

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Jornalismo e Editoração**

Ligia Cosmo Cantarelli

**A Belle Époque da Editoração Brasileira: um Estudo
sobre a Estética Art Nouveau nas Capas de Livros do
Início do Século XX**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. José Coelho Sobrinho, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação.

**São Paulo
2006**

Resumo: O objetivo desta dissertação é fazer um levantamento histórico das capas de livro brasileiras inspiradas na art nouveau, movimento artístico europeu que teve grande ascendência sobre as artes aplicadas no início do século XX. Em diversas partes do mundo, a art nouveau influenciou a arte decorativa e especialmente as artes gráficas, contribuindo para a ruptura com os modelos oitocentistas e engendrando o embrião do *design* gráfico moderno. No Brasil, essa corrente coincide com o momento em que as transformações políticas, sociais e econômicas propiciam o surgimento de uma indústria editorial. Toda a imprensa vive um período de intensa dinamização, refletindo-se em padrões gráficos modernos e requintados. Em relação à publicação de livros, observa-se o início da popularização das brochuras ilustradas por artistas advindos da imprensa, da caricatura e das artes plásticas. Muitos desses profissionais buscaram inspiração no linearismo e nos motivos art nouveau. Este trabalho propõe um olhar para essas capas, publicadas no período de 1910 a 1930, e levanta questões sobre aspectos ainda pouco estudados a respeito dos pioneiros na arte da capa de livro no Brasil e, sobretudo, da influência da art nouveau nesse período.

Palavras-chave: editoração, capas, livro, *design* gráfico, art nouveau

Abstract: The purpose of this essay is to perform a historical survey of Brazilian book covers inspired in the art nouveau, European art movement with great influence on the applied arts at the start of the 20th century. In several parts of the world, the art nouveau influenced the decorative arts and, most of all, the graphic arts, and contributed to break away with the 18th century models, creating the embryo for the modern graphic design. In Brazil, this current coincides with the moment in which the political, social and economic transformations encourage the appearance of the publishing industry. All the press goes through a period of intense dynamism, in particular the magazines, and this reflects in modern and sophisticated graphic standards. As regards the publication of books, brochures illustrated by artists coming from the press, caricature and plastic arts start to become popular. Many of these professionals were inspired by the linearism and the art nouveau motives. This work proposes a view of these covers published from 1910 to 1930, and raise questions about aspects still not very much studied concerning the book cover art pioneers in Brazil and the influence of art nouveau during this period.

Key-words: publishing, covers, book, graphic design, art nouveau

Ao Levi, com quem vou realizar meu mais valioso projeto de vida.

Agradecimentos

A pesquisa de campo para esta dissertação teve início no excelente acervo da Biblioteca Rubens Borba de Moraes, ao qual tive acesso graças à gentileza do sr. Cláudio Giordano. Nesse processo de consulta aos livros, a ajuda de Carla Fontana foi fundamental.

Gostaria de agradecer também às bibliotecárias do IEB-USP, que autorizaram as fotografias do acervo, em especial a D. Diva e a D. Itália.

À minha mãe, meus irmãos, minha avó e ao Levi, que estiveram sempre por perto. A conclusão desta etapa é uma conquista de todos nós.

Um agradecimento especial à Vera, por ler este trabalho tantas e tantas vezes, e por não deixar que o desânimo e as dificuldades impedissem sua conclusão.

Ao meu orientador, professor José Coelho Sobrinho, pelo apoio, pela paciência e o tratamento sempre gentil, mesmo em seus momentos mais atarefados.

E, finalmente, devo este trabalho ao professor Carlos Avighi, que participou de sua concepção e, infelizmente, não pôde acompanhar seu desenvolvimento. Em memória, gostaria de agradecê-lo pelos sábios conselhos, pela dedicação e pelo incentivo no início do projeto.

Sumário

Introdução 1

1 Art nouveau, o estilo internacional das artes decorativas 7

- 1.1 A sociedade da Belle Époque: a euforia da modernidade 11
- 1.2 A questão das artes no fim do século XIX e o nascimento do simbolismo 14
- 1.3 Origens da art nouveau e seus precursores 19
 - 1.3.1 *Medievalismo* 20
 - 1.3.2 *Os pré-rafaelitas e a ruptura com o realismo* 22
 - 1.3.3 *William Morris e o movimento Arts and Crafts* 23
 - 1.3.4 *A Europa volta-se para o oriente* 27
 - 1.3.5 *O espírito de William Blake* 29
- 1.4 Muito além das formas orgânicas e linhas sinuosas 30
 - 1.4.1 *O diálogo entre art nouveau e art déco* 33

2 Os principais representantes do movimento pelo mundo 35

- 2.1 O Jugendstil na Bélgica e na Alemanha 35
- 2.2 A Áustria e a *secession* vienense 38
- 2.3 Holanda 40
- 2.4 França: Paris e Nancy 41
- 2.5 A Espanha e o modernismo de Gaudí 43
- 2.6 Estados Unidos 44
- 2.7 Grã-Bretanha: recusa aos excessos da ornamentação 44
- 2.8 O estilo cosmopolita em outros países 47

3 Artes gráficas: o grande meio de difusão da art nouveau 49

- 3.1 Enfim, uma arte popular 50
 - 3.1.1 *Aubrey Beardsley* 50

3.2 O cartaz traz a arte para as ruas 52

3.2.1 *Toulouse-Lautrec* 53

3.2.2 *Alphonse Mucha* 55

3.3 A tipografia de inspiração art nouveau 55

3.4 Os pioneiros do livro art nouveau 57

4. O Brasil e a art nouveau: artes plásticas e arquitetura 59

4.1 Os últimos remanescentes da art nouveau na cidade de São Paulo 62

4.1.1 *Casa da Bóia* 64

4.1.2 *Largo da Memória* 65

4.1.3 *Fonte da Praça Júlio Mesquita* 66

4.1.4 *Viaduto Santa Efigênia* 66

4.1.5 *Vila Penteado* 67

4.1.6 *Escola de Comércio Álvares Penteado* 67

5. A art nouveau na editoração brasileira 69

5.1 Capistas e ilustradores 71

5.1.1 *Ferrignac* 72

5.1.2 *Correia Dias* 72

5.1.3 *Di Cavalcanti* 73

5.1.4 *Um estilo de passagem* 74

5.2 Monteiro Lobato e as capas ilustradas 75

5.3 A popularização da brochura 77

6. Método de análise das capas 78

7 Influência da art nouveau nas capas de livros brasileiros (1910-1930) 81

8. Conclusão 98

Bibliografia 101

Apêndice A: Ilustrações 105

Apêndice B: Algumas outras capas das décadas de 1910-1930 133

Apêndice C: Um passeio pela Belle Époque paulistana 136

Lista de Figuras

- 1 Henry van de Velde. *Tropon*.
- 2 Aubrey Beardsley. *Isolda*.
- 3 Henry Toulouse Lautrec. *Divan Japonais*
- 4 Alphonse Mucha. *Papier Job*
- 5 Revista *A Maçã*
- 6 Revista *Kosmos*
- 7 *Emoções Secretas*
- 8 *Nós*
- 9 *A Dança das Horas*
- 10 *Vana*
- 11 *Alma Cabocla*
- 12 *Fim*
- 13 *Chuva de Rosas*
- 14 *O Sentimento Nacionalista*
- 15 *A Angustia de Don João*
- 16 *Yara*
- 17 *Divino Inferno*
- 18 *Livro de Isa*
- 19 *Encantamento*
- 20 *A Flôr que Foi um Homem (Narciso)*
- 21 *Alvorecer*
- 22 *Fagulhas*
- 23 *A Comedia do Coração*
- 24 *Série Os Mais Bellos Poemas de Amor*
- 25 *A Flauta Encantada*
- 26 *Taça Quebrada*

Introdução

Se a pintura é o espelho das nações e épocas, livros ilustrados podem ser considerados o espelho de mão que mais intimamente reflete a vida de diferentes séculos e povos, em todos os seus mínimos e simples detalhes e no pitoresco de seu cotidiano, assim como seu imaginário, seus sonhos e aspirações.¹

Ao escrever o verbete “livro”, para o dicionário *Nova História*, Roger Chartier define: “o livro é, no seu conjunto, uma mercadoria produzida e vendida, é o suporte de conteúdos culturais e é igualmente um objeto físico, específico nos seus materiais, na sua organização e fabrico”².

Como elemento essencial na cultura escrita, o livro tornou-se alvo dos mais diversos olhares, os quais se voltam principalmente a seu papel de difusor do conhecimento científico e literário. Há mais estudos dedicados ao livro no contexto da história da escrita, da leitura, das bibliotecas, da educação do que sobre seu modo de produção.

Ainda segundo Chartier, “a forma do livro — enquanto objeto, suporte do texto — é que determina os usos e apropriações que dele serão feitos”.³ Com base nesse pensamento, pode-se inferir que a investigação dos processos técnicos, visuais e físicos da produção editorial é condição para compreender o livro no contexto histórico e cultural.

A compreensão da maneira como o livro vem-se alterando fisicamente ao longo do tempo contribui para uma visão mais abrangente e científica da Editoração. Suas características estéticas e formais, tais como projeto gráfico, papel, diagramação, tipologia, formato e encadernação, estão diretamente associadas aos custos de produção e, conseqüentemente, atreladas ao acesso do público leitor ao conteúdo do livro.

¹ CRANE, Walter. *The decorative illustration of books*. Trad. Dorothée de Bruchard. London: Senate, 1994.

² CHARTIER, Roger; GOFF, Jacques Le; REVEL, Jacques. *Nova História*. Coimbra: Almedina, p. 362.

³ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1998, p. 8.

Esses aspectos gráficos também são indicadores da evolução técnica dos meios de produção do livro, os quais vêm se transformando desde o aperfeiçoamento na fabricação do papel, a invenção dos tipos móveis de Gutenberg, e, mais recentemente, o advento da informática.

Ainda podemos dizer que os aspectos físicos do livro são indicadores de seu valor como objeto artístico, ou melhor, como elemento estético. O homem sempre procurou extrair do livro, assim como de outros objetos de seu cotidiano, um prazer estético, o que pode ser exemplificado pelas iluminuras medievais e as encadernações luxuosas presentes em diversas épocas e culturas.

José Teixeira de Oliveira afirma que na Idade Média o “embelezamento externo do livro (a encadernação) precedeu a ornamentação interna (a iluminura)”. E que a “ornamentação se concentrava preferencialmente na face dianteira do livro”.⁴

A face dianteira a que se refere o autor — ou seja, a capa do livro — é ainda hoje merecedora de atenção diferenciada na produção editorial. Embora a tecnologia nos aponte mudanças no ato de leitura — hipertextos, narrativas não-lineares e *e-books* —, o livro em papel continua a ser produzido em grande escala no mundo todo.

No livro, a capa é uma das partes que mais vêm se modificando ao longo do tempo. Essa evolução ocorre não apenas em razão das melhorias tecnológicas, mas porque sua função foi-se alterando e ganhando destaque na produção editorial.

Antes vista apenas como um suporte para o miolo, a capa deixou de ser o elemento que simplesmente “embalava” o produto para assumir diversas funções no mercado editorial. Além de ser responsável pela “personificação” do texto e comunicação do conteúdo da obra, ela vem assumindo um papel de destaque na divulgação e venda do livro.

O editor e o livreiro acreditam que o apelo visual da capa tenha a capacidade de “seduzir” o leitor e conduzi-lo à compra ou ao menos de atrair a atenção de quem circula entre prateleiras repletas de lançamentos.

⁴ OLIVEIRA, José Teixeira. *A fascinante história do livro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 243.

Essa grande importância da capa na produção editorial brasileira atualmente pode ser percebida pelos constantes investimentos feitos pelos editores brasileiros no acabamento gráfico e no uso de recursos visuais cada vez mais sofisticados.

Yone Soares de Lima resumiu:

Faz parte da história do livro moderno — conceito este que, segundo Antonio Houaiss, se prende ao advento da tipografia — a polêmica sobre a função principal da capa: a de abrigar um conjunto de folhas ou de anunciar um contexto. Na verdade a capa foi criada, originalmente, para preservar e proteger o miolo — preocupação que remonta aos tempos do papiro e do pergaminho — mas a necessidade de lhe apor um elemento que identificasse o conteúdo, acabou por reunir ambas as finalidades, conforme a evolução técnica e cultural do livro veio a registrar. Nesse sentido, a capa sempre mereceu tratamento e atenções que lhe deram destaques dentre os demais componentes bibliográficos, quer nos mecanismos de sua feitura, quer sob o ponto de vista estético.⁵

Para estudar a capa de livro é necessário compreender como sua técnica de produção e estética se inserem no contexto da evolução das artes visuais e gráficas. Não apenas os recursos técnicos disponíveis, mas também a cultura, o “gosto estético” vigente, a moda e a arte influenciaram e influenciam a produção e o *design* de capas de livros ao longo do tempo.

Tem sido dada pouca atenção ao estudo da história da editoração do ponto de vista estético e são raras as obras que dedicam atenção à evolução técnica das capas e à evolução de seus aspectos visuais.

Da necessidade de traçar uma história da evolução visual das capas de livro, surgiu esta dissertação, que, por suas limitações de caráter prático, necessita um recorte no tempo e no espaço para aprofundar um tema específico sobre esse assunto tão vasto.

O período entre 1900 e 1930 é pouco estudado no que se refere às capas de livros no Brasil, pois em geral atribui-se à década de 1930 o início do *design* de livros nacionais. Embora os anos 1930 tenham sido revolucionários no que diz respeito à

⁵ LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária*. São Paulo: IEB, 1985, p. 141.

ilustração de livros, existe uma produção anterior a este período ainda obscura e que precisa ser conhecida.

Isso posto, é necessário explicar por que o tema deste trabalho recaiu sobre o movimento art nouveau e sua influência nas capas dos livros brasileiros e como está definido o objeto de estudo dessa pesquisa.

A partir de meados do século XIX a industrialização do livro, a mecanização dos processos de composição, impressão e colagem possibilitam inovações gráficas e tipográficas que coincidem também com o período de surgimento da art nouveau, um estilo decorativo de repercussão internacional que teve seu auge no ano de 1900.

Um dos marcos do estilo art nouveau é a criação do frontispício de um livro. Mackmurdo em 1883 faz a marcante gravura do livro sobre as igrejas da cidade de Wren, ilustração que passou a ser considerada por Champigneulle o início da modernidade nas artes gráficas. Segundo o pesquisador: “o célebre frontispício de Mackmurdo para *Wren's city churches* traz em germe as invenções gráficas que alimentaram todo um sector da arte. Esta página expressiva expõe princípios que vão animar as artes gráficas modernas”⁶.

O movimento art nouveau, que teve vida breve na Europa, chega ao Brasil nas três primeiras décadas do século XX, período em que o país também vivencia importante avanço na indústria gráfica em razão de transformações sociais e econômicas, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Após influenciar as artes gráficas na Europa, o estilo art nouveau inspirou os tipógrafos, ilustradores e artistas plásticos brasileiros. Esta pesquisa tem por finalidade observar de que modo os editores e ilustradores nacionais se apropriaram do movimento decorativo europeu e o aplicaram à produção nacional.

Portanto, o objeto de estudo deste trabalho serão as capas de livros impressas com ilustrações e/ou tipografia de influência art nouveau publicadas nas três primeiras décadas do século XX no Brasil, principalmente no eixo Rio–São Paulo, em razão da maior incidência destes nos acervos pesquisados.

⁶ CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A “Art Nouveau”*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1986.

Essa amostra de capas é representada principalmente pela brochura, uma vez que ela se tornou um suporte da grande riqueza iconográfica do período, em razão da maior facilidade de impressão de gravuras nas capas flexíveis.

Vale lembrar que a amostra está sujeita às dificuldades de acesso ao material de pesquisa de campo. Outros materiais similares, como revistas e cartazes, também constam deste trabalho em razão de sua proximidade com o tema.

No que diz respeito aos referenciais teóricos que norteiam este trabalho, podemos citar novamente o historiador Roger Chartier que pensa o livro como objeto e discute as relações entre história literária e história do livro. Segundo Chartier “não há texto fora do suporte que o dá a ler” e não há compreensão de um texto “que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor”.⁷

Ainda, para compreender a história do livro no Brasil, a pesquisa terá como apoio os trabalhos publicados de estudiosos e pesquisadores como Laurence Hallewell e Rafael Cardoso, entre outros citados na bibliografia.

Além disso, este projeto trabalho, em parte, a pesquisa de Yone Soares de Lima, em seu livro *A ilustração na produção literária*, no qual a autora faz uma análise da arte na produção editorial brasileira na década de 1920.

