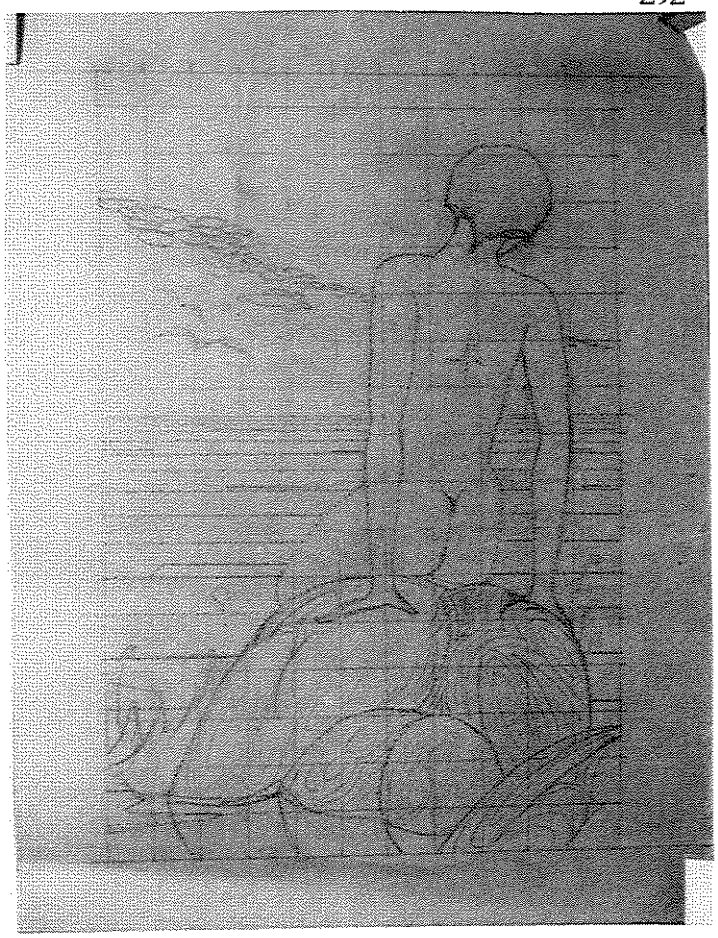
240. ***Saci.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 32,7 x 23,7cm.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Este desenho contém perfurações. Portanto, serviu de molde para a realização de uma possível pintura.



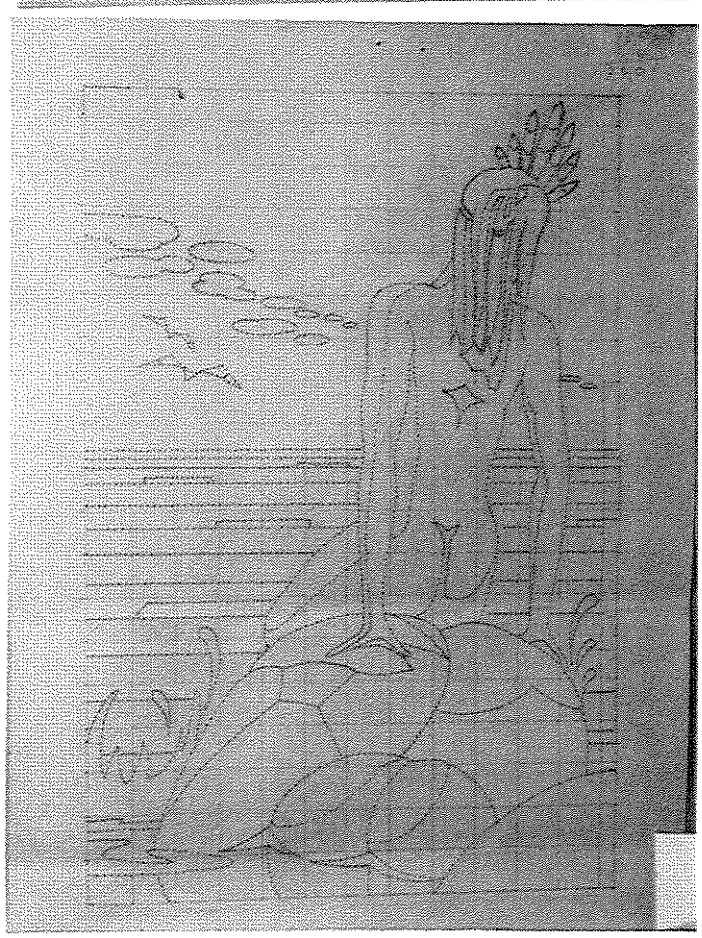
241. ***A Yara.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 25cm.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Este desenho possui perfurações. Pela sua dimensão, torna-se provável de que tenha sido utilizado para a realização da pintura anterior.



242. Desenho para *Sereia do Brasil.* Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 25,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

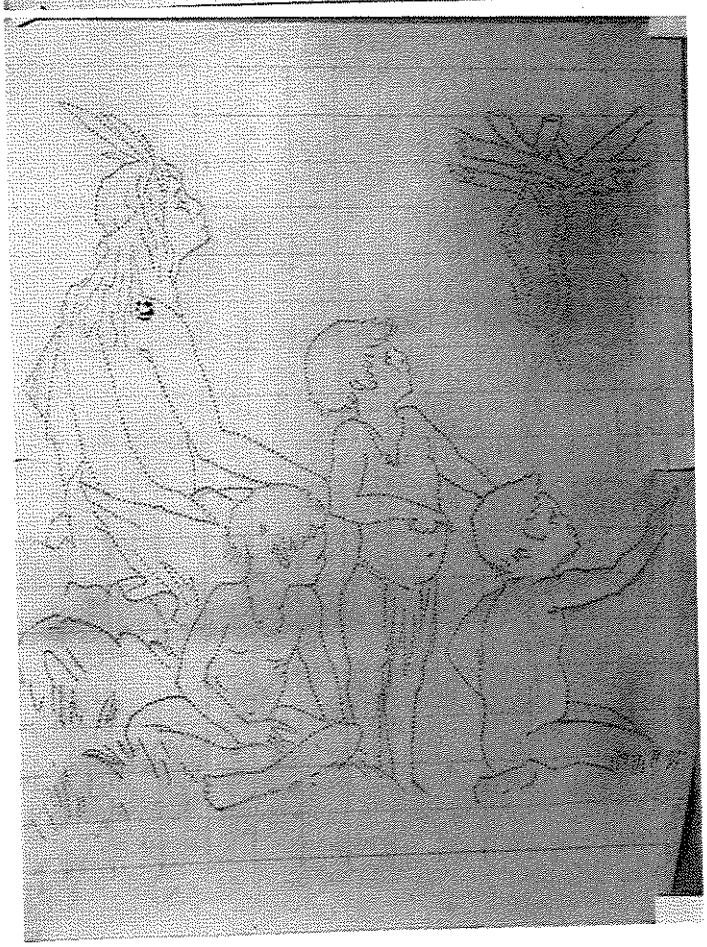


243. *Variação de 'Sereia do Brasil'.* Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 33 x 23,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

244. ***Índia com arco e flecha.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 32 x 23,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

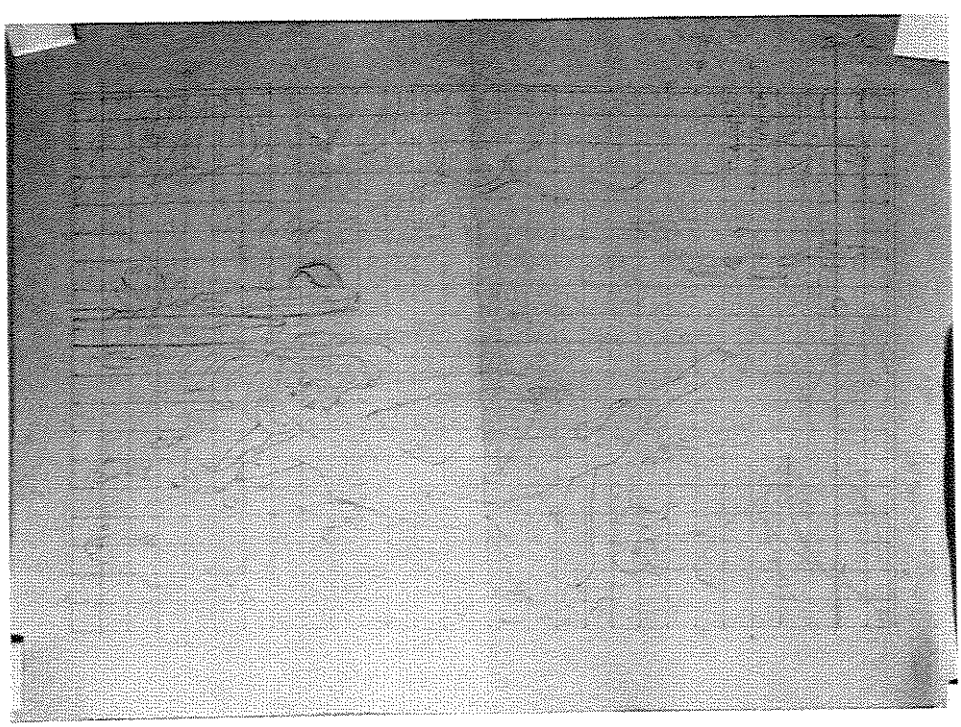


245. ***Índios.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 32,5 x 23,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

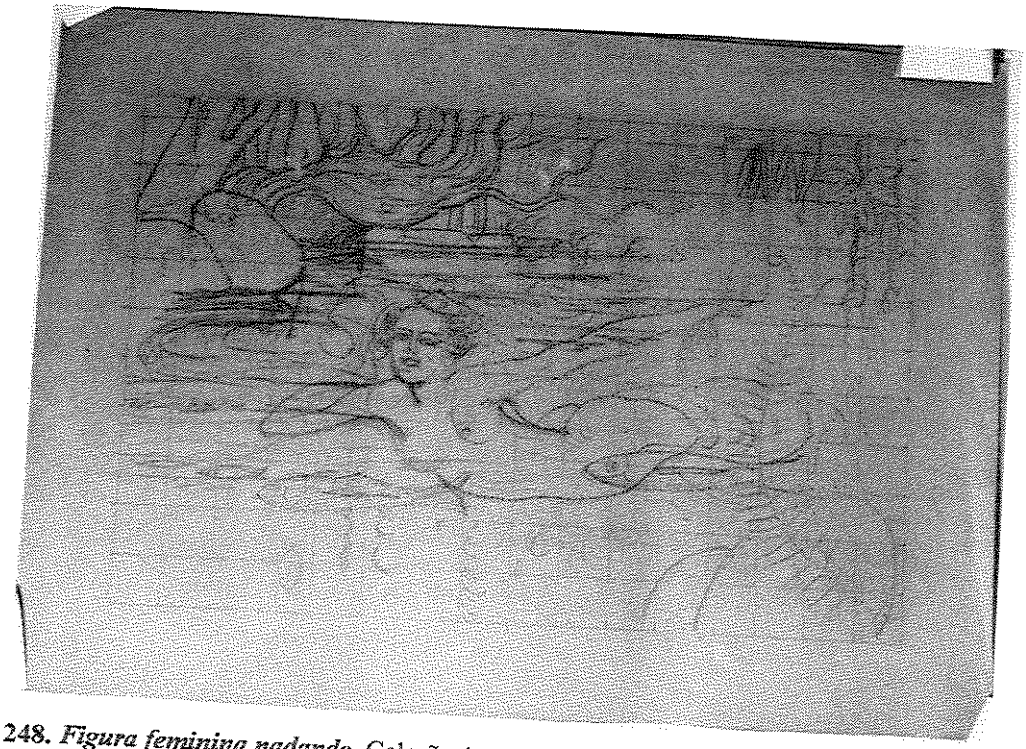
Desenho com perfurações.