Para a abordagem do estilo art nouveau e sua posterior aplicação ao objeto de estudo são considerados os autores que têm trabalhos específicos sobre o tema como B. Champigneulle, Robert Schmutzler e os brasileiros Flávio Motta e Renato Barilli.

Além da leitura dos textos teóricos, esta pesquisa é suportada pelas próprias imagens do objeto de estudo. Grande parte das imagens foi coletada em bibliotecas e centros culturais. As capas foram fotografadas e as fotos estão reproduzidas nesta dissertação.

Essa catalogação de caráter histórico e documental torna-se base para compreender de que maneira a editoração brasileira se apropriou de uma linguagem art nouveau importada e avaliar sua importância para o *design* de capa de livro.

Tal conhecimento atende ao objetivo mais amplo de conhecer o perfil da produção editorial em dada época, e tentar pontuar como as transformações sociais,

⁷ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UNB, 1998, p. 8.

econômicas, culturais e principalmente as mudanças no pensamento artístico refletiram-se no produto editorial.

Outrossim, a pesquisa tenciona apontar caminhos para se iniciar um profundo estudo sobre os rumos que a arte em capas tem tomado no Brasil desde o início do século XX, que avalie a influência das artes visuais na produção editorial, e, assim, seja possível traçar sua evolução histórico-cultural.

Por fim, este trabalho tem o intuito de servir como ponto de partida para futuras pesquisas sobre o *design* gráfico do livro e contribuir para o estudo científico da Editoração brasileira.

1 Art nouveau: o estilo internacional das artes decorativas



A art nouveau surgiu na Europa e se estendeu a outros continentes, infiltrando-se em todas as artes aplicadas, desde a arquitetura às artes do fogo, passando pela arte têxtil, a encadernação, o mobiliário e as artes gráficas.

Foi um vasto movimento romântico e individualista, neobarroco e anti-histórico, que afetou a Europa inteira entre 1890 e 1910. Exprime uma tendência essencialmente decorativa, visando colocar em relevo o valor ornamental de uma linha de origem floral ou geométrica, determinando formas tridimensionais, delicadas, sinuosas, ondulantes e sempre assimétricas.⁸

No entender de Renato Barilli:

Aplicamos o termo art nouveau a um estilo de arquitetura e das artes figurativas e aplicadas que floresceu na última década do século XIX e nos primórdios do século XX. Precedido de uma longa fase preparatória, o fenômeno influenciou muitos ramos da arte até a eclosão da I Guerra Mundial e foi simultâneo em toda a Europa Ocidental, sendo exemplo da fermentação e do intercâmbio ininterrupto de idéias e de experimentos no seio de nossa cultura.⁹

⁸ DELEVOY, Robert apud MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2. ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

⁹ BARILLI, Renato. *Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 9.

Pode-se dizer que o movimento art nouveau, embora efêmero, abriu caminho para a revolução nas artes do século XX. No entanto, esse é um ponto controverso entre os historiadores da arte.

É para muitos uma transição, uma mudança sem futuro que veio interromper o desenvolvimento evolutivo das artes, mas há quem veja nela [arte nova] a ressurreição do barroco, uma inovação, uma revolução esperada, a concretização das aspirações afetivas destinadas a uma sociedade, que na charneira de dois séculos, anunciava um mundo novo.¹⁰

De um lado a art nouveau “é celebrada como ponto de partida para a modernidade e como o primeiro estilo uniforme desde o barroco e por outro lado rejeitada como um ‘inferno de ornamentos’, *kitsch* puro e simples ou uma mera exibição de artes e ofícios”.¹¹

Após seu auge por volta 1900, a art nouveau praticamente desapareceu com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. O estilo foi desprezado pelos historiadores da arte por quase três décadas até ser resgatado em meados da década de 1960 pela Pop Art.

Em seu livro *The art nouveau book in Britain*, o inglês John Russell Taylor¹² diz que antes da década de 1960 a art nouveau não era sequer conhecida pela maioria das pessoas cultas e sua produção era considerada apenas divertida e nostálgica, quando não vulgar e de mau gosto.

Alastair Mackintosh afirma que a art nouveau era vista pelos críticos de arte como “o último suspiro esteticista da vulgaridade vitoriana”¹³ e que foi necessário ocorrer uma grande mudança do gosto artístico para se chegar a publicar um livro sobre o assunto.

Apesar dessas contradições e dos debates a respeito do estilo da Belle Époque, o certo é que ele deixou profundas marcas no espaço que nos rodeia: as entradas para o metrô de Paris, de Hector Guimard, as jóias de René Lalique, a arquitetura de Gaudí, o

¹⁰ CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A “Art Nouveau”*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1986, p. 7.

¹¹ FAHR-BECKER, Gabriele. *A Arte Nova*. [s.l.]. Könemann, 1997, p. 7.

¹² TAYLOR, John Russel. *The Art Nouveau Book in Britain*. Hampshire: The MIT Press, 1966.

¹³ MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 3.

logotipo da Coca-Cola, os pôsteres de Alphonse Mucha e Toulouse Lautrec, por exemplo.

A despeito de contarmos com diversos representantes da art nouveau na pintura e na arquitetura, pode-se dizer que o estilo encontrou nas artes decorativas, as chamadas “artes menores”, a sua mais ampla expressão. São conhecidas como “artes menores” as manifestações artísticas aplicadas a móveis, tecidos, objetos de decoração, tapeçaria, joalheria etc.

Embora discussões sobre a “respeitabilidade histórica” da art nouveau no contexto da história da arte e a distinção entre arte aplicada e arte pura ultrapassem os propósitos deste trabalho, as palavras de Champigneulle reafirmam a importância de um estudo consistente das artes aplicadas:

Não há nenhum fosso entre o que se chama “arte aplicada” — entenda-se: aplicada à indústria — e a arte verdadeiramente dita. Grande parte dos criadores de objetos e dos desenhadores que promovem o renascimento das artes decorativas foram pintores e gravadores. E será sempre preciso afirmar, reafirmar e clamar que as divisões estabelecidas pelos historiadores novecentistas entre as “artes maiores” e as “artes menores” não correspondem nada à realidade. Há “mais arte” num vaso Ming que na maioria das pretensiosas composições pictóricas. As maiores épocas, como a do Egito ou a das catedrais góticas, não fizeram nenhuma diferença hierárquica entre os diferentes ofícios que colaboravam na obra comum.¹⁴

Entre os brasileiros o movimento chega tardiamente, nos primeiros anos de vida republicana, e inspira de maneira discreta a pintura, o urbanismo (Avenida Central, no Rio de Janeiro) e a arquitetura. Entretanto, foi nas artes gráficas e na publicidade que o estilo deixou sua marca mais expressiva no Brasil (revistas *Fon-Fon*, *Careta*, *O Malho*, anúncios do Bromil etc.).

A repercussão da art nouveau na pintura e arquitetura brasileiras será mais aprofundada no Capítulo 4 deste trabalho, para posteriormente centrar-se em seu objeto de estudo: as capas art nouveau.

¹⁴ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit., p. 13.

Com frequência, a origem do termo “art nouveau” é atribuída a uma galeria de arte chamada L’Art Nouveau, aberta em 1895, em Paris, pelo negociante de arte S. Bing.¹⁵

Mas o estilo também recebeu nomes diferentes nos diversos países nos quais se manifestou: style nouille (estilo macarrônico) na França; style coup de fouet (estilo golpe de chicote) na Bélgica; modern style (estilo moderno) na Inglaterra; Jugendstil (estilo de juventude) na Alemanha, derivado do nome da revista *Jugend*, fundada em Munique em 1896; style Liberty (estilo livre) na Itália, do nome do famoso fabricante de objetos e tecidos inglês Arthur Lasenby Liberty; style Tiffany, nome do principal representante entre os norte-americanos; sezessionstil, do grupo Sezession, surgido em Viena e que se expandiu pela Europa Central; e modernismo na Espanha, entre outras designações.

A art nouveau é lembrada ainda como style 1900 e style Lumière, em razão da Exposição Universal de 1900, realizada em Paris em comemoração à passagem do século e na qual o estilo obteve a consagração internacional.

Mesmo na França a art nouveau também é conhecida por modern style, o que reflete sua origem inglesa, e style métro, em razão do projeto de Hector Guimard para as entradas do metrô em Paris.

Quando chegou ao Brasil, além de serem adotadas algumas das denominações anteriores, o movimento recebeu a denominação arte floreal e, segundo Flávio Motta, “usávamos também a forma pitoresca ‘estilo macarroni’, como dizia Eliseu Visconti e o pessoal do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, referindo-se ao linearismo complicado do ‘Art Nouveau’”¹⁶.

Para os propósitos desta pesquisa, entretanto, em vez da tradução “arte nova” ou “arte floreal”, optou-se pelo uso do termo art nouveau (no feminino como pede o artigo do termo em francês), por ser este o nome mais conhecido no Brasil e o mais adotado pelos autores brasileiros.

¹⁵ Segundo o *Dicionário Oxford de Arte*, o nome do comerciante era Siegfried, e não Samuel como é grafado em diversas obras (*Dicionário Oxford de Arte*, p. 30).

¹⁶ MOTTA, Flávio. “Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil”. Dissertação de Mestrado. FAU-USP, 1957, p. 48.

Para entender de que modo a art nouveau influenciou a editoração de livros no Brasil é necessário estudar as origens do movimento na Europa, analisar sua relação com o contexto histórico, conhecer suas principais características e seus artistas mais importantes.

Entretanto, antes de prosseguirmos neste estudo, é necessário estabelecer uma breve distinção entre art nouveau e kitsch. Discutir esse aspecto é importante porque é possível encontrar autores que, de maneira equivocada, usam esses termos quase como sinônimos.

Abraham Moles afirma que o kitsch “trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.”¹⁷

Embora não seja possível, nesta dissertação, estender-se sobre esse complexo conceito, é necessário ressaltar que o estilo art nouveau se aproxima do kitsch, mas não se confunde com ele. Ainda de acordo com Moles o kitsch não coincide exatamente com nenhum estilo artístico, “existe uma atitude kitsch dominante, embora seja tributária de estilos dentre os quais o estilo floral ou Jugendstil é o líder principal”.¹⁸

Portanto, o kitsch é um conceito complexo que se estende para além da art nouveau e perpassa a arte em diversas épocas e estilos. A art nouveau é um fenômeno único que nasceu de um determinado contexto histórico e filosófico.

1.1 A sociedade da Belle Époque: a euforia da modernidade

Com a Revolução Industrial, as nações mais desenvolvidas iniciam um processo de grandes transformações. As novas invenções tecnológicas, tais como eletricidade, telefone, automóveis, ferrovia, máquina a vapor etc. provocam mudanças nas esferas econômica e cultural.

¹⁷ MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 138.

¹⁸ Idem, Ibidem. p. 138.

Nasce, assim, a sociedade moderna, a qual assistirá ao desenvolvimento da imprensa de massa, do cinema, da literatura popular e da publicidade.

A modernidade não conhece fronteiras ou nacionalidades. Ela traz consigo os germes de uma ordem planetária. Não exclusivamente econômica, mas de um tipo de cultura que se expressa no lazer, na indústria cultural, no consumo, no turismo, nas cidades. Transformações que requerem uma nova concepção de espaço e de tempo mundiais. [...] o art nouveau é uma concepção estética que busca compreender os desafios de uma sociedade que de fato se industrializou.¹⁹

Essa sociedade em processo de industrialização desfruta de uma nova experiência: o consumo. A burguesia desenvolve novos estilos de vestuário, diferentes dos códigos da nobreza.

Nas capitais européias surgem os grandes magazines inspirados diretamente nas grandes exposições universais da época, com sua profusão de mercadorias novas e exóticas e seus projetos de iluminação requintados. Lojas de departamentos como a Bon Marché em Paris ou a Macy's em Nova York fizeram das compras — antes uma obrigação cotidiana — atividades prazerosas, ou seja, o ato de comprar tornou-se um momento de lazer.

Paralelamente a essa evolução, as grandes cidades do século XIX ingressavam na era do espetáculo. Entretenimentos públicos tais como circo, teatro, festas populares e exposições de todos os tipos tornam-se comuns em Londres e Paris a partir do final do século XVIII. Na capital francesa, casas de espetáculos como Moulin Rouge eram bastante freqüentadas.

Nesse período, as Exposições Universais, nas quais eram apresentados diversos artigos: máquinas, invenções, roupas, comidas etc., vivem seu momento de maior expressão. As mercadorias expostas eram julgadas por uma comissão e concorriam a prêmios e medalhas. A exposição de 1889, em Paris, teve como sua grande atração a torre Eiffel.

¹⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 267.

A burguesia vivia um momento de tanta euforia e otimismo que o período entre 1880 e 1914 ficou conhecido como Belle Époque, termo que “encerra uma conotação nostálgica, algo como um passado áureo perdido para sempre”²⁰.

Em contraste a essa sociedade rica, rodeada pelo luxo e o conforto, e amante do supérfluo, a classe trabalhadora é empurrada para a periferia e vê-se cada vez mais empobrecida. Os problemas sociais agravam-se com o crescimento das cidades e a industrialização e os grandes centros urbanos são assolados pelo aumento da criminalidade e do consumo de álcool e drogas.

A classe operária e os camponeses, percebendo-se excluídos do acesso aos novos bens de consumo, passam a lutar por melhores condições de vida. As idéias socialistas e anarquistas passam a ser defendidas pelos trabalhadores, que se organizam em associações e fazem greves dando origem aos conflitos entre operários e burgueses.

Todo esse período de modernidade, euforia, consumo e conflitos sociais também é marcado por duas características que se expressam principalmente na arte e na literatura: o idealismo e o decadentismo.

O idealismo surge como válvula de escape dessa sociedade marcada pelo consumo. Criam-se diversas seitas esotéricas e ressurge com força o rosa-crucianismo, que vinha se propagando desde o século XVII na Europa. Na arte, esse idealismo se expressa principalmente no medievalismo e no japonismo, que são o embrião da *art nouveau*.

A literatura é marcada pelo movimento decadente, que tem estreita relação com o simbolismo e busca a extravagância, a sensualidade, o mórbido, a subjetividade como reação ao que consideram uma sociedade tediosa.

No plano internacional, as potências européias disputam colônias produtoras de matérias-primas e consumidoras de produtos industrializados, que por sua vez buscam a independência. Esse e outros fatores econômicos e políticos, como o nacionalismo exacerbado de alguns países, terminam por levar à Primeira Guerra Mundial, em 1914.

Com a eclosão da guerra, o período áureo é substituído pela descrença e crise econômica em diversos países. O estilo *art nouveau* também praticamente desaparece.

²⁰ ORTIZ, Renato. op. cit. p. 52.

É nesse período em que se forma a mentalidade que irá guiar a sociedade moderna do século XX, no qual surgem grandes movimentos revolucionários na arte tais como surrealismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo. No dizer de Ortiz, “a *Belle Époque* não é um refluxo, ela porta os germes de uma outra civilização, ela é o seu início e contém as esperanças e decepções que irão explodir nos tempos ‘pós-modernos’”²¹.

Para entender como a art nouveau se formou no seio desta sociedade de transição, é preciso retomar o processo de evolução que vinha ocorrendo na arte desde meados do século XIX.

1.2 A questão das artes no fim do século XIX e o nascimento do simbolismo

No início do século XIX, o interesse pelo historicismo, pelas civilizações não-européias, as descobertas das pinturas greco-romanas em Pompéia e Herculano, entre outros fatos, resultaram em novas maneiras de olhar a arte.

Pela primeira vez na história da arte, não havia apenas um modelo para a arte superior, mas diversos modelos. Nas primeiras décadas dos anos de 1800 diversos estilos visuais circulam pela Europa e pela América.

O único ponto de convergência entre esses diversos estilos era a oposição a duas correntes de pensamento: o academicismo e o impressionismo. Essa bipolaridade teve início na influência de dois caminhos distintos na arte que podem ser representados pelos pintores franceses Ingres e Delacroix.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), discípulo e seguidor de David, admirava a arte da antigüidade clássica e pode ser considerado o representante do academicismo.

Em sua obra nota-se um erotismo inédito, o qual seria retomado posteriormente pela arte simbolista. Suas pinturas eram ideais, e desse modo alimentavam a visão de que a grande arte deveria elevar as aspirações humanas a um plano sublime.

²¹ ORTIZ, Renato. op. cit. p. 54.

Embora diversos historiadores da arte atribuam à obra de Ingres certa dualidade e tendência à arte moderna, pode-se dizer que ele era um pintor da tradição clássica. A partir de 1830, Ingres passa a ser grande opositor de Eugène Delacroix (1798-1863), considerado o maior pintor francês do movimento romântico.