246. ***Índia*** (lenda da Vitória régia ?). Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 23,7 x 33cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

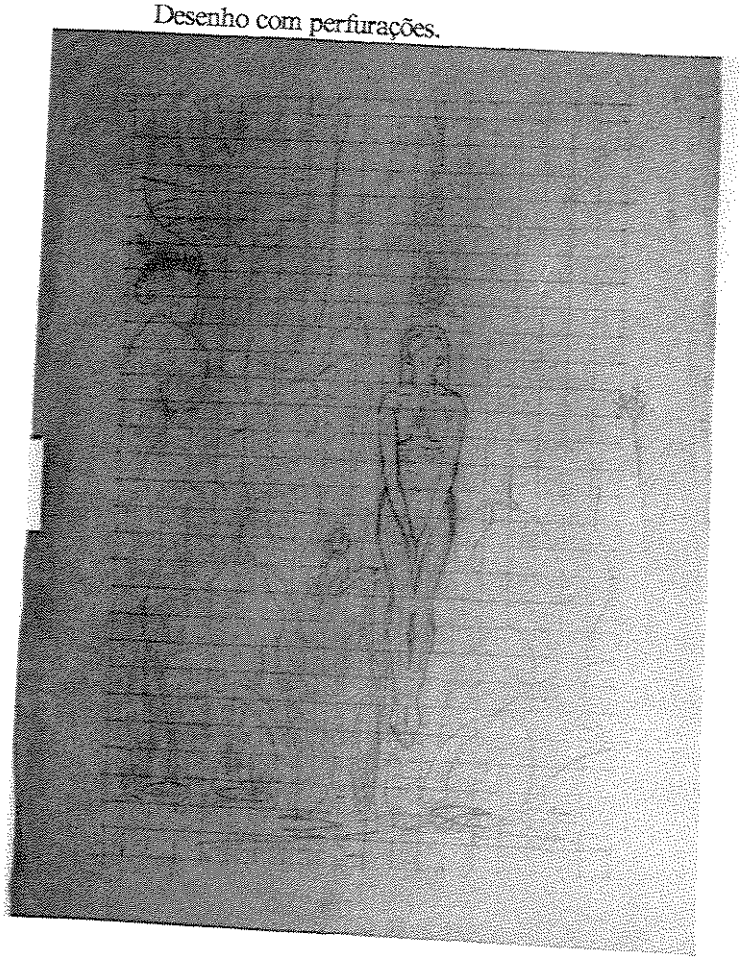


247. ***Figura feminina nadando.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



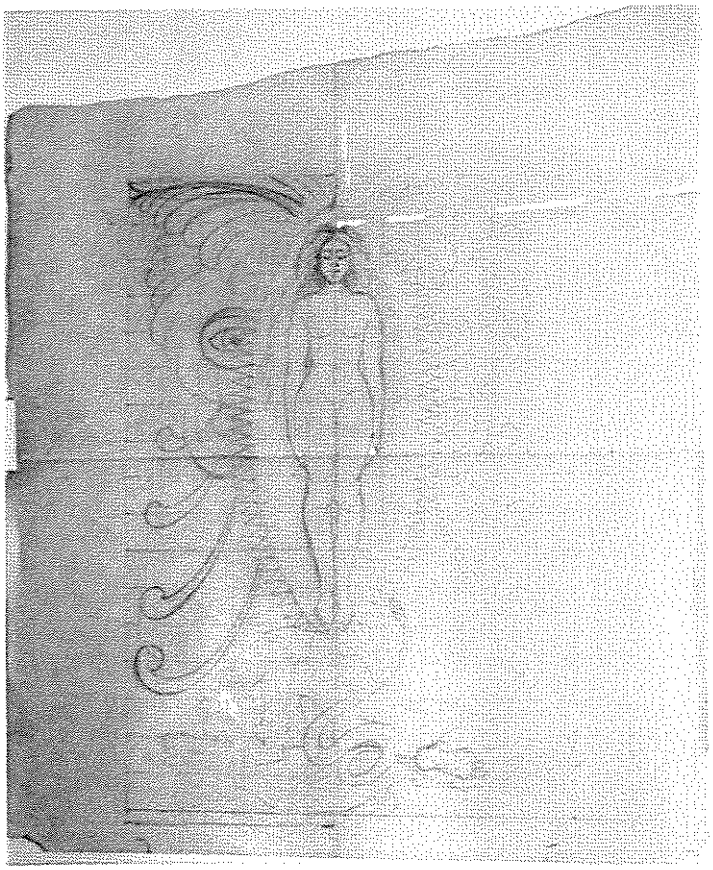
248. ***Figura feminina nadando.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 25,2 x 34,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

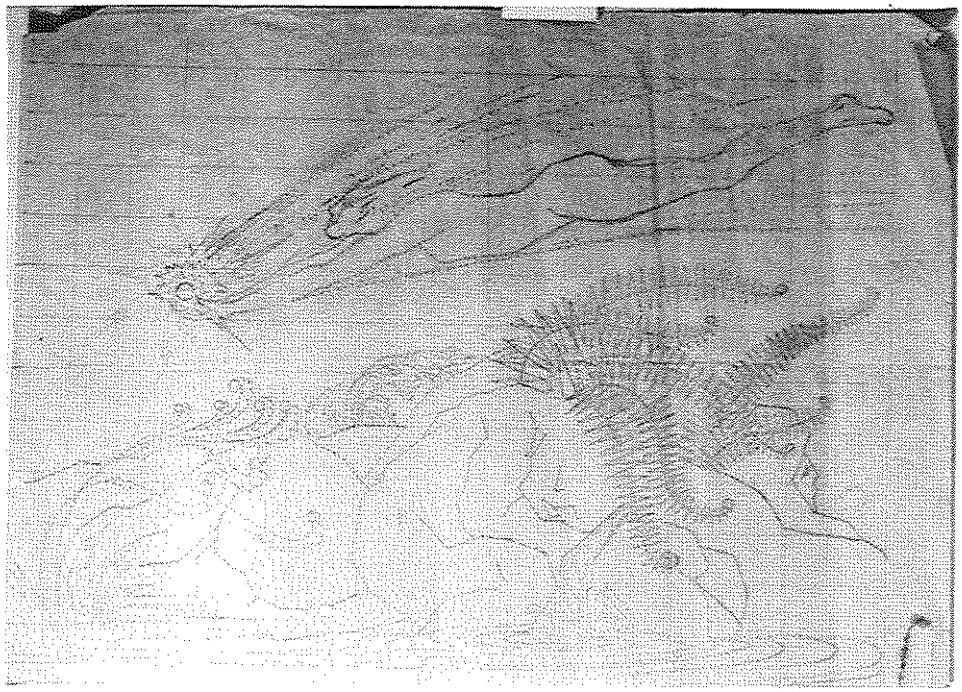


249. ***Figura feminina.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 25,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.



250. ***Figura feminina.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 39 x 33cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.



251. ***Figura.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 24 x 33cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

252 a. ***A Leitura***. Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 25cm.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

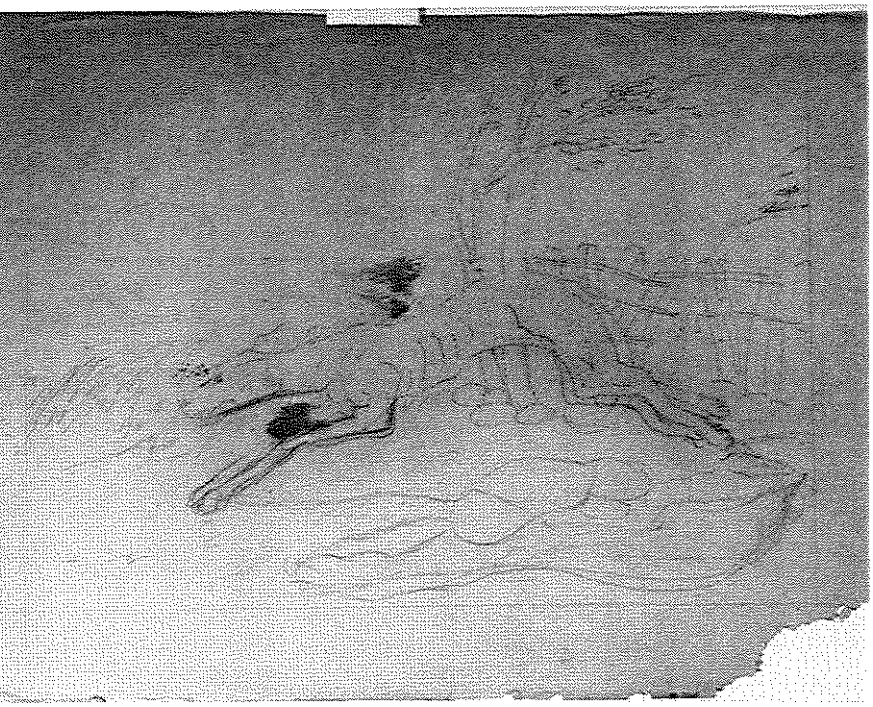
Este desenho contém perfurações. Portanto, serviu de molde para a realização de uma pintura. As dimensões podem ser as mesmas da obra anterior, porém, há algumas diferenças entre as duas composições. Neste desenho, a dimensão menor do livro carregado pela figura, o caimento do panejamento, a localização do busto e os cabelos longos, diferem da obra da Pinacoteca de Rio Claro.

253 a. ***A Ciência***. Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 40 x 28cm.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

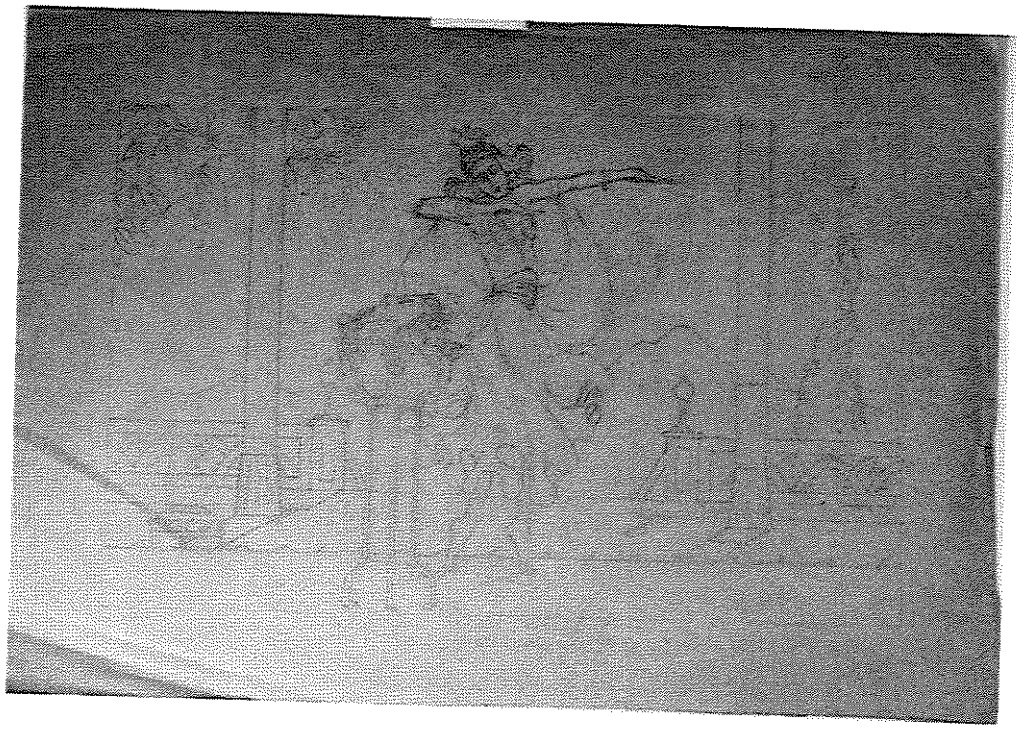
As dimensões desse desenho são exatamente aquelas da obra precedente. As perfurações presentes sobre todos os traços em grafite, sugerem que este tenha sido o cartão utilizado para fazer a pintura pertencente à Pinacoteca de Rio Claro.

254. Desenho para *Vida após a morte.* Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 25,2cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.



255. *Cachorro.* Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 25 x 35cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.
Desenho com perfurações.



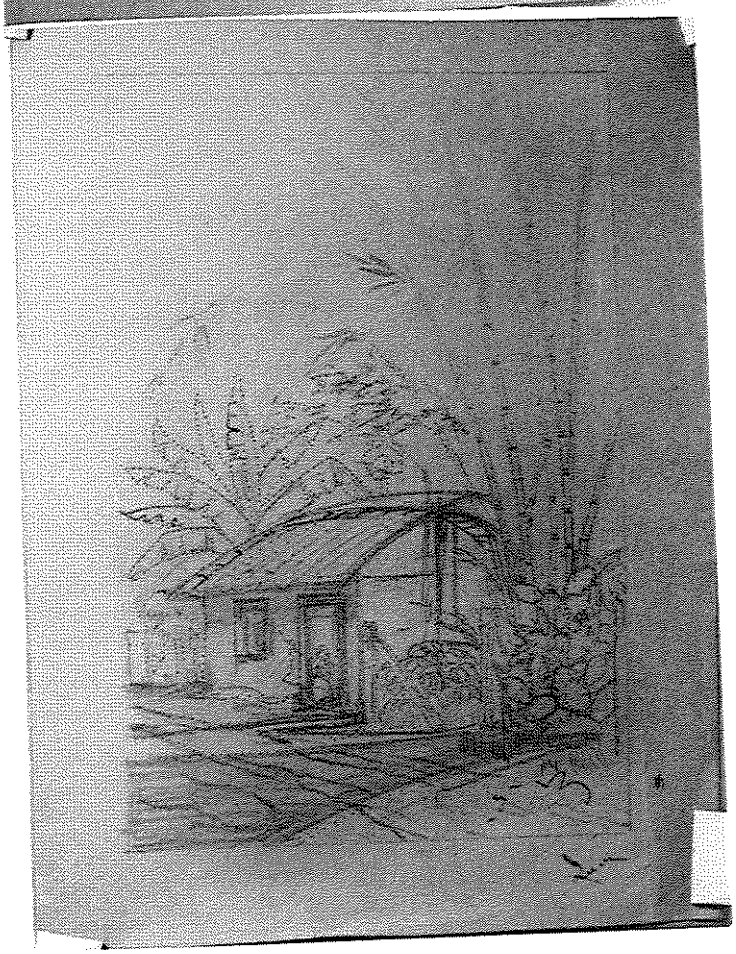
256. ***Salomé*** (ou Judite). Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 25 x 35cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

257. ***Figuras.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 23 x 32,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.
Desenho com perfurações.