Delacroix não estava interessado em como a mente deveria conceber a realidade. Interessava-lhe muito mais a visão. Em sua obra encontramos pela primeira vez a idéia de que o olho pode funcionar independente da mente, e de que a arte pode reproduzir o processo real da visão. Foi o primeiro pintor a investigar o jogo de luz através dos objetos, em relação às suas partes constituintes. Em vez de misturar cores na paleta, aplicava separadamente sobre a tela uma gama muito mais ampla de cores e deixava aos olhos a tarefa de misturá-las. Também foi o primeiro a abandonar o processo de representar a sombra por meio do preto e do cinza, substituindo-os pelo uso de cores complementares.

De acordo com Alastair Mackintosh, dessas duas fontes surgiram duas correntes de pensamento artístico, que à medida que o século avançava, gradualmente se afastavam. Por volta da década de 1850, a oposição dessas duas escolas era bastante clara. O estilo baseado em Ingres tinha se tornado a “arte oficial” do momento, que podia ser vista nos grandes salões e era muito procurada pelos patrocinadores ricos da época, enquanto a linha desenvolvida a partir de Delacroix tornara-se marginalizada.

Após Delacroix, diversos pintores reagiram ao academicismo, como Georges Seurat, criador da técnica do pontilhismo ou divisionismo, e Gustave Coubert (1819-1877), que cria o realismo. Entretanto, a grande revolução foi feita com o impressionismo. A forma peculiar com que Delacroix fez uso da cor abriu caminho para os grandes mestres impressionistas como Monet e Renoir e pós-impressionistas como Cézanne e Van Gogh.

A sociedade recebeu com hostilidade o impressionismo. A burguesia queria uma arte para satisfazer seus gostos e decorar seus salões com retratos, paisagens e cenas pitorescas e não compreendia a nova estética impressionista.

É nesse contexto que surge o simbolismo, movimento literário e artístico europeu que se desenvolveu nas décadas de 1880 e 1890. O simbolismo aparece como

reação aos objetivos naturalistas do impressionismo e aos princípios do realismo de Courbet.²²

Os artistas do simbolismo ansiavam pela resolução do conflito entre os universos material e espiritual. A resposta estava em buscar representar o mundo exterior da forma como o observador sentia.

O primeiro pintor a encontrar a solução para esse dilema foi Paul Gauguin (1848-1903), que é considerado por diversos autores o primeiro grande representante do movimento simbolista.

Gauguin abandona a perspectiva e delinea as figuras usando contornos pretos. Suas cenas evocam temas religiosos e mágicos. O intenso cromatismo de sua obra afasta-o do naturalismo.

Conhece de perto as pinturas de Cézanne e de Pissarro e, seduzido pela obra de Émile Bernard, mestre do grupo de paisagistas de Pont-Aven (Bretanha), adota a composição com figuras de formas simples sobre fundos abstratos. Interessado no primitivismo, muda-se para o Taiti, onde realiza diversas de suas grandes obras.

Entre os simbolistas destacam-se também os franceses Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916).

A partir de 1890, o simbolismo difunde-se por toda a Europa e pelo resto do mundo. Na Áustria ganha a interpretação pessoal do pintor Gustav Klimt (1862-1918), que foi o presidente da Sezession vienense.

O norueguês Edvard Munch concilia os princípios simbolistas a uma expressão trágica que depois faz dele representante do expressionismo. Há controvérsias a respeito da inclusão de Munch entre os simbolistas, “contudo sua obra faz parte do mesmo ímpeto e clima que deram origem ao Simbolismo e mostra o mesmo uso de distorções e imagens oníricas.”²³

Na França ainda destacam-se os pintores Maurice Denis (1870-1943) e Paul Sérusier (1864-1927), além do escultor Aristides Maillol (1861-1944).

²² *Dicionário Oxford de Arte*. p. 493.

²³ MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 40.

Inspirados pelo uso da cor e pelos padrões rítmicos presentes na obra de Gauguin, esses pintores formam um grupo conhecido como Nabis, que atuavam em Paris em 1890. O nome do grupo foi dado pelo poeta Henri Cazalis (1840-1909) e significa “profetas” em hebraico. Entre os Nabis ainda podemos citar, entre outros, Pierre Bonnard (1867-1947) e o músico Debussy (1862-1918).

A formação dos Nabis, nos últimos anos do século, coincide com o aparecimento da *art nouveau* e Champigneulle observa: “logo, não nos devemos admirar de encontrar o mesmo estilo em algumas das suas telas e sobretudo nos desenhos e gravuras”. O uso de formas planas e coloridas do grupo Nabis influencia claramente a *art nouveau*.

Nesse contexto, surgem ainda as temáticas advindas do interesse pelo ocultismo e pelas seitas esotéricas, então em voga na sociedade do fim do século XIX. Para Mackintosh, os pintores acadêmicos também se defrontaram com um dilema, pois por volta da década de 1870 o academicismo não tinha muito mais fôlego e os temas clássicos estavam desgastados. Os artistas que recusavam o mundo cotidiano dos impressionistas e que, além disso, não possuíam a visão de Gauguin, foram impelidos a buscar em outros lugares imagens que ainda tivessem poder e mistério. Nisso foram ajudados pelo crescente interesse pelo ocultismo e o orientalismo. Esses interesses coincidiram com a moda do consumo de drogas, baseadas em experiências de Baudelaire e de Gautier alguns anos antes.

Os ocultistas criaram o Salão da Rosa-Cruz, liderado por Sar Peladan, ao qual acorreram jovens pintores e escritores como o próprio Gauguin, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine. O Salão tinha como referência Edgar Allan Poe e suas obras repletas de castelos assombrados e mulheres belas e corruptas.

A burguesia reagia com indiferença ao simbolismo e às demais correntes ocultistas, como afirma Mackintosh:

Evidentemente, os métodos de Gauguin eram demasiado pessoais e os de Peladan demasiado exóticos para atraírem ao público em geral, de modo que logo a época se tornou propícia ao surgimento de estilo de base mais ampla, que propiciasse ao público amante de arte sentir que ele poderia se envolver sem ter que mudar o modo de vida. Segue-se disso que o novo estilo não seria de pintura ou escultura, e sim de arte

aplicada, de modo que o público pudesse incorporar a idéia em seu estilo de vida. A relação entre um homem e a pintura que ele possui é uma relação essencialmente estática, que requer tempo e paciência para que se entre nela. Quanto mais satisfatório seria então realmente usar a obra de arte, seja na forma de material impresso, livros, porcelana ou cristal. E assim, porque muitos simbolistas estavam menos interessados em problemas de realização da pintura do que em desenvolver um estilo de vida, era lógico que o próximo desenvolvimento devesse se preocupar com a aplicação da arte à vida. Nesse sentido, o art nouveau foi ao mesmo tempo filho natural do simbolismo, no sentido de que continuou a preocupação inicial do movimento pelo estilo e uma reação contra ele, por ter transferido a ênfase do mundo particular para o mundo público.²⁴

Assim como Mackintosh, outros autores consideram que a art nouveau está intimamente relacionada ao simbolismo, e que ambos partilham a mesma gênese e até mesmo sugerem controvérsias sobre a inclusão de artistas em um e noutro movimento.

Segundo Renato Barilli, “o art nouveau teve uma relação estreita com um movimento no romance, na poesia, no teatro e na música [...] conhecido por simbolismo ou movimento Decadente”.

Alastair Mackintosh diz:

embora o simbolismo e o art nouveau estejam diretamente relacionados, eles não são a mesma coisa. Na verdade, muitos poucos apologistas concordam sobre quais artistas podem ser incluídos sob esses títulos. Há uma corrente de pensamento que afirma que só os artistas franceses das décadas de 1880 a 1890 podem ser propriamente chamados de “simbolistas”, e uma outra que exclui o movimento inglês Arts and Crafts de qualquer discussão sobre o Art Nouveau. Este tipo de criticismo na história da arte é uma atividade infrutífera²⁵.

Nessa época, a arte da escultura tem poucos expoentes, com exceção do francês Auguste Rodin (1840-1917). A art nouveau tampouco irá criar nenhuma escola significativa nesse campo.

²⁴ MACKINTOSH, Alastair. op.cit. p. 14.

²⁵ Idem, Ibidem. p. 6.

É na arquitetura que a art nouveau encontra um fecundo modo de expressão. No final do século XIX, a produção arquitetônica vive um momento de decadência, voltada para o passado e o ecletismo, que circula entre os estilos românicos, góticos e renascentistas.

O comerciante ou industrial do século XIX sabia que a arquitetura gótica falava em fé, e de um passado nacional, que a arquitetura grega sugeria uma democracia heróica, que a arquitetura do Renascimento de Florença celebrava o poder do comércio, ao passo que estilos mais exóticos [...] sugeriam deleites exóticos, como os valores mais seguros do império.²⁶

Contra essa mistura indiscriminada de estilos históricos aplicadas às construções arquitetônicas vão surgir vozes como a de Augustin Pugin, um dos precursores da art nouveau.

1.3 Origens da art nouveau e seus precursores

A abundância de mercadorias baratas, que era vista pela maioria como sinônimo de conforto, luxo e progresso, passou a ser condenada por alguns como indicativa do excesso e da decadência dos padrões de bom gosto e até mesmo dos padrões morais.

Como contraponto aos horrores da civilização industrial, para alguns homens do século XIX a natureza passou a ser vista como uma influência regeneradora e corretiva.

Os artistas da art nouveau buscavam descobrir a essência da natureza, mas essa era uma descoberta bem distinta da dos impressionistas, os quais tentavam pintar as sensações que a natureza transmitia ao artista.

A Arte Nova, fenômeno europeu, não teve nenhuma aceitação, nenhuma referência por parte do impressionismo, que é um fenômeno francês muito individualista, e cujos

²⁶ LYNTON, Norbert. *Arte Moderna*. Coleção O Mundo da Arte. [s.l.]: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1966, p. 40.

mestres não tinham alguma preocupação de trabalhar para a reforma da sociedade. Dirige-se para uma expressão plástica inteiramente contrária: os grafismos são os mais opostos possível às descobertas dos pintores impressionistas, nas suas procuras de vibração e pinceladas luminosas. Os impressionistas são paisagistas que transmitem as sensações pessoais diante do espectáculo da natureza, enquanto os mestres da Arte Nova são ‘naturalistas abstractos’ que vão buscar a inspiração às descrições dos elementos naturais, particularmente dos vegetais, e que querem transformá-los no repertório decorativo, destinando a dotar a época de um estilo novo.²⁷

Paralelamente a esse movimento de retorno à natureza, diversas outras correntes de pensamento e estéticas vão criar o ambiente propício ao desenvolvimento da art nouveau.

Entre esses percussores estão os pré-rafaelitas e os simbolistas, mas nota-se também a influência do japonismo, que a Europa e os Estados Unidos tinham acabado de descobrir, e o interesse pela Idade Média.

1.3.1 Medievalismo

O arquiteto inglês Augustin Pugin (1813-1852) foi um dos primeiros a reagir contra a “decadência da arquitetura e o declínio do gosto nas produções artísticas” durante o século XIX.

Ele foi precursor do movimento internacional de recuperação dos princípios e das formas da arquitetura gótica que ficou conhecido posteriormente como Gothic Revival. Dedicando-se à arquitetura das igrejas e ao mobiliário religioso, Pugin descobriu a lógica funcional da Idade Média e defendia a recuperação de uma série de preceitos construtivos que faziam parte do passado medieval.

Pugin lançou entre 1835 e 1841 vários textos pregando o retorno aos “princípios verdadeiros” de pureza e honestidade na arquitetura e no *design*, entre os quais ele destacava duas regras básicas: a primeira, que a construção se limitasse aos elementos

²⁷ CHAMPIGNEULLE, B. A “*Art Nouveau*”. São Paulo: Edusp, 1976, p. 20.

estritamente necessários para a comunidade e a estrutura; e a segunda, que o ornamento se ativesse ao enriquecimento dos elementos construtivos.

Sua conversão ao catolicismo orientou toda a sua carreira arquitetônica. Movido pelo fervor religioso, ele produziu uma imensa quantidade de projetos arquitetônicos e de *design* de mobiliário, cerâmica, livros, jóias, pratarias, vitrais, têxteis e outros objetos, até sua morte aos 39 anos de idade.

Sob inspiração direta das idéias de Pugin, organizou-se em Londres por volta do final da década de 1840 um outro grupo de reformistas, que contava entre seus adeptos o arquiteto Owen Jones, o pintor Richard Redgrave e o burocrata Henry Cole.

Preocupados com o que consideravam o mau gosto vigente, o grupo empreendeu uma série de iniciativas para educar o público consumidor, entre as quais a publicação de uma das primeiras revistas de *design*, o *Journal of Design and Manufactures*, e do livro de Jones intitulado *The grammar of ornament*, de 1856, talvez um dos mais influentes tratados sobre teoria do *design*. O livro estabelece 37 proposições que visam definir princípios gerais para o arranjo da forma e da cor no *design* e tenta demonstrar sua aplicação histórica pela análise do ornamento de diversos povos, desde a Antigüidade até o Renascimento. Jones sugere que as melhores manifestações do ornamento em todas as épocas reproduzem princípios geométricos oriundos das formas da natureza.²⁸

Outro importante precursor dos ideais da art nouveau foi John Ruskin (1819-1900), que embora partilhasse com Pugin o gosto pelo estilo gótico e também um certo fervor religioso, tinha como principal preocupação o modo de organização do trabalho e suas implicações na arte, na arquitetura e no *design* modernos.

A oposição de Ruskin à industrialização o leva a exaltar a natureza e tentar resgatar o artesanato medieval. Foi seduzido pelos pré-rafaelitas, que também adoravam a Idade Média.

²⁸ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2 ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004, p. 67.

1.3.2 Os pré-raphaelitas e a ruptura com o realismo

A Confraria dos Pré-Raphaelitas, ou Pré-Raphaelistas, era um grupo formado por artistas que desprezavam o “realismo” e a idealização da natureza de Rafael.

Eles sabiam que os acadêmicos se proclamavam seguidores de Rafael e, portanto, acreditavam que a arte tinha tomado um “rumo errado” e que deviam retornar ao período anterior à arte raphaelita.

Sua meta era purificar a arte das maneiras complicadas e pictóricas que tinham se acumulado desde Rafael e fazê-la voltar a uma pureza de visão baseada nos estilos dos primeiros pintores italianos da Renascença.

Alastair Mackintosh²⁹ divide os pré-raphaelitas em três grupos. O primeiro é constituído pelos fundadores da Irmandade Pré-Raphaelita de 1848: Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt e Madox Brown (que não foi um membro oficial).

O autor define o segundo grupo, paralelo a esse, centrado em William Morris, e que incluía o pintor Edward Burne-Jones e o ceramista William de Morgan.

O terceiro grupo, na sua visão, seria mais um reagrupamento do que uma escola separada, e era composto principalmente por Rossetti e Burne-Jones.

Rossetti, mais tarde, rejeita o estilo exato e meticuloso dos pré-raphaelitas e adota em sua pintura um estilo mais próximo do simbolismo francês. Burne-Jones, por sua vez, demorou a encontrar sua própria temática na pintura e realizou diversas experimentações com vitrais, cerâmica e ilustrações de livros.

“Podem encontrar-se muitas das características da pintura pré-raphaelista na Arte Nova: a composição solene, os alinhamentos axiais rigorosamente definidos e carregados de simbolismo, bem como o mito da mulher.”³⁰

Conflitos internos causam o desmembramento da sociedade em 1852. A grande ponte entre o movimento pré-raphaelita e a art nouveau foi William Morris, que fortaleceu o papel social do movimento.

²⁹ MACKINTOSH, Alastair. op. cit., p. 48.

³⁰ FAHR-BECKER, Gabriele. *A Arte Nova*. [s.l.]. Könemann, 1997, p. 29.

“Assim como os ensinamentos de Morris estavam por trás de toda tentativa de renovar as artes decorativas nos últimos anos do século, o pré-rafaelismo estava por trás de toda tentativa de renovar a pintura.”³¹

1.3.3 William Morris e o movimento Arts and Crafts

A maioria dos autores, tais como Champigneulle, Mackintosh e Pevsner, considera que a art nouveau tem suas raízes no movimento inglês Arts and Crafts, cujo maior expoente foi William Morris (1834-1896).

Os ingleses nunca se mostraram afeitos aos excessos, particularmente aos da variedade melancólica; e assim, era talvez inevitável que a art nouveau, que foi em parte uma reação contra os elementos mais portentosos do Simbolismo, tivesse se originado na Inglaterra com o movimento Arts and Crafts.³²

Morris tornou-se discípulo de Ruskin e herdou sua paixão pela Idade Média. Ambos acreditavam que a máquina e a produção industrial eram os inimigos do mundo moderno, tanto no plano estético como no plano social.

Assim como Ruskin, William Morris acreditava que a qualidade do objeto fabricado deveria refletir tanto a unidade de projeto e execução quanto o bem-estar do trabalhador, e deu início a uma série de empreendimentos comerciais, na tentativa de colocar a arte utilitária em contato com o público.

Em 1861, ele abre sua primeira loja, em Londres, onde se torna o pioneiro na venda de variados objetos de decoração — móveis, tecidos, cerâmicas, vitrais, tapetes e objetos de arte.

Ao longo das décadas de 1860 e 1870, a empresa de Morris conseguiu se estabelecer com sucesso, tendo a participação de artistas como Dante Gabriel Rossetti e Burne-Jones.

³¹ BARILLI, Renato. op. cit., p. 61.

³² MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 49.

Em 1875, Morris separou-se dos antigos sócios e montou uma nova firma, a Morris & Company, da qual era o único diretor. A empresa lhe permitia pôr em prática os ideais, que seriam posteriormente adotados por artistas art nouveau, de abolir a hierarquia entre artes maiores e menores.

O trabalho de William Morris acabou por atingir grande repercussão mundial entre o final do século XIX e o início do século XX, inserindo-se no contexto do movimento chamado Arts and Crafts (Artes e Ofícios). A partir da década de 1880, surgiram na Grã-Bretanha diversas organizações e oficinas dedicadas a projetar e produzir artefatos de vários tipos em escala artesanal ou semi-industrial. Entre as mais famosas estão a Century Guild, a Art Worker's Guild, a Guild and Scholl of Handicraft e a Arts and Crafts Exhibition Society, todas inspiradas diretamente nos ideais de Morris e dirigidas por *designers* como A. H. Mackmurdo, W. R. Lethaby, C. R. Ashbee e Walter Crane.³³

As preocupações sociais de William Morris o levaram a uma posição que lhe permitiu considerar a recriação dos melhores aspectos da sociedade medieval no presente. Uma das partes fundamentais dessa visão referia-se ao papel do artista. Morris não via o artista como um indivíduo que se mantinha afastado da sociedade, mas como alguém que emergia naturalmente dela.

Em consequência, Morris se dedicou a reviver a idéia da arte aplicada. Sua especialidade particular era o desenho em tecido e em papel de parede, mas ele também serviu de referência para muitos artífices e artistas. Conhecia a obra de A. H. Mackmurdo e de seu discípulo C. A. Voysey, que rivalizavam com sua própria obra, embora não se possa dizer de nenhum dos dois artistas que estivesse diretamente sob sua influência.

Pode-se dizer que uma das grandes contribuições desse grupo de desenhistas foi uma evolução do conceito de forma. O desenho em tecido costumava ser tridimensional e de caráter ilusionista, mas Morris trouxe a idéia do desenho estilizado, transformando flores e pássaros em figuras bidimensionais, por exemplo, rejeitando a representação

³³ NAYLOR, Gillian. *The Arts and Crafts Movement: a study of its sources, ideals and influences on design theory*. Londres: Trefoil, 1990, p. 113-177 apud CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2 ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004, p. 72.

realista. A ênfase se deslocou do tema para a cor e a linha de grande riqueza e complexidade.

O padrão de papel de parede criado por Morris é muito conhecido e até hoje é produzido comercialmente.

Morris buscava inspiração em qualquer parte da história da arte, na tapeçaria medieval, nas cortinas da época de Jaime I da Inglaterra e no desenho oriental. Esse método foi captado pelos que estavam a sua volta: por exemplo, William de Morgan, o ceramista do grupo, estudou cerâmica islâmica e hispano-mourisca.³⁴

O próprio Morris desenha os móveis e utensílios de casa, conhecida como Red House, construída pelo seu amigo, o arquiteto Philip Webb. A casa de Morris é considerada o primeiro exemplar da arquitetura orgânica.

Por volta da década de 1880, um grupo crescente de especialistas comprava os produtos dos movimentos Arts and Crafts. As casas elegantes eram inteiramente recobertas com papel de parede e decoradas com desenhos de Morris, e compravam-se vasos de Morgan e pinturas de Burne-Jones para completar a decoração. Até os estilos pré-rafaelitas de vestimenta foram copiados, à medida que a idéia de viver esteticamente se tornava moda. Em razão de a arte ser aplicada, ela necessitava ser usada para preencher sua função, e isso possibilitou aos não-artistas participarem do movimento³⁵.

Esta maneira de ver a arte como parte do contexto da vida significou que os artistas podiam se dirigir a uma ampla escolha de meios. Enquanto antes um artista era alguém que pintava quadros ou fazia escultura, agora ele podia desenhar papel de parede, fazer cerâmica ou ilustrar livros. [...].

É este aspecto do movimento, mais do que qualquer outro, que caracteriza o Art Nouveau como o primeiro movimento do século XX, em vez do último do século XIX. Uma das questões principais da arte moderna foi a erosão da idéia de que a arte é alguma coisa separada da vida. A arte agora tem lugar nas ruas, tanto quanto na galeria de arte tempo [...].³⁶

³⁴ MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 50.

³⁵ Idem, *Ibidem*.

³⁶ Idem, *Ibidem*.

Entretanto, Morris nunca alcançou plenamente seu objetivo de produzir uma arte para o povo, pois à medida que seu trabalho se tornava mais próximo do artesanato, tornava-se mais caro e acessível apenas aos ricos.

Além de sua importância para o movimento art nouveau, William Morris promoveu grande avanço na Editoração, com a fundação da Kelmscott Press em 1890.

Rafael Cardoso faz algumas observações a respeito da contribuição de Morris para a indústria editorial:

No final de sua vida Morris resolveu aplicar a mesma filosofia de trabalho a uma nova área — a impressão de livros — com resultados importantes para o campo do *design* gráfico. Nos últimos anos da década de 1880, ele deu início a uma série de experiências com o *design* de novas fontes tipográficas e, em 1891, foi lançado o primeiro livro projetado, composto e impresso pela Kelmscott Press, editora que se constitui um dos marcos fundamentais na história da editoração moderna. Durante sua breve existência, a Kelmscott publicou 53 títulos com uma tiragem total de mais de 18 mil volumes, todos projetados por Morris, com a exceção evidente das edições produzidas entre a sua morte e o fechamento da editora em 1898. Em decorrência das mudanças tecnológicas do início do séc. XIX e da massificação subsequente dos impressos, a qualidade média dos projetos vinha sofrendo uma deterioração contínua ao longo das décadas³⁷.

Rafael Cardoso complementa:

Excetuando-se algumas poucas edições e editoras, o livro de meados para final do século revelava um descuido geral que era nitidamente o resultado da desqualificação da mão-de-obra e da deficiência dos materiais empregados para produzi-lo. Empenhado em recuperar os padrões mais elevados em todos os aspectos da produção, Morris entregou-se ao trabalho de projetar fontes, páginas e volumes e de pesquisar papéis, tintas e tipos. Os livros da Kelmscott eram produzidos artesanalmente utilizando os melhores materiais, e não é surpreendente que já tenham nascido como peças de coleção. Nesse sentido, a produção da editora não difere da tradição secular de edições de luxo para bibliófilos; contudo Morris introduziu inovações importantes no *design* de

³⁷ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2 ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004, p. 71.

fontes e na própria diagramação da página, e suas experiências inspiraram uma renovação nos padrões de *design* de livros. Apesar da escala modesta da sua produção, a Kelmscott exerceu uma influência duradoura sobre o *design* gráfico, estimulando a criação de pequenas editoras de qualidade no mundo inteiro, principalmente na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos e na Alemanha.³⁸

1.3.4 A Europa volta-se para o oriente

Depois da abertura do Japão ao mundo exterior, houve um grande interesse pelas estampas coloridas orientais, com seus arabescos e sua ignorância da perspectiva ocidental, codificada em três dimensões. A fundação da revista *Le Japon Artistique*, que duraria de 1888 a 1891, abriu novas perspectivas ao publicar repertórios da arte ocidental.

Segundo Robert Schmutzler³⁹ o gravador, decorador e ceramista Felix Bracquemond (1833-1914) descobriu, em 1856, cromoxilogravuras japonesas que eram utilizadas como papel de embrulho, sem nenhum valor. Ele se apaixonou pela arte japonesa e transmitiu seu entusiasmo a Baudelaire, Manet, Degas, Whistler. Em 1868 Manet retratou Zola sobre um fundo de elementos decorativos japoneses, os quais também apareceram em quadros de Degas, Gauguin e Van Gogh.

Se Bracquemond foi o primeiro a ver as lições e as riquezas desconhecidas que estes artistas ignorados podiam trazer as artistas do Ocidente, escritores amadores de arte como Baudelaire [...] ajudaram a dá-las a conhecer e admirar. Harunobu, Utamaro e Hiroshige revelavam um mundo de imagens insólitas que deviam encantar os europeus à procura de novos meios de expressão: o fervor pela natureza, por uma montanha ou uma haste de erva, transcritos na sua verdade, subtilmente ordendo mas nunca deformados, cores em superfícies cercadas de linhas tão decorativas como descritivas, composições de tendência assimétrica e o poder de sugestão aliado à unidade de estilo, tudo era encantador.

³⁸ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2004, p. 71.

³⁹ SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madri: Alianza, 1982.

Em 1862 foram abertas lojas nas quais se vendiam trabalhos japoneses (e chineses) como La Porte Chinoise em Paris e a Farmer and Roger's Oriental Warehouse em Londres.

Seguindo o conselho de William Morris, o diretor da Farmer and Rogers, Arthur Lasenby Liberty, abriu em 1875 um negócio próprio. O grande êxito dessa firma no continente deveu-se principalmente a seus tecidos orientais ou com influências orientais, nos quais se destacavam as cores claras e ligeiras e os desenhos planos e estilizados. Sua repercussão internacional foi tão grande que os italianos chamam o estilo art nouveau de style Liberty.

Também S. Bing, cujo negócio L'Art Nouveau de Paris deu nome ao estilo, começou como importador de produtos japoneses.

Os Estados Unidos encontram-se à frente do movimento graças a Tiffany, que tinha colecionado obras de arte japonesas e nela se inspirara diretamente para criar cerâmicas e vidros.

Entre os artistas art nouveau que mais devem seu estilo ao Japão está James McNeill Whistler (1834-1903), um americano que viveu em Londres e em Paris. Conhecido, sobretudo, por seus pavões, aves queridas pelos artistas da art nouveau, é dele a criação da Peacock Room (Sala dos Pavões) de 1876-1877.

A influência da arte japonesa na Arte Nova e na arte da viragem do século em geral é genuína e multifacetada. Os diversos aspectos em que foi adotada e as suas diferentes orientações estão patentes na composição assimétrica, nos motivos retirados da natureza e da sociedade, no respeito, no quase amor pelos espaços vazios na composição (ao contrário do preenchimento destes, o *horror vacui*), na beleza livre da linha.⁴⁰

Ainda segundo Schmutzler, “nas obras de maturidade da art nouveau, o elemento japonês integrou-se de tal maneira que é quase impossível reconhecê-lo e isolá-lo”⁴¹.

⁴⁰ FAHR-BECKER, Gabriele. *A Arte Nova*. [s.l.]. Könemann, 1997, p. 9.

⁴¹ SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madri: Alianza, 1982, p. 27 (tradução minha).

Embora, seja necessário frisar que, em alguns casos, a moda orientalista tenha resvalado para a criação de estereótipos de cenas “tipicamente orientais”, – e, dessa forma, até mesmo caindo na vulgaridade e nos excessos – a influência do Japão foi responsável pela maioria das mais belas criações da art nouveau.

1.3.5 O espírito de William Blake

William Blake (1757-1827) pode ser considerado um precursor da art nouveau⁴². Tinha abolido a perspectiva e com grafismo firme e muito sinuoso impõe linhas flexíveis e prefigura a famosa “chicotada” do Modern Style.

Blake nasceu em Londres, onde viveu praticamente toda sua vida. Foi o primeiro dos grandes poetas românticos ingleses, como também pintor, impressor e um dos maiores gravadores da história inglesa. Foi visto por seus contemporâneos como um lunático e desfrutou de pouco sucesso, vivendo sempre na pobreza.

Blake foi o primeiro artista, depois da Renascença, que se rebelou conscientemente contra os padrões aceitos da tradição e não podemos criticar os seus contemporâneos porque o consideraram chocante. Quase um século transcorreria antes de ele ser reconhecido como uma das mais importantes figuras da arte inglesa.⁴³

Dante Gabriel Rossetti descobriu William Blake vinte anos mais tarde e os membros da confraria dos pré-rafaelitas passaram a adorar o “pintor maldito”.

Há qualquer coisa de ingênuo nas suas pinturas e gravuras, povoadas de símbolos metafísicos, onde Blake estava fora do seu tempo [...]. A influência do estilo *rocaille* manifesta-se nas ornamentações assimétricas e nas formas nas ornamentações assimétricas e nas formas contorcidas. A sua obra tem raízes no barroco e prefigura a arte nova. Possui singulares forças de choque, pois, 100 anos mais tarde, os artistas mais ligados à arte nova como Mackmurdo, Robert Burnes, Walter Crane, Toorop ou

⁴² CHAMPIGNEULLE, B. op.cit., p. 67.

⁴³ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 490.

Grasset, retomarão o torneamento das suas linhas firmes. [...] A maior parte de seus longínquos discípulos de “1900” pouco reterão das contemplações deste ardente espiritualista, mas recolherão a novidade da sua escrita ornamental e um espírito decorativo de que viriam a fazer o seu próprio estilo.

1.4 Muito além das formas orgânicas e linhas sinuosas

John Ruskin e William Morris, ao rejeitarem a estética renascentista, buscaram na natureza novas formas construtivas. “Eles iniciaram o processo de extrair de formas naturais os motivos lineares fluidos e as formas vegetais, prática que seria levada às últimas conseqüências pelos artistas art nouveau”.⁴⁴

Já em 1856, o arquiteto Owen Jones havia publicado seu livro *Grammar of Ornament* (Gramática do Ornamento) no qual pregava o uso de linhas ondulantes entrelaçadas.

As linhas sinuosas e os motivos vegetais estilizados são as características mais visíveis da art nouveau, bem como os motivos florais e femininos em curvas assimétricas e cores vivas, formas orgânicas, a presença de libélulas, penas de pavão, entre outros.

Em tudo a flor estilizada se torna motivo de eleição. A árvore com as folhagens, a planta e as flores são convocadas para serem modificadas, trituradas, alongadas, dobradas às exigências dos artistas. Estes escolhem-nas de maneira definitiva. Entre os principais emblemas da Arte Nova figuram o lis, a íris, a trepadeira, o feto, a papoila, o pavão — esta ave flor —, e as lianas da floresta, cujas linhas ondulantes aparecem em relevo nas construções nos móveis, engendrando a famosa “chicotada” tornada símbolo do Modern Style.⁴⁵

A flor, associada ao universo feminino, traz para a art nouveau uma grande carga de sensualidade. Não raro, flor e mulher aparecem numa composição de forma quase

⁴⁴ BARILLI, Renato. op. cit. p. 17.

⁴⁵ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit., p. 94.

inseparável. O longo cabelo feminino sugere linhas ondulantes que se tornam tão decorativas quanto os motivos florais.

Ainda quanto à temática da *art nouveau*, é relevante apontar a frequência que o elemento água aparece em diversas composições, seja na forma de ondas, peixes, anêmonas e outros seres aquáticos. Robert Schmutzler⁴⁶ atribui essa tendência à inspiração da arte do Japão, que, por tratar-se de uma ilha, tem sua cultura e sua arte influenciada pelo mar.

Outro tema recorrente, lembrado por Schmutzler, é o elemento celta, alusões aos gênios, fadas, druidas, a lenda do Rei Arthur, entre outros. No fim do século XIX, os celtas despertam interesse em muitos artistas como o pintor pré-rafaelita Burne Jones e o escritor Oscar Wilde.

O movimento também é muitas vezes lembrado pela sua musicalidade, tanto pela sua proximidade com o simbolismo e suas linhas que se assemelham a ondas sonoras.

No entanto, a curva e a sinuosidade não podem ser consideradas o principal elemento caracterizador da *art nouveau*, pois muitas obras-primas do estilo foram concebidas em linha reta. A escola austríaca, por exemplo, desenvolveu um estilo no qual raramente aparece o elemento floral.

Por essas razões, parece difícil encontrar unidade em um estilo que assume tão variadas formas nos diferentes países em que ocorre.