258. ***Fauno.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 32,5 x 23,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

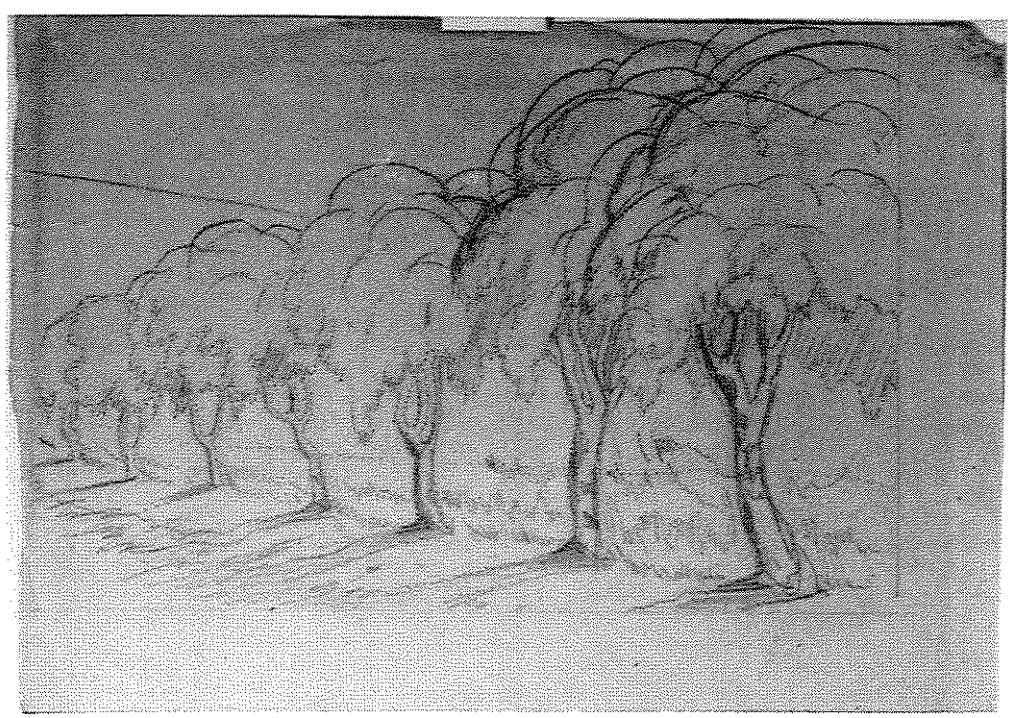


259. ***Casebre.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 25,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

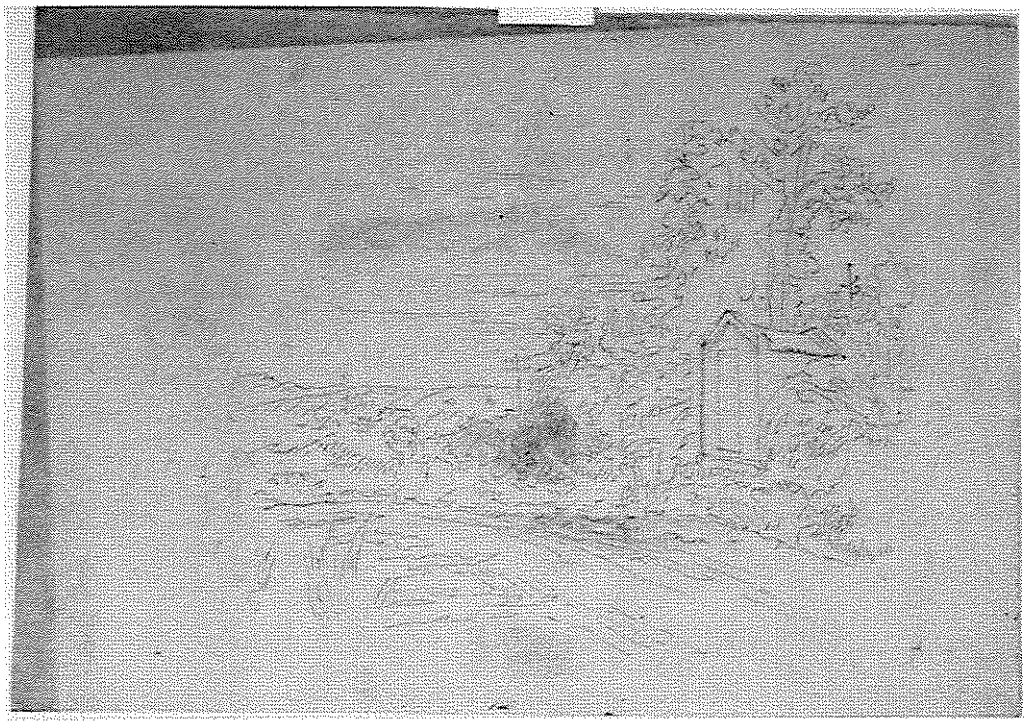
260. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 32,2 x 23cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.



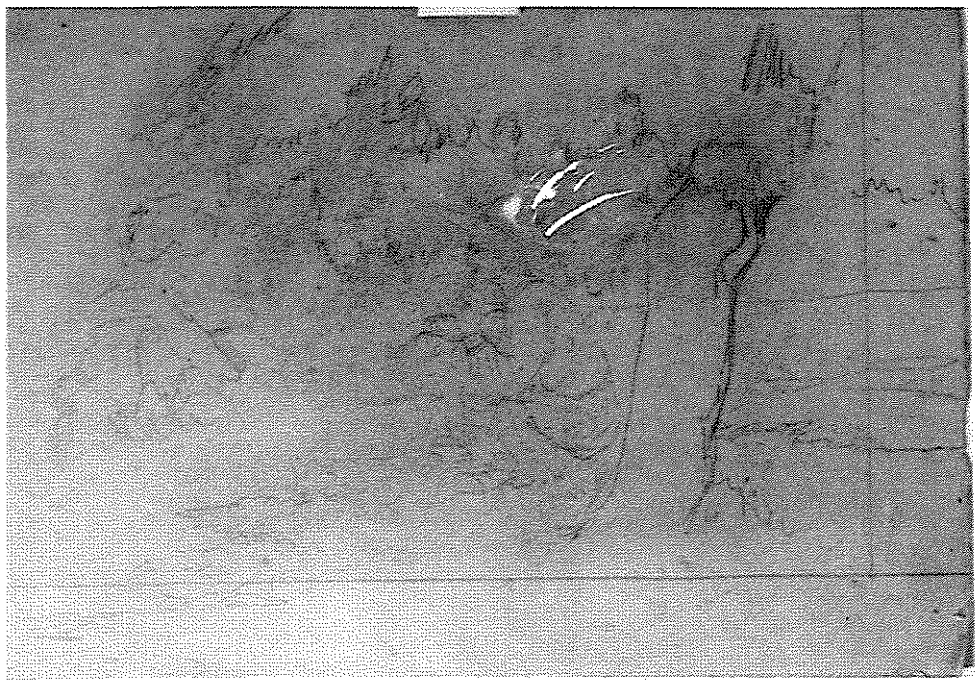
261. ***Árvores.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 23 x 32,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.



262. ***Paisagem.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 24,7 x 34,8cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

263. ***Figura de criança.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 34,7 x 24,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

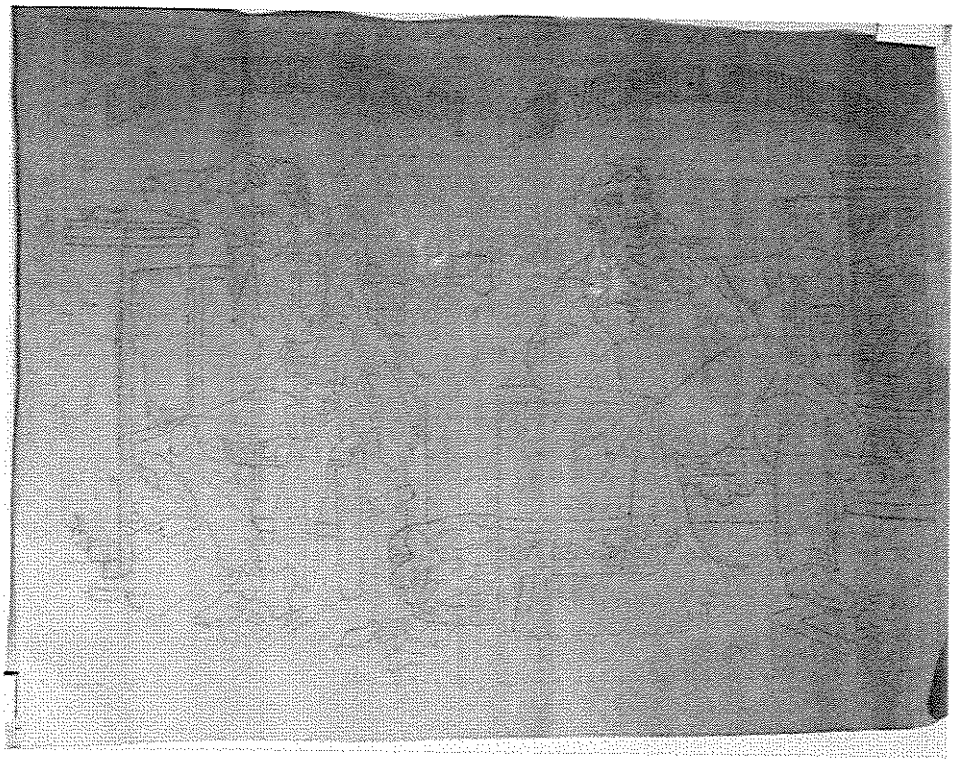


264. ***Caboclo.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 23 x 32,5cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

265. ***Frades.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 34 x 25cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.



266. ***Eu vendi fiado! – Eu vendi a dinheiro!.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 35 x 45cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

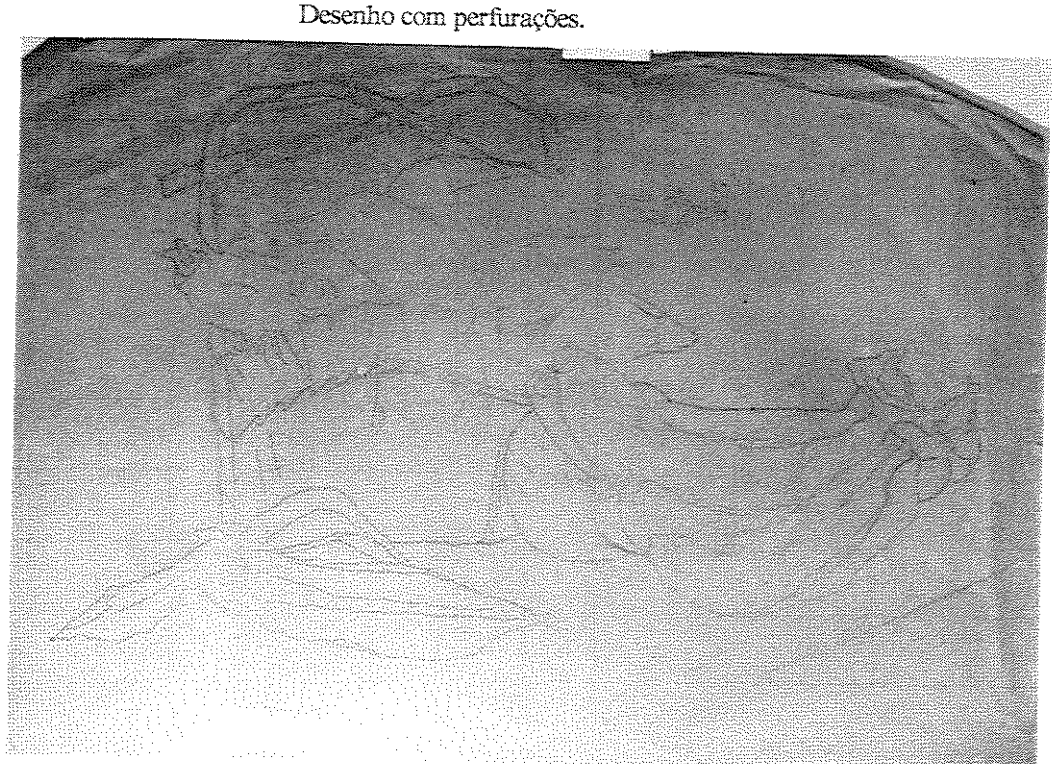
Desenho com perfurações.

267. ***Figura masculina.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 33 x 23cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

268. ***Paisagem com animais.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 27,5 x 39,7cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.



269. ***Natureza morta.*** Coleção Anari Meimei Hadler, São Paulo, SP.
Grafite sobre papel, 28 x 49cm, s.d.
Proveniência: Guilherme Hadler.
Bibliografia: inédita.

Desenho com perfurações.

8 *Anexos*

HADLER, Carlos. Texto para o *Álbum Marajoara*. s.d.

O presente A l b u m M a r a j o a r a , que encerra, em 29 tábuas, 88 motivos ornamentais concebidos, em seus traços primitivos, pelos nossos arquiavós Tapuias, vai ser recebido com franca simpatia e geral agrado principalmente pelos alunos de institutos profissionais e de escolas de arte decorativa.

Interessa, porém, também, pela beleza, originalidade e significação dos desenhos, a todas as pessoas de sensibilidade artística que apreciam as cousas brasílicas, notadamente — graças à vasta aplicabilidade prática da quase inesgotável variedade de motivos — a pintores, arquitetos, tapeceiros, estucadores, ceramistas, mosaistas, serralheiros, bordadeiras, fabricantes de tecidos estampados e de rendas, etc.

Os motivos foram estudados e resolvidos a régua e a compasso e constituem conjuntos simétricos e assimétricos de linhas nítidas. Respeitou-se, o mais possível, o respectivo original, introduzindo-se apenas as modificações estritamente necessárias para resolver sua continuidade. O estudante, o artista ou o industrial tem a faculdade de se valer, segundo o gôsto ou o objetivo em mira, de interminável série de outras linhas què são sugeridas, tanto na estrutura como na técnica do desenho, pelas próprias composições marajoaras aquí reproduzidas.

O Índice revela as fontes fornecedoras dos diferentes elementos decorativos, isto é, os utensílios indígenas e, em alguns casos, o local onde êstes foram desenterrados e trazidos à luz de épocas mais adiantadas, vinculadas, porém, através de laços indissolúveis, a civilizações passadas, de que não podem prescindir e de cujas conquistas, no Velho Mundo, também os nossos aborígens eram legatários.

São Paulo,.....

C.....H.....

E x p l i c a ç a o

dos desenhos marajoaras inspirados em motivos encontrados nas obras de cerâmica dos indígenas, principalmente dos primitivos habitantes da Ilha de Marajó, de onde deriva o adjetivo toponímico que qualifica êste estilo que impõe sua difusão.

Tábua N.1 - Fig.1 - Ornamento de um vaso encontrado no Lago de Ararí, na Ilha de Marajó.

Tábua N.2
- Figs. 2 e 3 - Ornamento (gravado e pintado) de uma espécie de jarro.
- Fig.4 - Ornamento de uma igaçaba.

Tábua N.3
- Fig.5 - Ornamento de uma tanga de barro.
- Fig.6 - Ornamento de um pote ou vasilha em que se conservavam bebidas fermentadas.

Tábua N.4
- Fig.7 - Ornamento (gravado) de um vaso.
- Fig.8 - Ornamento (gravado e pintado) de um vas
- Fig.9 - Fragmento do ornamento de um vaso pequeno.

Tábua N.5
- Figs.10 e 11- Ornamento (gravado e pintado) de uma urna (antropomorfa).
- Fig.12 - Ornamento (esculpido e pintado) de uma urna funerária.

Tábua N.6
- Fig.13 - Ornamento em baixo relevo de um vaso.
- Fig.14 - Ornamento (gravado e pintado) de um ofertório.
- Fig.15 - Ornamento de fragmentos encontrados no município de Rio Claro, Est.S.Paulo
- Fig.16 - Ornamento de um vaso encontrado no Estado de Goiás.

(Os objetos de figs.15 e 16 pertencem à coleção arqueológica particular do sr. Gualter Martins, de Rio Claro, Est. de S. Paulo)

Tábua N.7	Fig.17	- Ornamento de um dos mais lindos vasos de Pacoval.
Tábua N.8	Figs.18 e 19	-Ornamento de tangas de barro dos índios marajoaras.
	Figs.20 a 24	-Carantonhas usadas pelos índios na decoração de louças.
Tábua N.9	Fig.25	-Fragmento do ornamento de uma igaçaba.
	Fig.26	-Fragmento do ornamento de um vaso.
	Fig.27	-Ornamento (pintado) de uma urna funerária.
	Fig.28	-Fragmento do ornamento de uma urna.
Tábua N.10	Fig.29	-Fragmento do ornamento de uma urna.
	Fig.30	-Ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tábua N.11	Figs.31 e 32	-Ornamento (gravado e pintado) de uma urna.
	Fig.33	-Ornamento (pintado) de um vaso.
Tábua N.12	Figs.34 a 36	-Ornamento de tangas de barro usadas pelas índias de Marajó.
Tábua N.13	Fig.37	-Fragmento do ornamento de uma urna.
	Fig.38	-Ornamento (pintado) de um vaso.
	Fig.39	-Ornamento de um cachimbo de barro.
Tábua N.14	Fig.40	-Ornamento de um vaso ovóide.
	Figs.41 e 42	-Ornamento (gravado e pintado) de um vas
Tábua N.15	Fig.43	-Ornamento de um ofertório visto de cima
	Figs.44 a 47	-Carantonhas em tampos de igaçabas.
Tábua N.16	Figs.48 e 49	-Ornamento de tanga de barro.
	Fig.50	-Ornamento de um alguidar.
	Fig.51	-Ornamento de um vaso.
Tábua N.17	Fig.52	-Ornamento de uma tanga de barro.
	Fig.53	-Ornamento de um ofertório de terra cota
	Fig.54	-Ornamento de um vaso.

Tábua N.18	Fig.55	-Ornamento (em relevo, pinfado) de um vas
	Figs.56 a 58	-Fragmentos de ornamentos de tangas de barro.
Tábua N.19	Figs.59 e 60	-Ornamento de uma urna funerária.
	Fig.61	-Ornamento de um vaso naviforme.
Tábua N.20	Figs.62 e 63	-Ornamentos (esculpidos) de fragmentos de vasos.
	Fig.64	-Ornamento (gravado e pintado) de uma panela de barro.
Tábua N.21	Figs.65 e 66	-Ornamento de um pequeno vaso marajoara.
	Fig.67	-Fragmento do ornamento de uma igaçaba (Coleção Gualter Martins, Rio Claro, Est. de S. Paulo).
	Fig.68	-Fragmento do ornamento de uma urna funerária.
	Fig.69	-Fragmento do ornamento (gravado e pintado) de um ofertório.
Tábua N.22	Fig.70	-Ornamento de um ídolo de Pacoval.
	Fig.71	-Ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tábua N.23	Fig.72	-Fragmento do ornamento de uma igaçaba marajoara.
	Figs.73 e 74	-Ornamento (gravado e pintado) de um vaso.
Tábua N.24	Figs.75 a 77	-Ornamento de um vaso marajoara com carantonhas.
Tábua N.25	Fig.78	-Fragmento do ornamento (gravado e pintadc de um vaso marajoara.
	Figs.79 e 80	-Ornamentosde tangas de barro.
	Fig.81	-Fragmento do ornamento de uma urna funerária.
Tábua N.26	Fig.82	-Fragmento do ornamento de um vaso.
	Fig.83	-Ornamento (pintado) de um pequeno vaso.
	Fig.84	-Ornamento (esculpido) de um vaso.
Tábua N.27	Fig.85	-Ornamento de uma igaçaba marajoara.

Tábua N.28	Fig.86	-Fragmento do ornamento (gravado e pintado) de uma urna.
	Fig.87	-Fragmento do ornamento de uma tanga de barro.
Tábua N.29	Fig.88	-Ornamento (em simetria) de uma igaçaba marajoara.

BRAGA, Theodoro. "Estylização nacional de arte decorativa applicada." *Ilustração Brasileira.* Número 16, 1921.

Concorrendo com um pequeno contingente às grandiosas festas do primeiro centenário da nossa emancipação política, escolhemos, como contribuição a esse certamen patriotico, a propaganda da intensificação de um movimento artístico que já deveria se ter operado, e que entretanto, nunca é tarde para que elle, iniciando-se nas aulas primarias elementares, se espalhe pelo povo, imperando nas officinas industriaes, nos cursos praticos dos institutos profissionaes, e vá ter o apoio official no curso superior das Bellas Artes.

Trata-se da orientação, desde já, a dar-se ao ensino de desenho, com caracter pratico, applicando-o na procura de fórmas novas e typicas que constiturão, a seu tempo, o futuro estylo Brasileiro.

A nossa querida Patria, embora indivisa quer pela lingua e religião, quer pela sua extensão territorial, naturalmente limitada pelo Oceano a oriente e pelo poente pelas bacias do Amazonas e do Prata, unidas pelas cabeceiras dos seus respectivos tributários, immensa e riquissima em todos os seus elementos naturaes, o Brasil, pátria sacrosanta collocada na mais bella parte do mundo, possue, com essa inesgotavel fonte de inspiração, capacidade para crear, como outros povos crearam, um estylo que caracterise a arte nacional em todas as modalidades praticas de sua vida de grande povo que é.

Essa evolução não se faz rápida, é certo; masnecessita-se que todos os artistas, da fórma e da palavra, congreguem seus múltiplos esforços no sentido de marcar a geração do nosso tempo, o desenvolvimento moral, intellectual e artistico da nossa passagem, com obras impereciveis de nossa personalidade civica.

A uberrima natureza que nos cerca, desde o mar, revolto e colorido, que acaricia a nossa extensa costa littoranea até aos pincaros alterosos dos nossos systemas orographicos, abrangendo, nesse portentoso amplexo do oceano inquieto e da terra tranquilla, uma flora variadissima e uma fauna curiosa e caracteristica, a uberrima natureza, diziamos, dá-nos elementos com que poderemos, com estudo e intelligencia, semelhante ao mineiro, extrhir de tantas maravilhas, a maravilha suprema, synthese objectiva que será o padrão da época em que vivemos – estylo, caracter, typo, originalidade – facilitando aos posteros o caminho a seguir, levantando bem alto, como o lábaro da patria, a nossa personalidade inconfundível.

E sinão vejamos: porque, nós artistas, seja da grande arte ou das artes applicadas, ao em vez de pesquizarmos scenas historicas de outros povos, ou assumptos biblicos ou mythologicos, não iremos nós, Brasileiros, buscar, na epopéa do descobrimento, da colonização ou da defeza da integridade do territorio nacional contra estrangeiros diversos, a evocação heroica desses feitos que argamassaram a constituição de nossa individualidade? Porque não perpetuar, com a nossa caracteristica, os elementos constituidores da nossa raça em evolução, legando, pela fórma, todos os estagios desse progresso? Porque não espalhar, pela imagem, as épocas da Independencia, do 2.° Imperio e da Republica, illustradas por tantos feitos immortaes, conservando assim, na tela e no bronze, no livro e na pedra, o grande ensinamento de patriotismo ao mesmo tempo o direito de nevelarm-nos com os demais povos cultos do universo?

Mas, não sejamos injustos; a grande arte pictural e esculptural, a literatura e a musica nacionaes já foram buscar neste ambiente patrio elementos com que formaram joias preciosissimas da nossa existencia como povo. Pedro Américo, Victor Meirelles, Eduardo Sá, José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclydes da Cunha, Sylvio Romero, Carlos Gomes e tantos outros artistas patricios são os immortaes pioneiros desse trabalho de nacionalização da grande arte.

Resta-nos, porém, agora levar essa centelha sagrada aos operarios Brasileiros heróes desconhecidos.

É preciso que, nas modestas como nas poderosas officinas nacionaes, seja qual for a sua especialidade, a natureza Brasilica preside a fórma dos objectos produzidos.

Assim, porque escolher, aguias e leões, ursos e elephantes para ornamentação dos nossos edificios, exterior e interiormente, desde as fachadas dos monumentos aos mais delicados objectos de salão, quando a nossa fauna inesgotavel nos fornece a Harpya destructor, condor guyanense, imponente de força e de altivez, eriçando a sua crista parda, como uma regia coroa? A onça, rajada ou negra, no langoroso movimento felino de sagacidade e de rapidez? Porque não procurar entre as serpentes, desde a immensa e retardataria sucurijú á rápida e traiçoeira cascavel, a voluta grciosa para os consolos ou capiteis de columnas cujos fustes poderão ser interpretados das touceiras de assahy e de tantas outras palmeiras flexuosas?