De um lado, Champigneulle afirma que “é preferível não procurar critérios baseados nas aparências e nas regras exclusivamente visuais”, pois “a arte nova corresponde, antes de tudo, a um estado de espírito”.

Por outro lado, Robert Schmutzler tenta encontrar uma unidade fazendo uma análise sistemática das estruturas apresentadas na *art nouveau*. Ele define como principal marca do movimento a de se expressar em um plano. “Ainda que o estilo não mantenha sempre essa característica, se cumprem quase sem exceção determinados princípios estilísticos nos corpos e figuras espaciais que parecem sempre como passados por um filtro que lhes dá uma sensação de bidimensionalidade.”⁴⁷

⁴⁶ SCHMUTZLER, Robert. op. cit., p. 17.

⁴⁷ Idem, Ibidem, p. 19. (tradução minha)

Além disso, ele cita como características fundamentais da art nouveau a linha ondulante, os amplos espaços vazios, a alternância entre formas positivas e negativas e classifica o estilo em dois tipos: “modernismo linear” e “modernismo volumétrico”.

A principal marca da art nouveau linear é a “linha belga”, também chamada de “chicotada”. Não se trata de uma linha, mas um movimento de um corpo plano linear em que se manifestam as mudanças de direção engrossando-se a linha quando a curva se alarga.

O comportamento da linha belga é assim explicado por Schmutzler. “O crescer e o decrescer da direção da linha se repete no crescer e decrescer de sua espessura, indo desde uma faixa larga a um traço da espessura de um fio de cabelo.”⁴⁸

O art nouveau volumétrico se caracteriza pela bidimensionalidade dos corpos planos, sempre complementares entre si. Os corpos não aparecem sobre um fundo neutro, mas seu contorno forma outro corpo plano.

A abstração em geral é mais marcante na art nouveau volumétrica do que na sua concepção linear.

Essas duas tendências apontadas por Schmutzler não raro se misturam, mas em muitas obras é possível notar-se a predominância de apenas uma vertente, principalmente na arquitetura.

A dicotomia entre a tendência linear–tendência volumétrica aparece mais claramente na arquitetura, na qual se dá quase em estado puro. A arquitetura volumétrica concebe cada espaço, cada detalhe como uma massa moldada, como uma escultura. O mestre mais importante dessa tendência é Antonio Gaudí [...].

[...] Horta foi quem mais completamente tornou reais as possibilidades da tendência linear na arquitetura modernista. Suas construções (estruturas lineares, corpos lineares, espaços lineares) se desenvolvem como flexíveis talos de flores crescendo para o alto, como teias de aranha e asas de libélulas [...].⁴⁹

⁴⁸ SCHMUTZLER, Robert. op. cit., p. 20.

⁴⁹ Idem, Ibidem. p. 24-25. (tradução minha)

Rafael Cardoso observa que a art nouveau também abrange a austeridade de formas geométricas e angulares, a contenção de linhas de contorno pronunciadas, a severidade de planos retos e delgados. Em muitas das suas manifestações, a art nouveau acaba se confundindo com os motivos e as formas da art déco, seu sucessor como estilo decorativo.

1.4.1 O diálogo entre art nouveau e art déco

O termo art déco (abreviação de arts décoratifs) surgiu em 1925 na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris. Suas características principais são a composição de elementos contrários, portas estilizadas, mosaicos em preto-e-branco e linhas retas em contraste com janelas em formas de escotilhas.

Embora se estabeleça geralmente um contraste entre um e outro estilo — com o art déco caracterizado como menos ornamentado e mais construtivo, menos floral e mais geométrico, menos orgânico e mais mecânico, menos um entrelaçamento de linhas e mais uma sobreposição de planos —, na verdade existe uma continuidade muito grande em termos florais, um diálogo mais do que um antagonismo. Segundo Cardoso:

Ambos manifestaram-se essencialmente como estilos decorativos e ornamentais, descrevendo uma trajetória que tem início com a produção restrita de artigos de luxo para a grande burguesia e termina com a produção em massa de artigos de todos os tipos, estes últimos ecoando as características formais dos primeiros, mas esvaziados do seu teor autoral primeiro. Mesmo assim, existem diferenças importantes que separam o impacto histórico dos dois estilos. Em retrospecto, a art nouveau permanece associada ao luxo e à propriedade da chamada Belle Époque que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, enquanto o art déco está ligado intimamente ao surgimento de um espírito assumidamente modernista nas décadas de 1920 e 1930. Ao comparar a art nouveau com o art déco americano por volta de 1930, o observador se depara com dois extremos inconfundíveis: de um lado, um estilo de elite produzido por renomados artistas e, do outro, um estilo de massa produzido e consumido quase anonimamente nas grandes metrópole da *jazz age* americana e amplamente divulgado pelo cinema hollywoodiano.

Todavia, quem considera somente os extremos deixa de perceber a profusão de elos de continuidade que ligam os dois movimentos, especialmente ao analisar cada contexto nacional segundo a sua própria dinâmica e não apenas em comparação com outros.⁵⁰

O estilo art déco é apresentado muitas vezes como uma evolução da art nouveau, que recebeu contribuições das vanguardas modernistas do início do século XX, principalmente do cubismo e do futurismo.

A partir de 1934, ano de realização da exposição Art Déco no Metropolitan Museum de Nova York, o estilo passa a se aproximar mais da produção industrial, e com os materiais e formas passíveis de serem reproduzidos em massa. O barateamento da produção leva à popularização do estilo, que invade a vida cotidiana: os cartazes e a publicidade, os objetos de uso doméstico, as jóias e bijuterias, a moda, o mobiliário etc., remetendo aos anseios iniciais dos idealistas da art nouveau, principalmente no que diz respeito ao estreitamento da relação entre arte e artesanato e ao ideal de democratização da arte.

A arquitetura art déco chegou de maneira bastante extensa no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Os edifícios art déco podem ser vistos ainda em diversos estados brasileiros, como veremos adiante no capítulo sobre a art nouveau no Brasil.

⁵⁰ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004, p. 88.

2 Os principais representantes do movimento pelo mundo



Não seria possível citar todos os artistas que em algum momento se imbricaram pelos caminhos desse estilo contraditório e difícil de definir. Alguns nomes reconhecidos da pintura apenas flertaram com a art nouveau em determinado momento da vida, outros a levaram adiante, conduzindo sua arte a novos patamares que culminaram nos movimentos modernos do funcionalismo, expressionismo e futurismo.

Esta parte da pesquisa tentar citar apenas alguns de seus expoentes, ou pelo menos os que se tornaram mais conhecidos. Embora seja impossível classificar os artistas por estilos ou por regiões, já que muitos trabalharam ou tiveram influência em diversos países, que não o de sua origem, faz-se necessária uma pequena sistematização e agrupamento para facilitar o estudo.

Alguns autores fazem esse agrupamento em torno de capitais como Bruxelas, Berlim, Paris, Londres, Viena e outras cidades que tiveram papel importante na art nouveau, tais como Nancy, Munique e Barcelona.

Conforme já foi dito, embora a influência dos artistas ultrapasse fronteiras, nesta pesquisa optou-se por uma divisão dos artistas por sua nacionalidade e/ou trabalho em determinado país.

2.1 O Jugendstil na Bélgica e na Alemanha

Bruxelas foi a cidade do continente europeu que desenvolveu um estilo original da art nouveau. Na década de 1890 funcionava como um centro de idéias e artistas modernos e servia como intermediária entre a Inglaterra e o resto da Europa.

Na Bélgica, a art nouveau amadureceu e encontrou sua mais alta expressão na arquitetura. Os artistas de maior destaque no cenário belga foram Victor Horta (1861-1947) e Henri van de Velde (1863-1957).

Horta desenvolveu um estilo que influenciou outros países. Entre suas obras-primas, marcadas por fantásticas decorações, estão a casa Tassel (1892-1893), considerada a primeira obra da arquitetura art nouveau, a mansão Solvay (1895-1900) e sua própria residência em Bruxelas (1898-1899), mais tarde transformada em museu.

Esses edifícios revelam a “linha belga” ou “linha correia de chicote”: linhas entrelaçadas, espiraladas, sinuosas que se tornaram marca do estilo.

Após construir diversos edifícios particulares e comerciais, Horta renuncia à art nouveau e retorna ao classicismo.

As obras do período art nouveau de Horta apresentam certa coerência e homogeneidade entre a estrutura e os princípios decorativos. O arquiteto aplicava sua linha sinuosa de modo elegante e equilibrado.

O uso do ferro como meio estrutural e expressivo é em parte inspirado nas obras de engenharia de Gustave Eiffel, o criador da torre Eiffel, “obra sem nenhuma característica art nouveau mas que preparou o terreno para esse movimento dando um exemplo de edificação modernista e futurista”⁵¹.

Entre suas construções mais conhecidas, está a Maison du Peuple, construída a pedido do movimento dos trabalhadores belgas. A fachada arqueada era quase toda em vidro e foi considerada uma obra futurista em sua época. Em 1952, assim como quase todas as obras de Horta, foi demolida.

Outro importante artista belga, Henry van de Velde, é sempre citado ao lado de Horta, mas apresenta obra bem diferente de seu compatriota. Na obra Van de Velde não encontramos referências a formas vegetais comuns em Horta.

Van de Velde se notabilizou pela diversidade de interesses e pela passagem gradual do estilo art nouveau para um estilo que antecipa o funcionalismo do século XX. O arquiteto iniciou sua carreira como pintor e artista gráfico, e sua obra já apresentava os fluidos ritmos curvilíneos da art nouveau.

⁵¹ BARILLI, Renato. *Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 28.

Em 1896, ele construiu sua própria casa, em Uccle, próximo a Bruxelas, à qual recebeu o nome de Bloemenwerf. Projetou a mobília, desenhou os tapetes, os papéis de parede e até mesmo as roupas de sua esposa.

Após 1899 Van de Velde passou a trabalhar apenas na Alemanha e acabou se tornando líder do Deutsche Werkbund, movimento alemão pela renovação das artes aplicadas similar ao Arts and Crafts.

Antes disso a Alemanha já vinha desenvolvendo um estilo peculiar da art nouveau. Max Klinger (1857-1920) é considerado um precursor do movimento na Alemanha. A partir de 1875 produz ornamentos de grande riqueza que podem ser considerados uma espécie de anunciador do Jugendstil.

Em 1896, foi publicado em Munique o primeiro número da revista *Jugend* (Juventude) de caráter simbolista que atraiu jovens arquitetos alemães e austríacos e deu nome ao movimento art nouveau em toda a Europa Central.

A revista foi fundada e sustentada pela chamada Secessão de Munique que havia se constituído em 1892. Segundo Champigneulle, “as *Sezessionen* eram, no sentido próprio, manifestações de rotura com as sociedades acadêmicas oficiais.”⁵²

A secessão muniquense é bastante influenciada pelo expressionismo do pintor Edvard Munch (1863-1944).

No ano seguinte, em Berlim, surgiu a *Pan*, revista de arte e literatura que trazia, entre outros, textos de Verlaine e Mallarmé, gravuras de Munch e Beardsley e litografias de Toulouse Lautrec.

O Jugendstil alemão se caracteriza pela polaridade de uma tendência floral e outra abstrata segundo Schmutzler⁵³. Antes de 1900, as obras art nouveau na Alemanha, eram, em geral, florais, e passaram por um momento de transição até se tornarem quase exclusivamente abstratas.

Munique é considerada o berço do Jugendstil floral. Foi lá que começou Hermann Obrist (1863-1927), que havia estudado medicina e ciências naturais.

⁵² CHAMPIGNEULLE, B. A “*Art Nouveau*”. São Paulo: Edusp, 1976, p. 156.

⁵³ SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madri: Alianza, 1982, p. 121.

Seu famoso painel bordado “Ciclâmen” é um dos precursores da chicotada no Jugendstil e é uma das obras mais citadas como representativas da art nouveau floral.

Entretanto, a obra de Obrist tenderá cada vez mais à abstração, chegando até mesmo a recusar as referências vegetais.

Seguindo os passos de Obrist, surgiram os projetos de August Endell, cuja obra mais conhecida, a loja Elvira, em Munique (1897-1898), foi destruída por um bombardeio em 1944.

Entre os mais importantes artistas de Munique, estão Peter Behrens (1868-1940), arquiteto, decorador, gravador e cartazista; Bernhard Pankok (1872-1943) e Richard Riemerschmid (1868-1957).

Outro importante representante da art nouveau floral alemã foi Otto Echmann (1865-1902), que trabalhou em Berlim como um dos colaboradores da revista *Pan* e depois em Munique como ilustrador de livros, cartazista e criador de fontes tipográficas.

Echmann e outros artistas de grande destaque nas artes gráficas merecem capítulo a parte, pois irão influenciar amplamente a editoração brasileira. Sua obra será abordada com mais detalhes em capítulo sobre a influência da art nouveau nas artes gráficas.

A fase abstrata do Jugendstil é sustentada por Van de Velde e pelo já citado movimento Deutche Wekbund. Este foi fundado em 1907 e agrupava artistas, arquitetos e industriais preocupados com a relação entre arte e indústria, que tentaram desenvolver uma estética funcional e rejeitaram o ornamento.

2.2 A Áustria e a *sezession* vienense

A art nouveau na Áustria teve características bastante singulares abolindo o estilo floral e a linha belga. Em Viena, os arquitetos foram influenciados profundamente pelas obras do escocês Charles Mackintosh. Em vez de trabalhar com linhas curvilíneas ondulantes, eles preferiram compor padrões verticais enfatizando grandes espaços de paredes interrompidos somente pela localização de portas e janelas.

A figura de maior destaque na arquitetura vienense foi Otto Wagner (1841-1918). Trinta anos antes da fundação da Bauhaus, ele havia dito que “só o que é prático pode ser belo”. Construiu diversos edifícios em Viena, entre os quais a casa de majólica ou Majolika Haus.

Segundo Champigneulle:

As preocupações sociais de Otto Wagner manifestam-se, duma maneira assaz interessante, num dos seus edifícios para alugar, construído em Viena em 1898, ao qual deram o nome de Majolika Haus. A fachada é muito simples, muito severa, sem dispêndio de esculturas ornamentais, mas inteiramente revestida a azulejos decorados num estilo floral de cores esbatidas. As grandes linhas de balaustrada em ferro forjado correm lateralmente sobre a altura das varandas em consola. O rigor alia-se à fantasia. Uma fantasia decorativa destinada a trazer um pouco de alegria aos habitantes.⁵⁴

Foi da escola de Otto Wagner que surgiram dois dos mais representativos expoentes do novo estilo: Joseph Olbrich (1867-1908) e Joseph Hoffmann (1870-1956). Esses dois arquitetos fundaram em 1897 o grupo Sezession, de Viena, ao lado do pintor Gustav Klimt (1862-1918), que se tornou o principal líder do grupo.

Klimt, que criou os famosos painéis decorativos da Universidade de Viena representando as áreas do saber de modo simbólico, é dos nomes mais conhecidos da pintura vienense. Nas palavras de Roberto Barilli:

Klimt preenchia o resto da pintura com alguns dos padrões mais detalhistas, intensos e vibrantes de todo período art nouveau: penas de pavão, espirais, delicados azulejos e tijolos, paralelogramos, que faziam a tela transbordar numa profusão semelhante a um mosaico, em ritmos majestosos e pulsantes que nunca eram arbitrários ou casuais mas sempre sujeitos a um controle rígido — suas deslumbrantes imagens de caos e desordem na verdade eram obtidas por meio de uma multiplicação infinita de elementos ordenados.

⁵⁴ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 145.

Hoffman e Olbrich projetavam tanto edifícios como mobília, decoração de interiores, estampas para tecidos, entre outros. Joseph Olbrich construiu o prédio da secessão na forma de um templo grego com uma cúpula adornada por folhas de ouro.

Adolf Loos (1870-1933) também foi discípulo de Otto Wagner, pertencia de modo informal ao grupo, embora tivesse verdadeira repulsa a qualquer tipo de ornamento. Era adepto da linha reta e do rigor geométrico.

2.3 Holanda

Embora a art nouveau não tenha grandes representantes na pintura de cavalete, o pintor holandês Jan Toorop (1858-1928) desenvolveu um estilo muito próximo ao art nouveau. Ele combinou o misticismo do simbolismo com os arabescos art nouveau, unidos à influência de Java, colônia holandesa na qual foi criado.

Toorop, que havia já enveredado por caminhos impressionistas, descobriu em visitar à Inglaterra as obras de Blake e dos pré-rafaelitas, que o conduziria do simbolismo à art nouveau.

Além de sua inspiração javanesa, Toorop também foi influenciado pelo Japão, inspiração que se apresenta principalmente em seus desenhos de anúncios publicitários e cartazes.