Porque repetir, dentro das nossas ornamentações, o louro e o carvalho, o *marronier* e o pinheiro, quando nós, Brasileiros, possuimos a mais bella colleção de palmeiras, a mais luxuriante flora, da mata, do sertão e da praia, as mais curiosas e extravagantes lianas e cipós esguios e direitos, tortuosos e ennovelados, a mais inebriante escala chromatica nas petalas das orchideas e flores campestres, a mais delicada quantidade de avencas, desde a erectil samambaia dentro da sombra

humida dos valles á ressequida e recortada avenca rasteira dos camps descobertos, semelhante a longos lençóes de renda caprichosa, na fórma e na colloração variada?

Porque não buscar, na curiosa e pouco conhecida ainda ceramica dos indigenas de Marajó, motivos delicados da ornamentação geometrica de coloração sóbria mas typica, afim de decorarmos, fundos, frisas e rosaceas dos nossos muros, paineis, tapetes, mosaicos, etc., etc.? Para que, pois, escravisarmo-nos ás gregas copiadas e recopiadas e que o estrangeiro exportador nos impinge por preço que prejudica duplamente a nossa arte nacional?

Já é tempo de reflectir sobre essa nociva importação de máo gosto adubada por uma literatura duvidosa.

Nada nos obriga a essa subserviencia intellectual quando possuimos, como nenhum outro povo, a materia prima incomparavel e a intelligencia dúctil e a omnimoda dos nossos habilíssimos opperarios.

É preciso, quanto antes, reagirmos no sentido de ser introduzido nas officinas manufactureiras e sobretudo nas escolas primarias e profissionaes a obrigatoriedade do ensino de desenho applicado à arte industrial.

Nada mais simples: diante da classe de alunos um modelo natural – uma flôr, por exemplo; desntro da hora marcada, os aprendizes deverão desenhal-a e coloril-a; em outra aula, cada alumno desenhará a fórma de um objeto para a qual a flôr estudada deverá entrar ou como decoração ou como constitutiva daquella mesma fórma; o mestre não intervirá senão para corrigir defeitos e jamais como sugestionador; a pratica e o tempo farão o resto. Ao estudante, portanto, cabe toda liberdade e responsabilidade da obra que, embora imperfeita no começo, será, com a evolução esperada, original, pessoal e característica. Assim, em uma classe de varios aprendizes, um mesmo modelo produzirá obras diversas, interpretado por cada um daquelles cerebros creadores.

Como a flôr, o modelo da aula seguinte será um animal dos muitos que povoam os nossos museus de historia natural; com este, a marcação certa de um dos seus mais caracteristicos movimentos dará o motivo decorativo adaptavel a um destino preconcebido, tendo em vista a proporção do corpo estudado com o lugar a ser decorado.

Em seguida passa o alumno-aprendiz á officina onde elle irá executar o que o seu cerebro produziu, e ninguem mais apto do que o proprio autor, movida pela vaidade permittida de sempre fazer o melhor, poderá formar um objecto com a perfeição e detalhes que elle mesmo concebera.

Desse conjunto de esforços individuaes, na procura do bello, advindo da contemplação da grande natureza atravez de uma sã sensibilidade, chegaremos um dia a deixar, na historia das Artes,

o vestigio luminoso da nossa passagem, como o fizeram os egypcios, os gregos, os etruscos e tantos outros povos e gerações, em varias regiões e epocas differentes, como que facilitando aos vindouros o estudo da archeologia, dos usos e costumes desapparecidos.

Nada ou pouco temos feito nesse gênero, porque enquanto nos descuidamos com a attenção presa ás cousas alheias, os estrangeiros vão, cuidadosamente, insidiosamente, enchendo a nossa casa e o nosso espirito com as suas velharias por elles regeitadas por demasiadamente repetidas e disseminadas, adulterando o nosso gosto, desviando a nossa intelligencia e diminuindo o valor do que é nosso e do que nos cerca.

Na decoração dos nossos edificios publicos porque ir buscar scenarios estranhos quando, n'um paiz extenso como o nosso, mal nos conhecemos a nós mesmos?

Porque, nos mappas muraes didacticos não substituimos nós, quanto antes aquelles espalhados por todo o paiz, lingua estranha reproduzindo estranhas scenas, por outros que nos ensinem como se preparam a borracha, o café o matte, o tabaco, o assucar, o cacáo, a castanha, a carnahuba, etc., desde a sua maneira de colheita á remessa para o consumo publico? Porque não nos fazer conhecer, por meio desses mappas escolares, a nossa historia natural atravez de imagens elucidativas do conjuncto e dos detalhes? Porque não trocarmos os livros de contos para as nossas creanças taes como *Lê Chaperon Rouge, Cendrillon, Ali-Babá,* etc. por outros que lhes relatem, atravez de boas illustrações, as graciosas lendas da Yára, do Jurupary, do Curupira, do Boto, etc., etc., e com as quaes Affonso Arinos, no Sul, e José Coutinho de Oliveira, na Amazonia, compuzeram um bello contingente para a nossa literatura?

Alem de nacionalizarmos o que é nosso, espalhariamos por todo o nosso paiz, regionalismos do norte que o sul desconhece e vice-versa, estreitando as nossas mutuas relações, conhecendo uns aos outros, fazendo o sertanejo do norte identificar-se com o gaucho do sul, tudo n'um salutar intercambio nacional, fortalecedor da nossa individualidade como povo soberano que somos.

A pleiade de artistas patricios, que, subvencionados pelos Governos, segue para o estrangeiro para haurir os grandes e geraes ensinamentos, deveria, ao voltar, se auxiliada, durante algum tempo, a applicação, como prova de seu aproveitameto, do seu esforço na construção dessa obra de nacionalização da arte, construcção essa que seria o estudo da nossa historia e da nossa natureza e cujo aprendizado popular pela imagem é o mais efficiente e duradouro.

Outro meio efficaz para conseguirmos esse anheio seria o concurso annual das exposições de artistas nacionaes, cujos assumptos fossem escolhidos nos costumes regionaes.

Que interessante seria para todos, quanto ensinamento nos adviria das exposições de costumes da Amazonia, do meio norte – sertão e praia, e dos pampas gauchos? Qau documentação preciosa guardariamos de scenas do interior que tendem a desapparecer pela penetração fatal do crescimento de população levando consigo a civilização e novos usos? Porque não fazer conhecer a todos os aspectos naturaes das nossas bellissimas cachoeiras, paizagens, montanhas, campos geraes, costas atlânticas ora baixas, alagadas e cobertas de mangaes e anningas, ora planas e arenosas, e ora escarpadas, cada qual mais caracteristico e variado?

Embora uno e indiviso, o Brasil, immensamente grande como sua propria natureza, tem usos e costumes regionaes e que, devido á escassez ainda de meios faceis, rapidos e baratos de communicação, não são em sua grande totalidade, conhecidos uns dos outros.

Assim, todos esses preciosos elementos concatenados, conjugando energias e vontades para esse unico ideal da nacionalização do que é nosso, facilmente vencerão obstaculos até agora intransponiveis.

De volta da Europa onde passamos cinco anos como pensionista do Governo Federal, na qualidade de alumno matriculado da Escola Nacional de Bellas Artes, e lá se vão dezesseis annos, toda a nossa attenção foi e tem sido dirigida nesse sentido, com plena satisfação de termos obtido não pequeno resultado; assim é que temos organisado um album estylisando a flora e a fauna Brasileiras, com applicações diversas; estudando o desenho decorativo das igaçabas, tangas e vasos dos indios marajoáras, preciosa indumentaria ethnographica; compondo mappas muraes escolares com assumptos que nos educam e nos illustram; preparando livros de contos para creanças, com illustrações regionaes; ensinado o desenho applicado e tirando desse ensino os mais concludentes resultados, positivas provas de sua efficiencia; obtendo dos aprendizes do instituto profissional, do Pará, onde estivemos como director durante o fugaz espaço de dez mezes, os proveitos mais necessarios e uteis na orientação dada a esse ensino pratico do desenho.

Urge, entretanto, a intervenção fiscalisadora do governo no ensino publico e particular, no que diz respeito á execução methodica dos programmas; desse modo poder-se-á acabar com o obsoleto e prejudicial systema de ensinar-se desenho pro meio das abominaveis estampas estrangeiras.

E daqui, desta mais importante revista nacional que é a ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, fazemos um appello aos artistas patricios e aos homens de boa vontade, no sentido de concorrermos todos para a nacionalização de nossa Arte, na procura de um caracteristico que marque a personalidade Brasileira, inconfundivel e superior.

É necessário, é indispensável fazermos alguma cousa de duradouro e que
"os que depois de nós vierem vejam
o quanto se trabalhou por seu respeito
para que elles para os outros assim sejam".

POR uma arte brasileira. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 28 jun. 1927.

O professor Theodoro Braga, que é um pintor patricio de grandes meritos, empenha-se ha annos numa obra felicíssima que é a de empregar, esta exclusividade, motivos brasileiros no ensino de desenho e na pintura applicada. Nessa trabalhadora mimese que tem utilizado escrupulosamente todos os meios que se lhe deparam para se fazer ouvir do professorado e dos industriais. Quando ainda professor de pintura de um importante collegio de Belém do Pará, o sr. Theodoro Braga, que é paraense, deslumbrado com a riqueza de motivos que offerece a nossa flora e a ornamentação da cerâmica, dos cestos, das tangas, e das flexas indigenas, rompeu com os velhos processos didacticos de mandar o alumno cobrir desenhos e copiar estampas, dando-lhes então, direcionamento, para a obra de arte, ou para o lavor manual, as plantas mais humildes dos campos, que nem por isto deixara de ser formosíssimas. Assim o ensino que era monotono e tedioso para as classes, empolgou logo a preferência dos alunos, de rodas as idades, de modo que as aulas de pintura passaram logo a ser um ___ [ilegível] para o espirito inquieto da meninada, a ponto dos professores de outras materias protestarem, com a allegação de que no collegio só se fazia uma coisa: desenhar.

Este enthusiasmo despertado pela grande arte, que passou a sahir das mãos de seus autores com um cunho fortemente brasileiro, ainda mais se revigorou quando o sr. Theodoro Braga, utilizando boas vontades que andavam dispersas, conseguiu organizar, amnualmente, grandes exposições de pintura escolar, no Theatro da Paz, que-é o mais nobre edificio da grande capital do Norte. Todas as crianças das escolas podem concorrer a tais certames. Só se lhes pede que não copiem. Essas exposições de trabalhos que ainda hoje se realizam tornaram-se interessantíssimas pela variedade de assunto e de competências que oferecem aos visitantes. Ali encontra-se de tudo, da flor garatujada pelo infante de mão inábil, à paisagem urbana ou rural, a renda vaporosa, estrelada de jasmins.

Um dia, o professor Theodoro Braga deixou o Pará, mas a sua obra lá ficou enraizada; antigos discipulos occuparam o seu posto, continuam a pugnar pela grande cruzada nacionalizadora dos motivos artisticos e a exposição no Theatro da Paz continua a realisar-se todos os annos, com regularidade. Ainda este anno, o pintor recebeu de Belém recortes de jornaes que nos foram mostrados, onde se affirma que sua obra começa a despertar o interesse até mesmo dos estrangeiros que chegam a conhecel-a. É assim que uma missão official de commerciantes japoneses que ha pouco esteve no norte do Brasil, tendo visitado a exposição do anno passado mostrou-se encantada com o que lhe era apresentado e manifestou desejos de adquirir alguns trabalhos com os quaes

pudesse demonstrar em seu paiz como se ensina desenho no Brasil. Os directores do certamen foram ao encontro do desejo dos visitantes e, gentilmente, lhes offereceram todos os trabalhos que despertaram o seu interesse. Este facto é tanto mais eloquente quanto não se trata de um paiz em formação, sempre de braços abertos para todas as inovações, mas de um povo culto, possuidor de processos proprios e de uma arte nitidamente sua, apurada por séculos de lenta sedimentação.

Na suas viagens, o professor Theodoro Braga, tem divulgado largamente a sua concessão de uma arte intensamente nacional. Em conferencias e entrevistas, em palestras e exposições de valorosos trabalhos, que tem dado grande relevo a sua personalidade artistica, tanto, em São Paulo como no Rio de Janeiro, entre professores, estudantes e industriaes, elle tem affirmado a sua nova orientação que vale por uma guerra declarada á estampa que nos chega da Europa e aos riscos ornamentaes de heras e acanthos, que para nós têm uma significação importada e uma belleza facilmente vencida por muitas de nossas plantas. Seu devotamento não tem sido inutil. Aqui, uma escola modifica seus processos; alli um industrial adopta os seus conselhos para a decoração de seus productos; acolá é um jovem que deixa os bancos escolares para propagar pela palavra e pelo exemplo e amor pelas sugestões artisticas da nossa natureza.