Ao lado de Toorop, destaca-se na pintura holandesa Johan Thorn Prikker (1868-1932). Inspirado pela poesia de Maeterlinck pintou, primeiro em cavalete e depois em murais, temas cristãos e simbólicos. Diferentemente de Toorop, não foi influenciado pelas figuras de Java, apenas pelas xilografias japonesas.

Prikker passou a lecionar e a trabalhar na Alemanha após 1904, mas quando estava na Holanda não se limitou a pintar e, assim como Van de Velde em Uccle e quase todos os artistas alemães do Jugendstil, tornou-se artesão e trabalhou com decorações de interiores, instalações de lojas etc.

2.4 França: Paris e Nancy

Não foi em Paris, mas em Nancy que se desenvolveu o art nouveau mais puro, dando origem à Escola de Nancy.

Seu principal representante, Émile Gallé (1846-1904), criou uma escola artesanal que produziu vasos e móveis para todo o mundo ocidental.

Gallé começou muito jovem a dominar o material que usaria para seus trabalhos, pois seu pai tinha uma oficina de fabricação de vidros e cerâmica. Estudou filosofia e botânica e mais tarde viajou a Londres. Lá teve contato com os vitrais japoneses do museu de Kensington, que estavam expostos em Londres desde a Exposição Universal de 1862, que influenciaram seu estilo artístico.

Gallé possuía um sentimento de identidade com a natureza que tinha algo de místico; ele era um fervoroso admirador do movimento simbolista na literatura, tendo gravado versos de Poe, Baudelaire, Mallarmé e Maeterlinck em seus objetos de vidro. Os ciclamens, libélulas e borboletas usados por ele como motivos tornaram-se símbolos altamente evocativos, poderosos e intensos de forças desconhecidas.⁵⁵

Nancy reuniu, entre outros, artistas Louis Majorelle (1859-1926), que criou móveis, tecidos e esculturas em ferro forjado; Eugène Vallin, arquiteto e também design de móveis; Jacque Grüber (1870-1936), conhecido principalmente pela criação de vitrais; e Victor Prouve (1856-1943), gravador, escultor, joalheiro e decorador.

A Escola de Nancy também produziu frutos na arquitetura, tendo seu principal representante em Émile André (1871-1933), que desenhava, além das casas, as varandas e as grades de ferro forjado e até mesmo a mobília.

Contudo, é em Paris que encontramos o mais importante arquiteto francês da art nouveau, Hector Guimard (1867-1942), que aos 20 anos colaborou no pavilhão da eletricidade na Exposição de 1889.

⁵⁵ BARILLI, Renato. op. cit., p. 57.

Foi bastante influenciado pelo estilo de Horta e construiu diversas casas nos princípios de Morris, que foi chamado na França de modern style ou style Guimard, por exemplo, o castelo Béranger, concluído em 1897.

Sua obra mais conhecida é o projeto das entradas do metrô de Paris (1889-1904). As famosas serpentinas de ferro fundido não foram bem aceitas pela população de Paris. Entretanto seu modelo foi usado até 1914 para a construção das novas linhas.

Em Paris ainda destacou-se René Lalique, que criou jóias no estilo dos vidros de Gallé e ficou conhecido no mundo todo.

O sábio trabalho de ourivesaria tem primazia e, no mesmo espírito, toma os modelos nas flores do campo, insectos, borboletas, escaravelhos, rãs [...] para o transformar em brincos, braceletes, pentes ou alfinetes de cabelo. Em tudo faz passar o sopro da vida. E sempre com uma delicadeza e uma discrição que parecem sorrir Às instabilidades da parisiense, aos seus nervosismos [...].⁵⁶

Lalique trabalhou principalmente com prata, pérolas barrocas e pedras preciosas. Criou peças de grande delicadeza, usando representações estilizadas de animais e plantas e teve inúmeros imitadores.

Outro destaque nas artes aplicadas na França foi Eugene Grasset (1845-1917), francês naturalizado que lançou a revista simbolista *La Plume*. Em 1896 publicou *A planta e as suas aplicações ornamentais*. Criou cartazes, vitrais, e ilustrações.

Professor de artes decorativas da École Guérin, Grasset foi mestre dos brasileiros Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque, os quais levarão essa influência ao Brasil, conforme veremos mais adiante.

⁵⁶ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 239.

2.5 A Espanha e o modernismo de Gaudí

Quando se fala em art nouveau na Espanha, remete-se automaticamente a Barcelona, onde viveu um artista excêntrico, místico e inovador, considerado por muitos um gênio.

Antonio Gaudí y Cornet (1852-1926) nasceu em Réus, Espanha, e recebeu uma formação arquitetônica eclética, com influências neogóticas historicizantes. Participou do movimento pelo ressurgimento cultural catalão, conhecido como *Renaixença*, e partilhava da ideologia social de John Ruskin.

Suas obras, como o parque Güell (1900-1914) e a igreja da Sagrada Família, iniciada em 1892 e nunca terminada, foram todas erguidas na cidade. As casas Milá (1905-1910) e Batlló (1905-1907) têm exuberante decoração externa em estilo floral. Já a igreja da Sagrada Família desenvolve, nas principais torres da fachada, um enredado de formas abertas à luz que termina nos pináculos de concepção quase surrealista. Gaudí também projetou móveis de formas exóticas e sinuosas.

Segundo Judith Carmel-Arthur⁵⁷, na obras de Gaudí é visível o estilo *Mudèjar*, de origem mulçumana, que teve grande expressão na Península Ibérica no século XI e foi retomado pelos catalães no século XIX.

A inclusão ou não de Gaudí no movimento art nouveau é uma questão bastante controversa que se situa além dos propósitos desta pesquisa.

Alguns críticos viram-se tentados a situar Gaudí [...] à margem do movimento art nouveau, e a considerá-lo um precursor de movimentos como o expressionismo ou o surrealismo, ou então como uma espécie de artista neobarroco arcaizante. De fato todas as características fundamentais da obra de Gaudí estão incluídas no repertório do art nouveau.⁵⁸

⁵⁷ CARMEL-ARTHUR, Judith. *Antoni Gaudí: arquiteto visionário do sagrado e do profano*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

⁵⁸ BARILLI, Renato. op. cit. p. 23.

2.6 Estados Unidos

Em Chicago, o engenheiro Louis Sullivan foi um dos primeiros a projetar prédios de fachadas sem ornamentos, protótipos da arquitetura moderna. Entretanto, a decoração interior de vários de seus edifícios, como o bar do Auditório de Chicago (1888), é de típico estilo floral.

Outro arquiteto americano vindo da Chicago School of Architecture, Frank Lloyd Wright, foi inspirado pelas teses de William Morris e era discípulo de Sullivan. Sua arquitetura não exprime as características da art nouveau, no entanto, a organicidade de suas obras o coloca em meio aos ideais do estilo.

Louis Comfort Tiffany nasceu em Nova York e era filho do proprietário da Tiffany & Young, que importava jóias da Europa. Após estudar pintura, vidraçaria e joalheria em Paris, ele fundou em 1879 a Louis Tiffany & Company Associated Artists.

Unindo a arte japonesa e arte mourisca, Tiffany obteve sucesso na decoração de interiores e na venda de vasos de grande leveza. É considerado ao lado de Gallé um dos mestres da arte do vidro.

Entre seus trabalhos como *designer* de interiores, conta-se a decoração dos salões da Casa Branca, em Washington. A partir de 1916 dedicou-se especialmente à joalheria e a administrar suas várias empresas.

Nos Estados Unidos ainda surgiu William H. Bradley com um talento para as artes gráficas comparável ao de Beardsley. Numa de suas famosas ilustrações Bradley representa a bailarina americana Loë Fuller, um dos ícones da art nouveau, quase totalmente encoberta por seus véus ondulantes.

2.7 Grã-Bretanha: recusa aos excessos da ornamentação

A Inglaterra, berço do Movimento Arts and Crafts, acabou desenvolvendo uma forma peculiar da art nouveau, diferente do restante da Europa, com ênfase nas linhas retas e um estilo menos ornamentado.

Entre os artistas ingleses, destacam-se principalmente o pioneiro nas artes gráficas, Mackmurdo, e o ilustrador Beardsley, que será visto com mais detalhes adiante.

Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942), ao ilustrar a capa de seu livro *Wren's City Churches* (As igrejas de Wren, em Londres) em 1883, pode ser considerado o iniciador da art nouveau na Inglaterra.



Nessa ilustração vêem-se três tulipas cujos talos entrelaçados traçam curvas já típicas do estilo.

Nas palavras de Bernard Champigneulle:

A capa, apesar de não ter relação com o tema do livro, é uma composição floral deliberadamente assimétrica e tão fortemente estilizada e sintetizada que o tema desaparece por baixo do extravagante flanejar desta pura ornamentação. Não passa de espessas linhas de um paralelismo acentuado cujas curvas ocupam todo o espaço da página⁵⁹.

⁵⁹ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 190.

A influência sofrida por Mackmurdo provinha dos desenhos e pinturas pré-rafaelitas, principalmente os de Edward Burne-Jones e Dante Gabriel Rossetti.

Trabalhou com tecidos usando desenhos de formas vegetais estilizadas que se assemelhavam a chamas.

Mackmurdo seguia as idéias de Ruskin e Morris e era arquiteto assim como Charles Francis Voysey (1857-1941), outro nome importante na Inglaterra.

Voysey começou com a arquitetura e partiu para o desenho de mobiliário, as artes gráficas, tapeçaria, entre outros. De certa forma, seu percurso foi parecido com o de Morris, mas em sentidos opostos.

Entretanto, em toda a Grã-Bretanha a art nouveau terá maior expressão na Escócia com o chamado grupo dos Mackintosh.

Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) nasceu em Glasgow, na Escócia, e sua obra mais importante foi feita nesta cidade. Ele fundou ao lado de sua mulher e sua cunhada, as irmãs Macdonald, um grupo que “trabalhou na elaboração de um novo estilo das artes aplicadas”⁶⁰.

A obra mais importante dos Mackintosh é a Escola de Belas-Artes de Glasgow, iniciada em 1897 e terminada doze anos depois.

As portas de vidro dos Willow Tea-Rooms, em Glasgow, são um bom exemplo de seu estilo. Elas relembram a arte celta, são abstratas e têm forma de plantas. Certos motivos são típicos de Mackintosh como as rosas estilizadas e as longas hastes de metal que parecem caules.

Se para Horta e Guimard o leitmotiv era uma “linha-galão” com ondulações espiraladas, para Mackintosh era uma linha reta, fina, “cauliforme”, que favorecia o uso de verticais. Não se tratava, como poderia parecer à primeira vista, de um motivo lúcido e racional isento de qualquer complexidade orgânico-decorativa. A linha cauliforme de Mackintosh era realmente um motivo fitomórfico, em que a verticalidade linear de seu desenho abria-se em padrões de circunvoluções e em diversos elementos articulados. Mackintosh, como outros representantes típicos do art nouveau, geralmente ignorava as interseções em ângulo reto e as formas retangulares, preferindo a riqueza de padrões em arabesco.

⁶⁰ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit., p. 195.

2.8 O estilo cosmopolita em outros países

A secessão de Viena inspirou o desenvolvimento da art nouveau na Itália e, no entanto, os italianos a denominaram de style Liberty. São um tanto raros os estudos sobre a art nouveau nesse país. Destacam-se os arquitetos Raimondo d'Aronco (1857-1932), Ernesto Basile (1857-1932) e Antonio Sant'Elia (1888-1916).

D'Aronco foi responsável pela maioria dos edifícios da Exposição Internacional de Turim em 1902, o evento mais importante da art nouveau italiana. Suas obras são inspiradas na arte bizantina e no *secession* austríaco.

Ernesto Basile, inicialmente projetava edifícios de estilo eclético, mas, por volta de 1900, adotou a linha floreal da art nouveau. Foi premiado na Exposição de Turim pela sua arquitetura e seus interiores.

Ainda se destaca, na Itália, o pintor e artista gráfico Antonio Rizzi (1869-1941), que contribuiu esporadicamente para a revista *Jugend* de Munique.

No dizer de Renato Barilli, “o art nouveau italiano ainda precisa ser estudado em profundidade; embora tenha dado poucas contribuições de importância, o movimento conseguiu uma difusão e um nível de desenvolvimento notáveis”.⁶¹

O brasileiro Flávio Motta sustenta que a art nouveau italiana tenha influenciado de forma considerável a art nouveau no Brasil, principalmente na cidade de São Paulo, em razão da imigração.⁶²

Em Moscou e São Petesburgo a pintura francesa causa grande entusiasmo, sobretudo as obras de Seurat, Gauguin e Van Gogh. Surgem trabalhos em tecidos e vidros inspirados na Escola de Nancy. Mais tarde os balés russos começam a fazer grande sucesso em Paris.

O mais importante arquiteto russo da art nouveau foi Fiodor Osiipovitch Schechtel. Seus edifícios representativos do estilo são o Palácio Rabuchinski, em

⁶¹ BARILLI, Renato. op. cit., p. 50.

⁶² MOTTA, Flávio. Contribuição ao Estudo do Art Nouveau no Brasil. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1957, p. 26.

Moscou, (o atual Museu Gorki) e a estação de Iaroslav, na qual incorporou elementos da história da Rússia antiga.⁶³

O pintor norueguês Edvard Munch não cabe na designação de artista art nouveau, entretanto sua arte não ficou indiferente às bases do estilo que em suas origens bebeu do simbolismo. No entanto, o desenvolvimento da art nouveau e suas peculiaridades na Noruega de Munch carecem de estudos mais aprofundados, assim como a contribuição de países como a Escandinávia e a Dinamarca.

Isso é válido também para a obra do suíço Ferdinand Hodler (1853-1918), o qual, inspirado na secessão de Viena, retoma elementos estilizados de Klimt.

A art nouveau teve ainda repercussões em outros países, por exemplo, Finlândia e, assim como no Brasil, influenciou a história gráfica da Argentina. Entretanto esses estudos ultrapassam os propósitos desta dissertação.

⁶³ FAHR-BECKER, Gabriele. op. cit. p. 191.

3 Artes gráficas, o grande meio de difusão da Art Nouveau



Em decorrência da Exposição Universal de 1900, em Paris, a art nouveau ultrapassou a fragmentação em uma série de movimentos regionais ou nacionais e se espalhou por diversos países. No entanto, foi principalmente por meio das artes gráficas que a art nouveau conseguiu ser divulgada de modo tão amplo e se tornar um estilo realmente internacional.

“Se a Arte Nova ultrapassou a audiência dos círculos de amadores para penetrar no grande público foi por intermédio das artes gráficas. A estampa toca os meios intelectuais cuja curiosidade de espírito se prende a tudo o que é novo”.⁶⁴

Os avanços da indústria gráfica e a circulação cada vez maior de periódicos de arte e arquitetura, muitos ilustrados com fotografias (o que era possível graças à evolução da fotogravura), cartões-postais e cartazes contribuíram para a rápida popularização da estética art nouveau. Os postais ilustrados art nouveau hoje são disputados por colecionadores em todo o mundo.

O estilo penetrou de forma ampla no *design* de livros e revistas. Várias publicações surgiram sobre literatura e arte que contribuíram para difundir a art nouveau: *The Hobby Horse*, na Inglaterra, fundada pela corporação de Macmurdo; *La Revue Blanche*, em Paris, para a qual colaborava Toulouse-Lautrec; *The Yellow Book*, de Beardsley; *The Studio*, *Die Jugend*, ambas na Alemanha; *Ver Sacrum*, em Viena, entre outras.

Nos Estados Unidos, o período da art nouveau coincidiu com o desenvolvimento de novos meios de publicidade: painéis laterais dos automóveis, pôsteres, *outdoors*, catálogos e *direct mailings*. As embalagens em estilo art nouveau mantiveram-se muito populares até 1915.

⁶⁴ CHAMPIGNEULLE, B. A “Art Nouveau”. São Paulo: Edusp, 1976, p. 249.

3.1 Enfim, uma arte popular

Muitos mestres da pintura e arquitetura do período deram grande contribuição às artes gráficas, pois a aproximação entre arte pura e arte aplicada estava no cerne do idealismo art nouveau.

No ideal do artista produtivo, quase todos os artistas art nouveau eram polivalentes, ou seja, pintores e arquitetos em geral também se dedicavam a diversas outras atividades como mobiliário, decoração, tapeçaria e também ilustrações de livros, revistas e criação de cartazes.