Ainda ha porque elle se sente pago de muitos dos seus labores; foi quando convidado para ir a Rio Claro, assistir a exposição de trabalhos de alumnos a Escola Profissional daquella cidade, viu os seus methodos do ensino de pintura empregados pelo professor Carlos Hadler, um artista cuja competencia só se compara a sua modestia. Em palestra, o sr. Theodoro Braga pôde ouvir de seu collega que para essa obra se inspirara em uma de suas conferencias realizadas ha tempos no Rio de Janeiro. A verdade é que a sua missão começa a ser coroada pelo exito. A principio encontrou todos os obstaculos, dos preconceitos erroneos arraigados em nosso meio á má vontade de algumas pessoas da difficuldade de mudar um vasto apparelhamento escolar, á seccura dos regulamentos internos. Felizmente, porém – disse-nos elle – o ambiente já se vae transformando como por encanto e são os proprios governos que espontaneamente acorrem ao seu chamado.

Hontem passamos uma hora encantadora em sua companhia. A convite, visitamos a pequena exposição de trabalhos, muito intima, que elle organizou na sala de visitas do seu apartamento á avenida de São João. Alli, numa claridade dourada da tarde que entrava pelas janelas, pudemos apreciar os seus trabalhos de pintura, os motivos ornamentaes por elle desenhados e realizados pela industria paulista e desenhos seus realizados a fogo, sobre couro, pela arte apurada de sua esposa.

Naquella sala estava bem a realização de sua palavra. Era um grande quadro, onde, ao luar opalino da lenda, á margem do lago, as virgens icamiabas, esperam a companheira que foi receber

da Mãe d'Agua a pedra "muirakitan", com a qual ellas irão procurar o mancebo destinado a cada uma dellas. Mais tarde, quando tiverem filhos, matarão os varões e educarão as mulheres na sua escola – de inimigas do homem. Logo abaixo, de uma belleza, admirável, está um tapete onde o professor paraense aproveitou como motivos ornamentaes a flor e as folhas da Auapé-yapona, victória régia, que desabrocha na embocadura do rio "que ainda é rio e já parece mar". Essa obra prima de tapeçaria foi realizada numa manufactura desta capital, á rua do Carmo.

Das paredes pendem chales de renda campineira, uns ornamentados com flores nossas conhecidas, outros, com os motivos empregados pelos índios em vasos e igaçabas, tatuagens, tangas e cocares. Num quadro, a moldura feita nesta capital, pelo sr. Paulo Calvo Duran, sobre riscos do sr. Theodoro Braga, e apresenta estilizado o encanto dos "cunhantans" dos braceletes nos seios túmidos.

[Último parágrafo parcialmente ilegível].

M. DE A. "Arte". *Diário Nacional*. 15 jan. 1928. p. 2.

ARTE INDAYÁ

O prof. Carlos Hadler está contribuindo enormemente para dignificar a Escola Profissional de Rio Claro. A exposição de modelos de arte applicada de alguns alumnos delle não pode ser ignorada. Está na rua Libero Badaró, 9, terceiro andar, com elevador.

Sei bem que os resultados ainda não têm valor intrínseco excepcional mas o beneficio nacional que pode provir da orientação do Prof. Carlos Hadler me parece enorme e digno da attenção de todos.

A orientação seguida pelo prof. Carlos Hadler é simples e logica, O artista decorador toma como elementos da arte delle a que a naturezae a preoccupação local lhe oferecem. Os egypcios estilizaram o lótus. Os portugueses os instrumentos de marear. Nós brasileiros temos um diluvio de motivos assim pr'as nossas decorações, café, milho, maracujá, mamão, borboletas, antas, cobras, etc. No entanto empregamos acanto, louro, ovulos, cabeças de carneiro e outras macaquices que só tem de nacional serem macaqueações.

O prof. Carlos Hadler faz os alumnos delle estilizarem os motivos nacionaes. Nada mais logico e mais humano. Que succedeu? Succedeu que poude apresentar á um grupo de alumnos cujas obras têm o merito enorme de serem commovidas. Dahi a variedade enorme da pequena exposição e até em alguns alumnos (são todos muitos moços) um esboço muito respeitavel de personalidade. E isto se deu porque os alumnos do prof. Carlos Hadler não se puzeram friamente copiando modelos vistos nos livros, porem foram levados pelo professor deante de uma folha, duma fruta, dum animal, copiaram-nos realisticamente no papel e depois se meteram na procura de estilizações decorativas desses modelos conhecidos. Assim dada um procura por si e o prof. Carlos Hadler por todos. Os que têm mais valor conseguem tirar desses elementos uma solução pessoal.

Será que a gente pode affirmar que a solução já é nacional? Não me parece, não. Mas pelo menos todos os modelos pelo caracter da criação pelo menos possuem todos um interesse immediato nacional e que já é merito enorme.

Eu creio que agora para adeantar a tradicionalização de um systema decorativo de essencia brasileira, seria util o prof. Carlos Hadler pesquisar uma concordancia do motivo nacional com processos decorativos nacionaes. Esses processos embora parcos, existem. Estão nas rendas do nordeste (solução incontestavelmente nacional), nos trabalhos em fibras, em plumas ainda

empregados no norte, nos vasos marapoaras, nas inscripções e desenhos de indios brasilicos e em nossa ceramica popular, pratos e moringues de fabrica de Breves, da fabrica actual do Pará, do nordeste e mesmo manifestações esporadicas daqui. Possuo um moringue feito por ceramista anonymo do interior de S. Paulo, que é positivamente uma obra curiosa e de valor. E tambem um paliteiro de barro, comprado em Maceió, representando um zebu' que é engraçadissimo. E ia-me esquecendo das cuias do norte, das bengalas com motivos lineares gravados pro chimarrão. E está claro que não esgotei a enumeração.

Ora, duma concordancia do morivo nacional com os elementos tradicionaes brasileiros ou indigenas de decoração póde com rapidez se formar uma arte decorativa que se não for inconscientemente nacional (cousa que leva seculos) é necessariamente nacional.

E é por isso que incluí na enumeração as manifestações indigenas. Ellas são incontestavelmente muito menos nacionaes que os motivos goticos, persas ou hellenicos de decoração. Estes invadiram já todo o paiz, são conhecidos e familiares por toda a parte. A casa mais principal de Santarém no Amazonas é a igreja renascente. E o hotel, á beira-rio, lembra Veneza e tem todas as janelas no que vulgarmente se chama de ogival. Porém estes elementos da estranja mesmo empregados pela gente permanecem goticos, persas e hellenicos ao passo que os indigenas por ignorados e por não terem patria, ficam necessariamente nacionaes. E' o caso igualzinho da fala minha.

E' forçadamente minha, mas bife, cabello de milho ou portuga é que não é. E' necessariamente brasileira. E se os outros tivessem coragem para se sacrificar do mesmo geito, sem funcção de martyrio, sem bancar o martyr, com coragem, com alegria apaixonada, não dou cincoenta annos, tinhamos uma fala geral sahida de todas essas soluções individualistas. Fala que seria necessariamente brasileira.

Na exposição dos alumnos do prof. Carlos Hadler tem muita coisa inutil. Principalmente uns paineis commemorativos do mais deploravel mau gosto. Mas apresenta cousas excellentes tambem. Luiz di Salvo, um rapaz moreninho, magruço, de cabello crespo e Oswaldo Cabral muito humilde, desconfiado, amarello como o que, principalmente esses dois valem bem.

Edmundo Rosa inspirado no mamão, inventou um capitel nobre. Luiz di Salvo tem bons capiteis tambem, não muito simples porém com bons volumes, sobre o maracujá do campo. Aliás elle inventou uma cousa engraçada e de muito caracter, verdadeiro trabalho de artifice: com elementos duma cousa nacional criar outra tambem nacional. Assim um oleado em que com elementos da goiabeira desenhou borboletas amarellas, uma fostosura de oleado. E ainda tapeçaria

acceitavel. Oswaldo Cabral tem um vitral excellente inspirado em bananeira e fumo. Tem outro regular com açucenas. Um pouco realista. E um friso engenhoso, admiravelmente simples, sobre copo de leite.

M. DE. A

M. DE A. "Escola Hadleriana". *Diário Nacional*. São Paulo, SP. 22 jan. 1932

No antigo Forum, o sr. Carlos Hadler abriu uma exposição muito interessante de pintura decorativa. E' a segunda vez já que o distinto artista se lembra de apresentar a S. Paulo os trabalhos da escola de pintura aplicada que mantem em Rio Claro.

Antes de mais nada o fenomeno desta Escola Hadleriana, que faz tantos anos se mantem, numa cidade do interior é um caso espantoso de tenacidade. Sob êsse ponto-de-vista o sr. Carlos Hadler é um verdadeiro apostolo que ignora a fadiga e a desilusão. No meio da nossa indiferença pelo trabalho, pela cultura e pela preocupação de bordar a nossa existencia quotidiana com as graças mansas da beleza, quasi ignorada, o sr. Carlos Hadler consegue numa cidade do interior manter uma escola de estudos de decoração – escola essa que, como bem demonstram os trabalhos expostos, está sistematizada com inteligencia e severidade na sua organização didatica. E consegue ter alunos! Consegue desenvolver nos discipulos o instinto da beleza decorativa e da disciplina! Isso em grande parte prova que a falta de socialização e excessivo individualismo indisciplinado em que nos estragamos, depende da falta de homens, da falta de individuos capazes de apostolado. Em última análise o caso do sr. Carlos Hadler mantendo em Rio Claro uma escola especializada, nutrida de alunos, é o mesmo caso do orfeão Piracicabano, ou do movimento intenso de catolicidade que, á revelia das pasmaceiras episcopais, Tristão de Ataíde está criando e alimentando no pais.

Mas não para aí o merito apostolar do sr. Carlos Hadler. Ele é ainda apostolo duma pintura decorativa nacionalista. Assim é que no geral todos os elementos decorativos que ele procura infiltrar na criação dos seus alunos, são provenientes da nossa terra, especializadamente da nossa flora. E' uma orientação legitima, muito embora se reconheça que pode haver outras orientações, menos exteriores, mais provindas das nossas tendencias raciais e historicas. Com efeito, alem da flora, muitos elementos são possiveis de entrar dentro duma estetica nacionalista de decoração. Por exemplo as tradições lusas e africanas. Mais ainda as tradições ameríndias, que não se resumem a maravilhosa herança marafoara e da guiana brasileira mas pode e deve se alargar pros motivos de decoração do corpo e da indumentaria, pros motivos atirados dos litóglifos, que são encotraveis em quase todo o pais. Também o colorido pode nacionalizar em grande parte uma escola decorativa de orientação brasileira, não só pela observação das cores tradicionais da decoração ameríndia, como pelas que os caipiras, sertanejos, brejeiros, piraquaras, tapuios amazonicos usam nas cuias, ceramica, indumentaria, etc. Mas estas observações não invalidam, está claro, o estudo e emprêgo da fauna e

da flora brasileiras e muito menos a admiravel devoção com que o sr. Carlos Hadler se bate pela decoração nacionalista.

A exposição está interessantissima não só por demonstrar o criterio didático do ilustrado mestre da Escola Hadleriana, como por apresentar alguns bonitos trabalhos saidos desta. Ha deliciosos modelos de papeis pintados e de fazendas estampadas. Que fazem as nossas fábricas que os não adquirem?

M. de A.

PETTI, Nicola. "O Mestre". Revista *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, nº 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.

Fugindo ao rigor das biografias, cronométricas, cuja rigidez de datas e fatos devem retratar minuciosamente uma existência no seu aspecto material, aqui, pretendo, sem êsse intuito, focalisar uma vida no seu aspecto sentimental. Uma pálida homenagem àquele que sem ter sido uma glória no terreno artístico propriamente dito, foi uma glória no mais alto sentido da bondade e da dedicação. O meu saudoso mestre dos primeiros traços balbuciantes e das primeiras pinceladas titubiantes: Carlos Hadler. Sem ter atingido com a sua arte as culminências dum nome nacional, foi contudo um artista sincero e de invulgares dons. Conhecedor profundo do desenho e dos estilos, foi dos primeiros, ou quiçá, o iniciador no Brasil dos estudos sôbre folclore e da estilização em formas geométricas, da rica flora e fauna brasileiras. São notáveis os seus estudos nesse sentido. Simples professor de pintura numa progressista cidade do interior paulista, trabalhava com entusiasmo e carinho naquilo que achava uma lacuna a ser preenchida na história das artes decorativas no Brasil. Por ocasião que fêz, na Capital paulista, exibição de trabalhos seus e de alunos nesse gênero de arte, num exíguo salão da Rua Líbero Badaró; no escritório do escritor e poeta rio clarense, amante das artes e amigo dos artistas, Emílio Bomeisel, recebeu elogiosas referências por parte do escritor e crítico Mário de Andrade, que aos trabalhos expostos dedicou extensa apreciação. Teodoro Braga, insigne artista e professor que naquela altura também se dedicava aos estudos folclóricos e estilísticos das coisas brasileiras, entusiasmou-se com os resultados atingidos naquele sentido pelo mestre Carlos Hadler.