O arquiteto Mackmurdo ficou conhecido pela ilustração de capa de livro que marca o início da art nouveau; Van de Velde é autor de diversos desenhos e de um famoso cartaz publicitário, “sem dúvida o melhor cartaz abstrato de todo o art nouveau”⁶⁵, anunciando a casa Tropon (Ver Figura 1, no Apêndice); o pintor Burne Jones fez ilustrações para livros; Eugène Grasset criou desde desenho de móveis até tipos gráficos; além de diversos outros exemplos.

Entretanto, alguns artistas como Beardsley destacaram-se quase exclusivamente nas artes gráficas e exerceram grande influência sobre os artistas brasileiros no início do século XX.

3.1.1 Aubrey Beardsley

O artista inglês Aubrey Beardsley (1872-1898), que morreu de tuberculose aos 26 anos, foi um dos mais importantes nomes da art nouveau. É considerado o mestre da art nouveau linear⁶⁶.

Aos 20 anos ilustrou uma edição de *La Mort d'Arthur*, de Sir Thomas Malory, na qual transpôs a atmosfera medieval. Dois anos depois se tornou diretor artístico do *Yellow Book* para a qual criou diversas capas e ilustrações.

⁶⁵ SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madri: Alianza, 1982, p. 79.

⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p. 107.

Sua vida breve e a perspectiva da morte iminente explicam sua ânsia e a amplitude de seu trabalho. Levou uma vida de dândi, em meio a escândalos e extravagâncias. Tinha um traço mórbido que o fazia manter um esqueleto ao lado do piano e trabalhar em um estúdio pintado de preto, além da prática de magia negra.

Tinha grande contato com Paris e com o movimento simbolista. Beardsley foi influenciado principalmente por Burne-Jones, William Morris, William Blake, Whistler e pelas gravuras japonesas.

Seu mundo, como o dos pré-raphaelitas era formado por imagens idealizadas bem distantes da realidade vulgar. Mas enquanto o espírito do pré-raphaelismo era angelical, didático e aberto, o dele era sofisticado, demoníaco e perverso. Suas ilustrações requintadas, engenhosas, cerimoniosas, feitas em *encre de chine* (tinta nanquim) [...] tinham um caráter ostensivamente libertino e profano. Pareciam convidar o espectador a abandonar toda restrição imposta pelo bom senso e pela moralidade vitoriana, em favor de uma vida nova, isenta de preconceitos burgueses e aberta a perspectivas mais sedutoras. Tais intenções artísticas diferiam radicalmente dos pré-raphaelitas, opondo-se totalmente a seu espírito puritano.⁶⁷

Exceto por um quadro a óleo, Beardsley dedicou-se totalmente às artes gráficas, produzindo caricaturas, cartazes, capas de livros e principalmente ilustrações, quase todas em preto-e-branco. Sua técnica de combinar grandes áreas chapadas com delicado trabalho linear adaptava-se muito bem à impressão (Ver Figura 2, no Apêndice A).

Sobre o talento de Beardsley, Champigneulle observa:

É um grafista nato. Exprime-se em duas dimensões. Ignora o espaço. Os seus posters têm a mesma afectação que as letras de capítulos ou ornamentos de livros. Quando excepcionalmente, emprega a cor, limita-se a dois ou três tons sem modelado. Claro que tinha visto muito os Japoneses, mas as suas figuras aparentam mais as dos vasos gregos. A facilidade e a fecundidade do seu desenho é inacreditável. As personagens são traçadas com mão firme, em curvas fechadas e com uma aperfeiçoada precisão. O estilo

⁶⁷ BARILLI, Renato. *Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 105.

de Beardsley é único. É com a acuidade e clareza de uma escrita cursiva que provoca perturbação.⁶⁸

Amigo de Oscar Wilde, Beardsley ilustrou a obra *Salomé*, trabalho pelo qual obteve grande fama, embora fosse atacado pela crítica. Além de ilustrações internas de livros, o artista criou diversas encadernações, “que se contam entre as mais belas da arte editorial”⁶⁹.

Em 1896, começou a editar a revista *The Savoy*, que se encerrou em menos de um ano. Morreu dois anos depois, mas sua influência se espalhou por Chicago, Alemanha e até mesmo Rússia.

3.2 O cartaz traz a arte para as ruas

Os elementos simbólicos e as linhas orgânicas art nouveau encontraram um terreno fértil nas ilustrações de cartazes.

“Quanto aos cartazes, devem, por definição alcançar toda a gente. No momento onde a publicidade mural ilustrada conhecia o seu primeiro desenvolvimento, nascia a Arte Nova. É ela que desce à rua, encarregada de conquistar a multidão.”⁷⁰

É o cartaz que torna a art nouveau amplamente aceita. Champigneulle afirma: “graças ao cartaz a Arte Nova obtém o direito de cidadania”⁷¹.

Mas o inverso também pode ser considerado, pois se a art nouveau deve muito ao cartaz, este se valeu de sua linguagem altamente pictórica e persuasiva.

Para triunfar, a publicidade deve aliar as correntes estéticas à moda. Desde a origem do cartaz ilustrado nunca fugiu a esta regra. Tanto mais que o estilo Arte Nova parecia feito para ela. Arte em superfície, cores em camadas, relevos sugeridos pelo desenho,

⁶⁸ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 205-206.

⁶⁹ SCHMUTZLER, Robert. op. cit. p. 107.

⁷⁰ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 249.

⁷¹ Idem, Ibidem.

que se pode condensar num núcleo, simplificação do motivo, rápida inteligibilidade do tema, silhuetas apreendidas num olhar.⁷²

É exatamente nesse período que a arte cartelística é aperfeiçoada, pois embora a litografia fosse conhecida desde o fim do século XVIII, a técnica era muito lenta e cara para a produção de cartazes. Estes eram produzidos, em geral, por meio da xilografia, da gravação em metal ou de desenhos.

O desenvolvimento do processo litográfico de três cores de Jules Chéret (1836-1930) — autor do primeiro cartaz litográfico em cores em 1858 — permitiu que os artistas pintassem diversas cores com apenas três pedras, geralmente vermelha, amarela e azul, impressas em um registro preciso.

Esse aperfeiçoamento da técnica tornou o cartaz litográfico um modo de comunicação de grande alcance. O cartaz, combinando palavra e imagem, era usado para anunciar exposições de arte, livros, espetáculos e diversos produtos, e se espalhou após da década de 1870 por Paris e outras capitais européias.

As exposições de cartazes proliferaram-se satisfazendo a demanda do público. Esse interesse fica demonstrado pela publicação de revistas especializadas, como a *L'Estampe et l'Affiche*, que circulou entre 1897 e 1900.

A arte do cartaz foi enriquecida por muitos dos grandes mestres da art nouveau como Jan Toorop, Aubrey Beardsley, Charles Mackintosh. Até mesmo Hector Guimard foi autor de um cartaz.

Ainda destacam-se os trabalhos de Pierre Bonnard (1867-1947) e Eugène Grasset. Contudo, os artistas mais lembrados até hoje na arte do cartaz são Toulouse-Lautrec e Alphonse Mucha.

3.2.1 Toulouse-Lautrec

O estilo espontâneo de Chéret e o uso que fazia das cores influenciou muito o estilo de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

⁷² CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 255.

Chéret desenhou, em 1889, o cartaz de inauguração do Moulin Rouge e foi também para essa famosa casa de espetáculo que, em 1891, Toulouse-Lautrec fez seu primeiro cartaz, “Moulin Rouge”, obra que elevou o cartaz à categoria de arte.

Os cartazes de Lautrec supõem a ampliação considerável das conquistas de Chéret. Este relaciona o cartaz com a arte do passado e, ao mesmo tempo, o estabelece como forma de expressão; Lautrec relaciona o cartaz com a evolução futura da pintura ao mesmo tempo que consolida essa forma de expressão.⁷³

Gabriele Fahr-Becker não considera Toulouse-Lautrec um representante da art nouveau. Segundo a pesquisadora, o grande artista ultrapassa essa categorização, mas é impossível falar de art nouveau sem falar da arte de Lautrec.

As marcas de sua criação artística — campos visuais ornamentalmente simplificados, a expressividade do pormenor, o contraste entre campos vazios e preenchidos, o deleite que experimenta em silhuetas inesperadas, a paixão pelas verdades do rosto humano, as fisionomias do vestuário, das atitudes e dos gestos — moldaram todo o estilo gráfico da Art Nouveau.⁷⁴

De acordo com Robert Schmutzler⁷⁵ a pintura de Toulouse-Lautrec é inspirada em Degas e nas figuras do Japão. Seus cartazes têm perfis largos e planos cromáticos homogêneos. As cores são claras e são usadas em número limitado, sem matizes nem sombreados, objetivando maior eficiência na comunicação do cartaz.

Ele produziu 31 cartazes em sua vida, dos quais muitos são considerados obras de alto valor artístico como “Divan Japonais”, de 1893 (Ver Figura 3, no Apêndice A). De acordo com Barnicoat, os cartazes de Lautrec constituem uma importante contribuição à história do cartaz e o impacto de sua obra afetou até mesmo a pintura, por exemplo, a obra de Pablo Picasso.

⁷³ BARNICOAT, J. *Los Carteles: su historia y lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 24. (tradução minha).

⁷⁴ FAHR-BECKER, Gabriele. *A Arte Nova*. [s.l.]. Könemann, 1997, p. 101.

⁷⁵ SCHMUTZLER, Robert. op. cit. p. 100.

3.2.2 Alphonse Mucha

Em 1894, Alphonse Mucha (1860-1939), um funcionário tcheco residente em Paris, criou a primeira obra-prima do cartaz art nouveau, o qual anunciava a peça *Gismonda*, de Victorien Sardou (1831-1908), interpretada por Sara Bernhardt.

O cartaz, encomendado com urgência, trouxe a fama para o artista e resultou em um contrato de exclusividade com Sara. Mucha passou então a desenhar os cenários de palco e até mesmo as roupas e jóias da atriz.

Bernhardt é tão presente na obra de Mucha que eles se tornaram fortemente associados. Ela encarna o papel da mulher sedutora que marcou a Belle Époque parisiense.

Por conta dessa bem-sucedida parceria, Alphonse Mucha recebeu diversas encomendas de calendários, revistas, painéis decorativos etc. Ele ainda desenhou cartazes publicitários para uma grande variedade de empresas e produtos como Moët et Chandon e Nestlé.

Em sua obra destaca-se o uso de cores suaves e delicadas, a inspiração bizantina e as figuras femininas com longos cabelos e vestidos ondulantes.

Em 1902 publicou a obra *Documents décoratifs* na qual reúne padrões do seu trabalho de ornamentação com sugestões para a aplicação prática.

3.3 A tipografia de inspiração art nouveau

Inspirada num emaranhado de fontes, desde a escrita japonesa às formas ondulantes das pinturas de Van Gogh, dos ornamentos célticos ao estilo barroco, passando pelas cores planas e contornos estilizados das pinturas de Gauguin, assim era o tipo de letra da art nouveau.

William Morris desenhou três tipos importantes: o Golden Type, o Troy Type e o Chaucer Type.⁷⁶

Embora não possamos falar em tipógrafos art nouveau, dada a polivalência dos artistas do movimento, podemos citar alguns nomes mais relevantes para a arte tipográfica, entre eles Eckmann e Auriol.

O alemão Otto Theodor Eckmann (1865-1902) foi um dos principais expoentes do Jugendstil. Colaborou tanto para o primeiro número da revista *Pan*, em Berlim, quanto para o primeiro número da revista *Jugend*, em Munique.



Eckmann-Schrift: Rudhard'sche Gießerei (Karl und Wilh. Klingsspor) in Offenbach a. Main.

(Fonte: DIEBENER, Wilhelm. *Monograms and Decorations from the Art Nouveau Period*)

⁷⁶ FAHR-BECKER, Gabriele. op. cit., p. 33.

Eckmann criou cerâmicas, móveis, ilustrou livros e destacou-se no desenho de caracteres tipográficos. Em 1900, criou o tipo Eckmann Schrift que foi usado na composição do livro *Der Schauspieler*, de Max Matersteig.

É como gravador, desenhador e, pode-se dizer, calígrafo que Eckmann atinge a mestria com um sentido de valores lineares excepcionais. Inspira-se na planta para terminar em simplificações totalmente irrealistas cujo grafismo depurado, apesar de nascido no reino vegetal, determina formas abstratas.⁷⁷

Georges Auriol também desenhou alfabetos, vinhetas, monogramas e *ex-libris*. Seus tipos e ornamentos foram usados por diversas editoras.⁷⁸

Em 1900, Auriol desenhou fontes a pedido de Georges Peignot para Peignot & Sons. Acredita-se que seu tipo Auriol tenha sido usado como base para o letreiro da entrada do metrô de Paris, projetada por Hector Guimard.

3.4 Os pioneiros do livro art nouveau

É no interior do movimento Art and Crafts que se desenvolve uma nova linguagem gráfica para os livros. William Morris produz em sua editora, Kelmscott Press, livros ricamente ornamentados com ajuda de artistas como o pintor Burne Jones.

Morris se preocupava tanto com a ilustração quanto com a tipografia e a encadernação. Buscando inspiração na Idade Média, ele usava bordas elaboradas com motivos botânicos nas páginas de abertura e iniciais decorativas.

Conforme já foi citado a Kelmscott Press publicou mais 20 livros que eram tratados como obras de arte. “Poder-se-ia dizer que a empresa de Morris procedeu a uma verdadeira reforma da impressão de livros.”⁷⁹

⁷⁷ CHAMPIGNEULLE, B. op. cit. p. 168.

⁷⁸ Idem, Ibidem. p. 255.

⁷⁹ FAHR-BECKER, Gabriele. op. cit., p. 31.

Outro grande nome do livro na Inglaterra foi Walter Crane (1846-1915). Crane, que também foi um dos maiores colaboradores da editora de Morris, inspirou-se em William Blake e nos pré-rafaelistas, estabelecendo um elo entre estes e a art nouveau.

Partindo do novo estilo de ilustrações de livros infantis criado por Kate Greenaway (1846-1901), Crane consagrou-se como um grande ilustrador e escritor de obras infantis.

Ele também cultivou o ideal do artista art nouveau criando tecidos, tapetes, azulejos, vitrais, cerâmicas e papéis de parede. Walter Crane é ainda considerado um grande teórico e seus escritos influenciaram a Europa e a América⁸⁰.

Ainda na Inglaterra, Charles Ricketts destacou-se como um importante *design* de capas de livros. Entre suas obras mais importantes estão *Daphnis Chloe*, de 1893, *Danae*, *The Sphinx* e uma coleção de 39 livros de Shakespeare.

De 1889 a 1897 Ricketts e Charles Shannon (1863-1937) publicaram a revista *The Dial*. Em 1896 os dois amigos fundaram a Vale Press, uma editora especializada em edições de luxo de livros, para os quais Ricketts fez muitas ilustrações.

Charles Ricketts ilustrou grande parte das obras de Oscar Wilde. Em 1891, criou as ilustrações, as guardas e a encadernação de uma coleção de livros de contos de Wilde, *A house of pomegranates*.

Outra grande contribuição para a arte do livro foi do americano William H. Bradley. Desenvolveu um estilo próprio de ilustração próximo dos cartazes. Tinha conhecimentos de tipografia e dos processos técnicos de impressão.

Inspirado em William Morris, Bradley fundou sua própria tipografia e passou a publicar a revista *His Book*. Em suas ilustrações destacam-se o uso da linha dinâmica e a influência da arte do cartaz, principalmente de Jules Chéret.

⁸⁰ FAHR-BECKER, Gabriele. op. cit. p. 43.

4 O Brasil e a art nouveau: artes plásticas e arquitetura



No livro *Artes Plásticas na Semana de 22*, Aracy Amaral afirma que a art nouveau no Brasil “apareceu nas artes gráficas de forma discreta e sem aceitação maior⁸¹”. A autora, citando Flavio Motta, também observa que o grande mérito da art nouveau em nosso país “residiu em ter sido uma forma de reação ao academicismo oficial”⁸².

Contudo, é possível observar pela documentação apresentada neste trabalho que a influência da estética art nouveau na editoração brasileira foi bastante considerável, embora seja necessário que se faça uma análise aprofundada de como se deu a aquisição do estilo europeu pelos artistas brasileiros.

Na Europa a art nouveau nasceu como conjunção de diversos fatores: crise do academicismo, nascimento do simbolismo, interesse dos europeus pelas culturas orientais, entre outros. No Brasil a importação do estilo assume características distintas e específicas ao momento cultural brasileiro.