Carlos Hadler não era só um homem que ensinava. Era antes de tudo o grande amigo e confidente de seus alunos. Procurava compreendê-los para poder mostrar-lhes a linha justa a que o discípulo devia se dedicar. Conhecedor que era de todos os segredos da profissão, com a mesma segurança ensinava a pintura de cavalete, do painel, a decoração de prédios, a pintura de cartazes, os ornatos, frisos e festões em todos os estilos, requadrações, técnica de confecção de tintas, letreiros e inúmeras outras modalidades, nas quais era um mestre inconteste. Compreendia e foi compreendido por seus alunos que o amavam e respeitavam como um mestre que era, um pai pela dedicação e um irmão pela camaradagem e confiança. Sua voz era dócil e convincente. Os seus ensinamentos eram sábios e proveitosos. Não se limitava em aula a só lecionar a parte material do aprendisado. Com livros ou recortes de jornais, lia em plena classe, trachos de poesias e críticas sôbre arte. De uma sensibilidade comovedora, encantava os seus discípulos quando nas aulas de pintura no campo,

discorria sôbre a beleza dos tons, a poesia da hora, a eternidade das grandes obras do espírito e a nostalgia de um belo sol poente.

Encaminhava o aluno para, findo o curso, enfrentar a vida, tendo garantido, com o seu aprendisado, a sua subsistência. Era um psicólogo. Apontava com a certeza das suas experiências, o rumo certo a ser trilhado, procurando clarear os horizontes traiçoeiros que à vida do artista, constantemente está reservada. Conhecia de perto as angústias oriundas da ânsia de realisação de um sonho. Pobre viveu, percebendo um salário que mal dava para as suas necessidades prementes.

Nunca de seus lábios uma palavra de protesto. Se a casa não era farta, era farto o seu amor pelos alunos que tornaram, com a escola, a razão da sua vida. Moço ainda, a sua cabeleira branca contrastava com a sua tez avermelhada e precocemente sulcada de rugas. Nos últimos anos de sua vida, foi convidado para em São Paulo, dirigir um dos setores do serviço profissional, onde, como fizera antes, mostrou tôdas as suas qualidades de mestre e amigo. Sempre mal remunerado pelos poderes públicos, pr incrível que pareça conseguiu com alguns trabalhos que conseguiu vender, adquirir uma casinha onde, fora os seus compromissos de funcionário, dava aulas de pintura a um reduzido, mas entusiasta número de alunos.

Realizou sòmente uma exposição de seus quadros quando lecionava em Rio Claro, alcançando grande repercussão através os conceitos emitidos então pelo jornalista e poeta Pimentel Júnior. Concorreu uma única vez à uma exposição coletiva em São Paulo, instado que foi por ex-alunos e amigos. Com 60 anos de idade, nas vésperas de sua aposentadoria e quando se preparava para trabalhar para sí próprio, para dar vasão ao seu acervo acumulado artavés tantos anos de tirocínio e observação, é atingido por pertinaz moléstia, que, como um santo, cheio de resignação e paciência, sustentou até os seus últimos instantes.

Eis em poucas linhas, a palavra de um seu aluno que sempre viu nas palavras e nas atitudes do seu querido mestre, a bondade, a lucidez, e sabor e a camaradagem. O tempo não apagou e jamais apagará de nossa memória, essa figura de verdadeiro mestre e de inolvidável amigo.

N. PETTI

9 Bibliografia

LIVROS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1976. (Debates)

ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA.. Centro de Arquitetura e Urbanismo. 1.° Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU. Solar Grandjean de Montigny. PUC/RJ, 1997.

ARTE NO BRASIL: cinco séculos de pintura, escultura, arquitetura e artes plásticas. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2v.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo.* Rio de JaneiroÇ Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

BASSALE, Célia Coelho. *O Art Nouveau em Belém.* Rio de Janeiro: FUNART, 1984.

BATTERSBY, Martin. *Art Nouveau.* Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985. (Série Biblioteca de Arte).

Belas Artes, 75 anos/[texto Renato Modernell; fotos Nelson Kon, Samuel Iavelberg, Ademar Nunes]. São Paulo: Faculdade de Belas Artes de São Paulo, 2001.

BELLUZZO, Ana Maria Moraes. *O Brasil dos viajantes.* São Paulo: Metalivrosç Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

BRAGA, Theodoro. *Subsídios para a memória histórica do Instituto Profissional João Alfredo.* Desde a sua fundação até o presente 1874 - 14 de março de 1925. (Organizado, segundo os documentos oficiais, para comemorar o 50° aniversário de sua fundação, por T. Braga, Diretor Interino). Capital Federal, 1925.

___. *Artistas pintores no Brasil.* São Paulo: Editora Limitada, 1942.

___. *Problemas usuais de desenho linear geométrico.*

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, 1927.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. Phaidon Press Limited, 2001

DUNCAN, Alastair. *Art Déco Furniture, the French designers.* London: Thames and Hudson, 1992.

DUVILLÉ, D. *Decoratin et styles*. Paris: Larousse, c 1950. Série (Encyclopedi Technique Roret).

Eliseu Visconti e a Arte Decorativa; Uma Exposição. Org. por Irma Arestizabal. Rio de Janeiro, PUC/FUNARTE, 1983. 160p. 113 ilust.

FERREIRA, Mônica Cristina Brunini Frandi. *A edificação residencial urbana paulista. Estudo de caso: Rio Claro, 1936-1960.* Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. (Dissertação de Mestrado), 2002.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2001. Tese de doutorado.

GAUTHIER, Joseph & CAPELLE, Louis. *Traité de composition decorative.* Paris: Librairie Plon, (c 1920).

GITAHY, Maria Lucia Caira. *Trabalhadores urbanos e ensino profissional.* Maria Lucia Caira Gitahy, Maria Alice Rosa Ribeiro e Coraly Gará Caetano. Campina: Editora da UNICAMP, 1986.

GODOY, Patrícia Bueno. *A Pinacoteca Municipal "Pimentel Júnior": criação e consolidação de um acervo na cidade de Rio Claro – SP*. Campinas, SP, 1999. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

GONÇALVES, Paulo Celso Costa. *Formação do trabalhador e ensino profissional: a Escola Profissional Masculina de Rio Claro*. Campinas, SP, 2001. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. [24 volumes].

Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro/Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro; organizador: Jorge Czajkowski. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. (Guias da arquitetura do Rio de Janeiro).

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

HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: international and national styles in Europe.* Manchester: Manchester University Press. 2000.

ICONOGRAFIA DE ORCHIDACEAS DO BRASIL. S.A. Indústrias Gráficars-F Lanzara. São Paulo, 1949.

IL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI. Napoli: Electa Napoli, 1994.

JANSON, H. W. *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

JONES, Owen. *The grammar of ornament*. (Dover pictural archive series). New York: Dover Publications Inc., 1987.

LASAR Segall cenógrafo. Centro Cultura Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro a 31 de março de 1996.

LIMA, Solange Ferraz de. *Ornamento e cidade: ferro, estuque e pintura mural em São Paulo (1870-1930)*. São Paulo: 2001. Tese de Doutorado FFLCH-USP. Defendida em 19/06/2002.

LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na 'Viagem pelo Brasil' (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames and Hudson, 1997. (Série World of Art).

MAYEUX, Henri. *La composition Décorative*. Paris: A. Quantin Éditeur, 1885. Série (Bibliotheque de L'enseignement des Beaux-arts).

MORA, Vicente Nadal. *Manual de arte ornamental americano autoctono*. Buenos Aires, 1936. 2.ª edição ampliada.

MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do 'Art nouveau' no Brasil*. São Paulo, 1957.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Manual de catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras*. Comp. De Helena Dodd Ferrez e Maria Elizabete Santos Peixoto. Rio de Janeiro, 1995.

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

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*/Mário Pedrosa;Otília Arantes(org.). São PauloÇ Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PENTEADO, Oscar de Arruda. *Rio Claro coletânea histórica*. Rio Claro, 1977.

PEVSNER, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames and Hudson, 1995. (Série: World of Art).

PONTUAL, Roberto Gonçalves. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois*. Rio de Janeiro: Collectio, 1973.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro – o vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo: fundamentos para uma história de la ornamentação*. Barcelona

RIO CLARO SESQUICENTENÁRIA (vários autores). Museu Histórico e Pedagógico "Amador Bueno da Veiga"; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; Governo do Estado de São Paulo. Rio Claro, 1978.

Editorial Gustavo Gili, 1980.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro – espoliação branca.* São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Série Princípios).

SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

ZACZEK, Iain. *Art déco.* London: Parragon, 2002.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil.* São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. il.

JORNAIS

GRUPO Escolar "Luiz Leite". *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 7 dez. 1899.

GRUPO Escolar "Luiz Leite". *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 8 dez. 1900.

GRUPO Escolar. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 30 nov. 1901.

FOOT-Ball. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 22 maio 1904.

FOOT-Ball. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 10 jun. 1904.

QUADROS. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 26 ago. 1904.

RINK Amparense. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 1 dez. 1904.

THEATRO "João Caetano". *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 15 abr. 1905.

AQUARELAS. *Commercio do Amparo*. Amparo, SP. 27 jul. 1905.

GYMNASIO. *Commercio do Amparo.* 22 mar. 1906.

PROF. Bayeux da Silva. [anúncio] *O Diário*. 19 jan. 1913.

O Diário. Amparo, SP. 28 dez. 1913.

CHRONICA Social - Aniversários. *O Commercio*. Amparo, SP. 27 set. 1917.

ESCOLA Profissional. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 21 jan. 1921.

ESCOLA Profissional – A exposição é um atestado vivo da capacidade dos seus dirigentes. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 1 dez. 1921.

O Alpha. Rio Claro, SP. 26 de jan. 1922.

EVOHÉ! Evohé! Para o Carnaval. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 17 fev. 1922.

Anúncio da Casa Farani. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 20 fev. 1922.

ESCOLA Profissional. Jornal *O Alpha*. Rio Claro, SP. 16 jan. 1923.

LOCAES – O Carnaval em Rio Claro". *O Alpha*. Rio Claro, SP. 8 fev. 1923.

LOCAES – Escola Profissional – 1.ª turma de diplomados. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 26 out. 1923.

BAILE Carnavalesco. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 16 fev. 1924.

Anúncio da Casa Farani. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 19 fev. 1924.

ESCOLA Profissional – Diplomados de 1924. *O Alpha*. Rio Claro, SP. 29 out. 1924.

ARTES e artistas. *O Estado de São Paulo*. 13 set. 1925. p. 4.

POR uma arte brasileira. *Estado de São Paulo*. São Paulo, SP. 28 de jun. 1927.

M. de A. "Arte Indayá". *in:* "Arte". *Diário Nacional*. São Paulo, SP. 21 jan. 1928. p. 2.

GRUPO Gymnastico Rio-clarense 'baile branco' em regozijo à entrada da primavera. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 21 set. 1929. p. 2.

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

O Grupo Gymastico Rio Clarense no seu XIII aniversário. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 6 jan. 1932.

ARTE decorativa – monstruário [sic] de motivos ornamentaes da flora brasileira. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, SP. Jan. 1932.

M. de. A. "Escola Hadleriana". *Diário Nacional*. São Paulo, SP. 22 jan. 1932.

UM grande acontecimento artístico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 29 jan. 1932.

SILVEIRA, Osw. da. "Arte nacionalista – a exposição 'Hadleriana'". *Folha da Noite*. São Paulo, SP. 18 jan. 1932.

À espera de Momo!..." *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 3 fev. 1932.

FOLIÕES, alerta! Momo está para chegar!... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 4 fev. 1932.

NA quadra da folia! *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 fev. 1932.

NA quadra da folia. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 fev. 1932.

NA quadra da folia. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 fev. 1932.

UMA tela de Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 mar. 1932.

UMA tela de Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 mar. 1932.

A noitada "aleluiana". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 mar. 1932.

A noite de sol no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 29 mar. 1932.

A patinação no "Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 abr. 1932.

O festival beneficente. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 19 abr. 1932.

NO Variedades – o festival beneficente. *Diário do Rio Claro.*Rio Claro, SP. 22 abr. 1932.

NOTAS de arte. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 12 maio 1932.

GRUPO Gymnastico Rio-clarense. *Diário do Rio Claro..*Rio Claro, SP. 5 jun. 1932.

O baile dos rapazes do comércio no Gymnastico. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 7 jun. 1932.

GRUPO Ginástico Rio-clarense. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 17 jul. 1932.

VIBRANTE proclamação da diretoria do Grupo Gymnastico Rio-clarense. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 21 jul. 1932.

ALVORADA Gymnastica. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 6 dez. 1932.

O Carnaval no "Gymnastico". *Diário do Rio Claro..*Rio Claro, SP. 23 fev. 1933.

CARNAVAL de 1933. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 fev. 1933.

CARNAVAL de 1933. *Diário do Rio Claro..*Rio Claro, SP. 2 mar. 1933.

CONCURSO de cartazes. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 4 abr. 1933.

CERVEJARIA Rio Claro – o grande concurso de cartazes. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 11 abr. 1933.

GRUPO Gymnastico Rio Clarense. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 11 jun. 1933.

S.D.D. Cidade Nova – Festejos comemorativos do XVI aniversário social. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 9 set. 1933.

A propaganda do próximo Carnaval carioca – E nós, aqui, "seu" Hadler? *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 5 out. 1933.

CARNAVAL de 1934 – uma grande comissão toma a peito realizar os festejos em homenagem a Momo, no próximo ano. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 8 out. 1933.

A Comissão Oficial realiza a sua 1ª reunião, na sede do Grupo Gymnastico. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 8 out. 1933.

CARNAVAL de 1934. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 10 out. 1933.

O Carnaval da Philarmonica – mais um bloco carnavalesco – a reunião de hoje. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 13 jan. 1934.

A Philarmônica e o Carnaval. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 30 jan. 1934.

TEREMOS, neste ano, O Melhor Carnaval do Mundo. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 7 fev. 1934.

YRAPA. "Os foliões gymnasticos em preparativos, para não magoar o rei Momo, na sua vinda". *Diário do Rio Claro.*Rio Claro, SP. 7 fev. 1934.

NO Gymnastico. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 8 fev. 1934.

NO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1934.

INICIA-SE hoje a formidável folia carnavalesca. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1934.

DE relance. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 mar. 1934.

GRUPO Gymanstico – a eleição da sua nova diretoria. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 21 jun. 1934.

INAUGUROU-SE ante-ontem oficialmente o Radio Clube Rio Claro. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 26 jun. 1934.

AÇÃO Integralista Brasileira – Seção de Estudos Sociais. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 jul. 1934.

MAIS uma obra de Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jul. 1934.

ESCOLA Profissional. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 dez. 1934.

EXPOSIÇÃO de trabalhos. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 4 dez. 1934.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 jan. 1935.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 de jan. 1935.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 25 de jan. 1935.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 26 jan. 1935.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 3 fev. 1935

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1935.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 fev. 1935.

O Carnaval vem aí... *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 17 fev. 1935.

CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 fev. 1935.

A trindade maravilhosa da folia. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 1 mar. 1935.

CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 mar. 1935.

CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 mar. 1935.

CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 mar. 1935.

AINDA o Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 mar. 1935.

EM homenagem ao sr. Humberto Cartolano. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 16 mar. 1935.

A homenagem ao sr. Humberto Cartolano. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 abr. 1935.

O Baile de Aleluia. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 abr. 1935.

GRUPO Gymanstico – nova diretoria. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 maio 1935.

PLÍNIO FLORES. "As minhas anotações". *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 29 maio 1935.

OSCAR Meyer – As homenagens prestadas – Discursos – Notas de reportagem. *Diário do Rio Claro*.. Rio Claro, SP. 6 ago. 1935.

A comemoração, hoje, do 17° aniversário do Grupo Gymnastico. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 11 jan. 1936.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 16 jan. 1936.

GRUPO Gimnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 17 jan. 1936.

GRUPO Gymanstico. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 19 jan. 1936.

VEM aí... o Carnaval. *Diário do Rio Claro.*. Rio Claro, SP. 4 fev. 1936.

AS sociedades em revista. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 fev. 1936.

GRUPO Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 fev. 1936.

VEM aí. O Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 fev. 1936.

CARNAVAL. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 fev. 1936.

NOITE de São João no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jun. 1936.

A noite de São João no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 26 jun. 1936.

JUBILEU episcopal. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 30 ago. 1936.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 11 dez. 1936.

BANDEIRA – Instala-se hoje o Núcleo na nossa cidade – O programa de recepção e a sessão solene, à noite, no Teatro Variedades – Outras notas. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 17 dez. 1936.

BANDEIRA. Instalado, solenemente, o Núcleo da nossa cidade – A comitiva de São Paulo – Recepção, visitas e impressões – A seção no Variedades – Outras notas. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 dez. 1936.

C. Cy. "A noite de 31 no Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 29 dez. 1936.

C.Cy. "A noite de hoje no Gymnastico". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 31 dez. 1936.

QUASI Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 9 jan. 1937.

PELAS sociedades – Quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 jan. 1937.

COELI, Jayme Pacini. "Um pintor de cenários". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 3 fev. 1937.

PELAS sociedades – Quasi carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 fev. 1937.

PELAS sociedades – Carnaval. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 fev. 1937.

PELAS sociedades – Quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 28 jan. 1937.

PELAS sociedades – Quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 2 fev. 1937.

PELAS sociedades – quase Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 5 fev. 1937.

PELAS sociedades – Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 6 fev. 1937.

PELAS sociedades – Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 7 fev. 1937.

PELAS sociedades – Depois do Carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 11 fev. 1937.

OSV. DA SILVEIRA. "Rio Claro, cidade Carnavalesca – a significação do Bloco dos 'Chiribis'". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 mar. 1937.

GRUPO Gymnastico Rio Clarense. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 24 abr. 1937.

PELAS sociedades – festas joaninas. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 24 jun. 1937.

PARQUE gegeano. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 22 set. 1937.

A inauguração do Centro Cívico e Beneficente "Luiz Gama". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 9 out. 1937.

CARNAVAL – O Salão do "Gymnastico". *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 9 fev. 1938.

NOS salões do Gymnastico realiza-se amanhã o festival em benefício do Asylo de São Vicente. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 11 fev. 1938.

VEM chegando o carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 11 fev. 1938.

MAIS uma maravilha carnavalesca do Gymnastico – Salão Marajoara. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 12 fev. 1938.

CHRONISTA DO REINADO. "Carnaval vem chegando". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 18 fev. 1938.

A taba dos Gegês Indaiás – Um convite a caráter do "Pena de Tucano". *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 22 fev. 1938.

O Carnaval do Gymnastico. *Diário do Rio Claro.* 23 fev. 1938.

CARNAVAL 1938 – O carnaval no Gymnastico. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 24 fev. 1938.

VAI Começar a folia na taba Gegeana. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 fev. 1938.

TÁ chegando a hora da folia. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 fev. 1938.

SALÃO Marajoara. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 26 fev. 1938.

CARLOS Hadler e o Salão Marajoara. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 27 fev. 1938.

DEPOIS do carnaval. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 3 mar. 1938.

A homenagem a CARLOS HADLER no próximo sabbado – jantar social no Gymnastico – As adesões. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 8 mar. 1938.

ALELUIA e Páscoa no Gynástico. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 14 abr. 1938.

CARLOS Hadler foi alvo de carinhosa homenagem. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 15 maio 1938.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 27 ago. 1938.

GRUPO Gymnastico. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 20 nov. 1938.

GRUPO Gymnastico – outra domingueira. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 23 nov. 1938.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 31 dez. 1938.

O Carnaval no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 jan. 1939.

O Carnaval do Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 jan. 1939.

GRUPO Gymnastico – A última domingueira. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 28 jan. 1939.

O Carnaval no Rialto. *Cidade de Rio Claro*. Rio Claro, SP. 10 fev. 1939.

O carnaval do Gymnastico. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 14 fev. 1939.

RI...ALTO. Ri...Alto, mais uma vitória de Carlos Hadler! *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 18 fev. 1939.

O Carnaval segunda e terça-feira. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 23 fev. 1939.

O salão Marajoara venceu em Campinas. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 25 fev. 1939.

GRUPO Gymnastico. *Cidade de Rio Claro.* Rio Claro, SP. 5 abr. 1939.

BAILE da Primavera. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 set. 1939.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 7 nov. 1939.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 nov. 1939.

GRUPO Gymanstico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 dez. 1939.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 jan. 1940.

XICO. "Grupo Gymnastico Rioclarense". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jan. 1940.

MOMO no Gegê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 19 jan. 1940.

LORD PERDIGOTO. "O carnaval Gegeano". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 jan. 1940.

C.H. "O Carnaval Rioclarense – os primeiros preparativos". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 jan. 1940.

C.Cy. "Rio Claro e o Carnaval". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 2 fev. 1940.

VÉSPERA do reinado de S. Ex. Rei Momo. *Diário do Rio Claro.* Rio Claro, SP. 3 fev. 1940.

CARNAVAL Versus Carnaval. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 4 fev. 1940.

O Carnaval rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 8 fev. 1940.

UM magnífico baile no Salão Balangandam. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 14 mar. 1940.

LICINIA. "Baile das Orquídeas". *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 5 maio 1940.

GRUPO Gymnastico Rioclarense. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 maio 1940.

A Lenda do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 22 ago. 1940.

O Baile do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 21 set. 1940.

O Baile do Ipê. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 set. 1940.

NOVA diretoria do Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 24 nov. 1940.

A noite de 31 no Gymnastico. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 28 dez. 1940.

RIO Claro o 3.° centro Carnavalesco. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 13 fev. 1941.

EVOHÉ! Evohé! Momo chegou. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 23 fev. 1941.

O Carnaval de 1941. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 27 fev. 1941.

PROF. Carlos Hadler. *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 20 jun. 1941.

DISCURSO pronunciado por ocasião do sepultamento do sr. Carlos Hadler. Jornal *Diário do Rio Claro*. Rio Claro, SP. 25 de set. de 1945. p. 1.

CARVALHO, Maria Lúcia Mendes de. "KK projeto historiografia + História". *O Álvaro*. Publicado pela ETE "Carlos de Campos". Ano 1, julho/dezembro de 2001.

V Salão Rioclarense de Arte. *Diário do Rio Claro*, Rio Claro, SP. 13 de jun. 1967.

REVISTAS

ALMANAQUE DA COMARCA DE AMPARO. Amparo, SP. 1888.

ALMANAQUE DA COMARCA DE AMPARO. Amparo, SP. 1893.

ALMANAQUE DA COMARCA DE AMPARO. Amparo, SP. 1894.

ALMANAQUE DA COMARCA DE AMPARO. Amparo, SP. 1896.

ALMANAQUE Do AMPARO. Amparo, SP. 1901.

ALMANAQUE Do AMPARO. Amparo, SP. 1902.

ALMANAQUE Do AMPARO. Amparo, SP. 1905.

ALMANAQUE Do AMPARO. Amparo, SP. 1909.

ALMANAQUE Do AMPARO. Amparo, SP. 1912.

ALMANAQUE Do AMPARO. Amparo, SP. 1913.

BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. São Paulo, SP. Nº 2. Janeiro/fevereiro, 1944.

BRAGA, Theodoro. "Estylização nacional de arte decorativa applicada". Revista *Ilustração Brasileira*. N.º 16, 1921.

Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro. Outubro, 1922.

Revista *Ilustração Brasileira*, Ano 4, número 40. Rio de Janeiro. Dezembro de 1923.

RIBEIRO, Flexa. "A arte decorativa no Brasil". Revista *Ilustração Brasileira*. N.º 22, 1937.

PETTI, Nicola. "O Mestre", *Resenha Artística*. São Paulo, ano 3, n.º 12 e 13, abr./jul., 1962. pp. 22, 23.

CATÁLOGOS

SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. 4, 1937. São Paulo, SP. Galeria Prestes Maia.

SALÃO NACIONAL DE BELAS ARTES. XLIII. 1937. Rio de Janeiro.

SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. 8, 1942. São Paulo, SP. Galeria Prestes Maia.

SALÃO PAULISTA DE BELAS ARTES. 9, 1943. São Paulo, SP. Galeria Prestes Maia.

MANUSCRITOS

HADLER, Carlos. *88 motivos ornamentais marajoara*. Manuscrito, s.d. São Paulo, (c 1941-41?). Coleção particular.

BRAGA, Theodoro. *A planta brazileira (copiada do natural) applicada à ornamentação*. Manuscrito com introdução de Manoel Campello. Belém, Pará, 1905.

OUTROS

Atestados de óbito de Carlos Hadler (1945) e Thereza Cerpulli (1930).

'Livro de nomeação, contratos, licenças, etc. 1919-1920 a 1931. Escola Profissional Masculina de Rio Claro." Acervo da ETE "Armando Bayeux da Silva", Rio Claro, SP. p. 14.

Livro – Registro dos Títulos de nomeações e contratos, 1939-1946, p. 59. Acervo da ETE "Carlos de Campos", São Paulo, SP. pp. 59, 86 e 97.

Caderno de desenhos de Adão Hebling. Escola Profissional Masculina de Rio Claro. 1930..

Convite da exposição "Arte Indayá". Jan. 1928.

Livro de recortes do Instituto Profissional Feminino, atual ETE "Carlos de Campos", São Paulo, SP.

Livro de Recortes, Grupo Ginástico, Rio Claro.

DEPOIMENTOS

Depoimento de Maria Luiza Hadler Pupo, Amparo, SP.

Depoimento das irmãs de Donato Russo

Depoimento de Írio Alves

Depoimento de Jayro Pimentel

Depoimento de Ruth Wehmuth Ragonha