Sobre as leituras e apropriação do estilo pelos brasileiros, Rafael Cardoso faz a seguinte constatação:

No Brasil, o impacto da art nouveau e da art déco resumiu-se muito mais a questões de afirmação da modernidade do que a um tipo de distinção social cujas formas exteriores passavam por outros critérios bem diferentes na Bela Época tropical. Ambos os estilos chegaram por aqui com alguma defasagem em relação às suas manifestações européias e ambos foram apropriados pelas elites locais. Desgarradas dos significados precisos da sua origem tanto cultural quanto temporal, as formas externas desses estilos foram propagadas com uma promiscuidade surpreendente. Especialmente na arquitetura, mas

⁸¹ AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 62.

⁸² Idem, *Ibidem*. p. 63.

também em outras áreas, os motivos e ornamentos do art nouveau e do art déco foram largamente aplicados no Brasil como simples indicadores do novo e do moderno, praticamente sem outros critérios de significação. Esse tipo de apropriação ao mesmo tempo intensa e superficial parece ser característico da importação de modelos estilísticos na sociedade moderna: cria-se um modismo pegando emprestada uma determinada estética geralmente de cunho regional e vulgarizando-a em nome de noções vagas como o moderno ou o exótico, sem atenção à sua especificidade cultural.⁸³

Um dos poucos estudos específicos a respeito da art nouveau no Brasil é o trabalho de Flávio L. Motta, de 1957, no qual ele observa:

Seguíamos o exemplo de fora, no desejo de nivelar o nosso prestígio àquele das grandes nações, assim como o interior fazia o mesmo para ressaltar o caráter federativo da República e, como espírito de independência — que era independência por imitação, já que nos faltava uma estrutura sedimentada para impor formas evoluídas de expressão. Fazíamos alguma coisa de semelhante àquilo que se fez, em matéria de arte, nos fins do século XVIII, na Europa: na falta de um conteúdo em harmonia como o desejo da nova ordem, transplantaram-se formas emprestadas.⁸⁴

Segundo o autor, o Brasil recebeu o movimento da Inglaterra, com a qual estabelecíamos maior aproximação após a proclamação da República e a libertação dos escravos. No entanto, é válido lembrar que a incipiente imigração européia trazia influências dos outros países. O “francesismo” que tomou conta de São Paulo no início do século XX também pode ter contribuído para a difusão da art nouveau entre nós.

Os brasileiros também tinham acesso às novas tendências por meio de periódicos importados como a revista *Studio*.

Alguns artistas brasileiros tiveram a oportunidade de estudar o estilo art nouveau na Europa, tais como Rodolfo Amoedo (1857-1941), Eliseu Visconti (1866-1944),

⁸³ NEEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 apud CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2. ed. São Paulo: Edgard Blücher.

⁸⁴ MOTTA, Flávio L. Contribuição ao Estudo do Art Nouveau no Brasil. Dissertação de Mestrado. FAU-USP, 1957.

Lucílio (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962). Os três últimos tendo sido alunos de Eugène Grasset.⁸⁵

Eliseu Visconti é considerado o maior entusiasta das artes decorativas no nosso país. Chegou a realizar uma exposição de artes aplicadas em 1901 na qual mostrou suas cerâmicas pintadas à mão entre outros feitos. No entanto, a exposição não foi bem compreendida, obtendo pouco sucesso.⁸⁶

O artista contribuiu muito para introduzir a art nouveau na arte gráfica brasileira, ilustrando a capa do primeiro número da revista *Revue do Brasil*, além de criar a capa do catálogo de sua exposição de 1901. Visconti também criou selos postais, premiados em 1904, os selos comemorativos do Centenário da Independência, além do ex-líbris e o emblema da biblioteca nacional.

Na pintura, Visconti demonstra sua afinidade com o pré-rafaelismo nas telas *Dança das Oréades* (1899) e *Gioventù* (1898).⁸⁷

Além desses nomes, pode-se encontrar influências da art nouveau nos trabalhos dos artistas-decoradores John Graz (1891-1980), Regina Graz (1897-1973) e Antonio Gomide (1895-1967), alunos de Ferdinand Hodler.

O crítico de arte Gonzaga Duque é também um dos maiores entusiastas da art nouveau e do simbolismo entre nós, tecendo elogios a Eliseu Visconti, e escrevendo ensaios em prol da nova arte.⁸⁸

A arquitetura brasileira nessa época é tomada pelo estilo eclético. No Rio de Janeiro o prefeito Pereira Passos cria um plano de urbanização inspirado em Paris, como observa Brito Broca.

Pereira Passos vai tornar-se Barão Haussmann do Rio de Janeiro modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou Paris, tendo em vista objetivos político-militares, dando aos “boulevards” um traçado

⁸⁵ MOTTA, Flávio. Art Nouveau, Modernismo, Ecletismo e Industrialismo. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. p. 455.

⁸⁶ Idem. Contribuição ao estudo do Arte Nouveau no Brasil. Dissertação de Mestrado. FAU-USP, 1957. p. 36.

⁸⁷ AMARAL, Aracy. op. cit. p. 63.

⁸⁸ LINS, Vera. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 48; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade européia.⁸⁹

Na ocasião da abertura da Avenida Central do Rio de Janeiro, inaugurada em 1904, hoje Avenida Rio Branco, organiza-se um concurso de projetos arquitetônicos semelhante aos concursos europeus.

Em meio ao ecletismo, a art nouveau marca presença em diversos edifícios da cidade do Rio como a Confeitaria Colombo fundada em 1894 e ainda hoje funcionando como casa de chás e salão de festas.

Apesar de ter florescido principalmente no eixo São Paulo–Rio, houve importantes manifestações do estilo em outros estados brasileiros.

Em Fortaleza o teatro José de Alencar, construído entre 1904 e 1908, mistura elementos art nouveau com o ecletismo.

As cidades de Belém e Manaus, que viveram um *boom* da borracha em 1850-1910, tiveram elementos art nouveau incorporados em residências como a de Antonio Faciola (decoradas com peças de Gallé e de outros artesãos franceses) ou a construída por Victor Maria da Silva, ambas em Belém. “Menos que um art nouveau típico, o estilo na região encontra-se mesclado às representações da natureza e do homem amazônicos, e aos grafismos da arte marajoara, como indicam as peças decorativas de Theodoro Braga (1872-1953).”⁹⁰

4.1 Os últimos remanescentes da art nouveau na cidade de São Paulo

Em artigo publicado no periódico de artes *Habitat* Flavio Motta já lamentava a falta de interesse das autoridades e da diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural em preservar as obras da cidade de São Paulo que não sejam do período colonial.

⁸⁹ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956. p. 13.

⁹⁰ Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em: 22 jan. 2004.

No início do século XX, a capital paulistana conheceu crescimento acelerado em razão da riqueza propiciada pelo café. Aumentou o número de habitantes e a cidade assistiu à chegada maciça de imigrantes, principalmente dos italianos.

Os fazendeiros enriquecidos com a expansão cafeeira passaram a mudar sua residência para a cidade, ainda primitiva, mas em rápida expansão. Começaram a ser construídos palacetes nos bairros de Higienópolis, Vila Buarque, Campos Elíseos, entre outros.

Nessas construções predominava o estilo eclético. Na Avenida Paulista e nos bairros em formação conviviam o gótico, o neoclássico e outros estilos europeus, bem como o art nouveau.

Contudo, muitas das residências paulistanas ditas art nouveau eram, de fato, obras normais que eram ornamentadas ao estilo art nouveau, ou ainda mesclavam elementos art nouveau a outros estilos, as quais não podem ser conceituadas em nenhuma corrente específica, conforme detalha Carlos Lemos.

Na verdade, o estilo art nouveau nunca foi bem compreendido entre nós, isto é, não foi na sua essência entendido pelo povo, que aceitava com certa curiosidade os objetos daquela corrente importados para o guarnecimento das casas. Guarnecimento tanto interno como da própria construção. Daí os raros edifícios realmente art nouveau em São Paulo, onde o estilo se manifestava na organização da planta, com suas paredes curvas, com seus espaços em continuidade, enfim com toda aquela movimentação em que vazios e envazaduras são os protagonistas da linguagem nova.⁹¹

Entre as construções puramente art nouveau projetadas na cidade, destacam-se as do arquiteto Victor Dubugras (1868-1933) como a casa da rua Marquês de Itu, n. 80, ou a residência do Dr. Horácio Sabino na Avenida Paulista esquina com rua Augusta. Todas as obras já foram demolidas em razão do crescimento desordenado da metrópole.

Hoje restam raríssimos exemplares das construções residenciais do início do século XX em São Paulo. Entre elas se destaca a Vila Penteado, residência projetada

⁹¹ LEMOS, Carlos A.C. A Construção da Vila Penteado. In: *Vila Penteado: 100 anos*. p. 35.

pelo sueco Carlos Ekman (1866-1940), e considerada a obra mais representativa da art nouveau na cidade.

Entretanto, não foi apenas nos palacetes dos barões do café que a art nouveau se fez presente. Monumentos, prédios comerciais, esculturas mortuárias, entre outros, ainda contam a história da Belle Époque paulistana.

A despeito de o tema desta dissertação concentrar-se nas capas de livro, fui levada a constatar que a art nouveau também deixou marcas no espaço urbano que resistem ao tempo.

Para complementar esta pesquisa dentro da pesquisa procurei conhecer e fotografar alguns elementos da cidade de São Paulo que ainda pudessem ter características da art nouveau. Entre os locais visitados estão Casa da Bóia, Ladeira da Memória, Escola de Comércio Álvares Penteado, Fonte da Praça Júlio Mesquita, Viaduto Santa Efigênia e Vila Penteado.

Além desses exemplos mais representativos, nos restaram muitos edifícios ecléticos com “traços” art nouveau, como o Teatro São Pedro, na Barra Funda, inaugurado em 1917 e recentemente restaurado, que apresenta estilo neoclássico com elementos da art nouveau, entre diversos outros que fazem parte da paisagem urbana de São Paulo.

As fotos que demonstram alguns resquícios da art nouveau em São Paulo se encontram no Apêndice C, pois são importantes para um olhar sobre a estética art nouveau no Brasil.

4.1.1 Casa da Bóia

Conforme Diana Danon e Benedito Toledo, em *São Paulo: Belle Époque*⁹², a rua Florêncio de Abreu, conhecida no século XIX por Caminho de Nossa Senhora da Luz, recebeu diversos nomes, mas sempre manteve sua vocação de rua comercial.

⁹² DANON, Diana D.; TOLEDO, Benedito L. São Paulo: “Belle Époque”. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974, p. 15.

Entretanto, os comerciantes preferiam residir na própria rua e começaram a construir sobrados em que o pavimento térreo abrigava o comércio e o superior destinava-se a moradia.

Esses pavimentos superiores eram em geral rebuscados, refletindo o poder aquisitivo do comerciante, e misturavam diversos estilos arquitetônicos.

Um dos melhores exemplos desse tipo de construção é a Casa da Bóia, situada no número 123 da Florêncio de Abreu. A loja, existente ainda hoje, foi fundada em 1898 por Rizkallah Jorge, e se tornou uma das mais tradicionais do centro no comércio de metais hidráulicos, elétricos e ferramentas.

Sua fachada, assim como uma sala toda em art nouveau construída em 1909, foi recentemente restaurada. A parte de cima da loja, vista na Foto, era a residência do comerciante e é hoje tombada pelo patrimônio histórico.

4.1.2 Largo da Memória

O Largo da Memória abriga o Obelisco do Piques, o monumento mais antigo da cidade, de 1814. Era um ponto de entrada da capital e local onde os tropeiros paravam para dar água aos cavalos.

Em 1922, em comemoração ao Centenário da Independência, o local foi reurbanizado pelo arquiteto Victor Dubugras, que projetou escadas de granito ao estilo art nouveau.

Mais do que tentar classificar o estilo da obra dentro de algum “neo”, é preciso ter-se em conta a organicidade do conjunto, sua hábil implantação no espaço urbano articulando os diversos fluxos de pedestres, os quais não perturbam o sossego desses remansos que são as êxedras de pedra.

Ao lado do granito trabalhado com sobriedade aparece o azulejo onde, pela primeira vez em obra pública, figura o brasão da cidade idealizado por Guilherme de Almeida e Wasth Rodrigues.

As escadas, como cascatas, esparramam-se em todas as direções, e seus guarda-corpos recebem tratamento escultural com movimentação de caráter Art Nouveau.⁹³

Atualmente o Largo sofre com a desvalorização do centro de São Paulo. O local, bastante sujo e deteriorado, é freqüentado por moradores de rua, principalmente menores que consomem drogas nas escadas. O monumento ainda apresenta pichações e a fuligem típica da poluição nos grandes centros.

4.1.3 Fonte da Praça Júlio Mesquita

A praça Júlio Mesquita está situada entre as ruas Vitória, Aurora, Alameda Barão de Limeira e avenida São João e é totalmente cercada por prédios residenciais construídos nos anos 1930.

Nessa praça encontramos uma fonte em estilo art nouveau datada de 1923. A fonte não está em bom estado de conservação, mas chama a atenção pelo seu tamanho monumental e o estilo floreal.

4.1.4 Viaduto Santa Efigênia

Nos gradis do Viaduto Santa Efigênia faz-se notar um estilo que tende ao rebuscamento art nouveau embora tenha perdido seu caráter floreal.

A estrutura metálica do viaduto foi trazida da Bélgica, já moldada, para ser montada aqui, o que demorou três anos. O viaduto de 225 metros que liga o Largo de São Bento ao bairro de Santa Efigênia foi inaugurado em 1913.

Atualmente, o viaduto funciona como uma passagem de pedestres e, tendo passado por reforma recente, está bem conservado.

⁹³ DANON, Diana D.; TOLEDO, Benedito L. op. cit., p. 17.

4.1.5 Vila Penteado

A Vila Penteado – atual prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/USP, na rua Maranhão, é hoje considerada a obra mais bem preservada e importante da art nouveau em São Paulo.

Projetada pelo arquiteto Carlos Ekman, em 1902, a parte externa da residência segue o padrão menos rebuscado, mais próxima do estilo *sezession* austríaco. Na fachada, notam-se as linhas retas e bem estruturadas com discreto emprego de arabescos e formas florais.

A parte interna é muito mais ornamentada, com amplo uso do estilo floreal. No monumental *hall* de entrada há pinturas de Carlo de Servi (1871-1947) e Oscar Pereira da Silva (1867-1939). As ornamentações do hall são atribuídas a Paciulli.

A Vila Penteado foi ocupada pela família até 1938, ano em que faleceu a condessa Ana Álvares Penteado. Após cerca de dez anos inabitada, foi doado pelos herdeiros à Universidade de São Paulo com a condição de que ali se estabelecesse a recém-criada Faculdade de Arquitetura.

O prédio, que abriga hoje o curso de pós-graduação da FAU, sofreu diversas intervenções, modificando sua estrutura original. Por causa dos cupins e das infiltrações, chegou a ser parcialmente interditado.

Com a proximidade da comemoração de seu centenário, iniciou-se um amplo processo de recuperação e restauração da Vila Penteado. Pinturas murais art nouveau foram descobertas embaixo de diversas demãos de tinta.

O prédio, atualmente, apresenta diversas salas totalmente restauradas e é tombado pelo Condephaat.

4.1.6 Escola de Comércio Álvares Penteado

Além da Vila Penteado, Carlos Eckman nos deixou outro belo edifício projetado em estilo *sezession* austríaco para o conde Álvares Penteado.

O edifício, construído em 1908 no Largo Francisco, foi sede da Escola Livre de Sociologia e política de São Paulo e da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

Atualmente abriga a Escola de Comércio Álvares Penteado, que recebeu o nome em homenagem ao conde.

Na década de 1990 o edifício passou por uma reforma e atualmente tem sua fachada preservada pelo patrimônio municipal.

O prédio da Escola traz alguns elementos próximos aos da Vila Penteado. Em sua fachada observam-se as linhas retas, janelas verticais simétricas e a ausência de motivos floreais, indícios da inspiração austríaca.

5 A art nouveau na editoração brasileira



O período de florescimento da art nouveau nas artes gráficas também coincide com um momento de renovação e redimensionamento do mercado editorial brasileiro.

Nas décadas de 1910 e 1930 o país vive um período de efervescência cultural. Além da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, surgem nessa época diversos periódicos como a *Kosmos*, *O Malho*, a *Careta*, a *Ilustração Brasileira*, *Para Todos*, o *Pirralho* e *Tico-Tico*.

Entre 1922 e 1929 também circulou a revista *A Maçã*, editada por Humberto de Campos, trazendo novos modelos de apresentação gráfica (Ver Figura 5, no Apêndice A). A revista consagrou-se, entre outros motivos, por possuir uma diagramação ousada, com total integração texto-imagem.

Os ilustradores d'A *Maçã* eram inspirados pela linguagem art nouveau e o logotipo da revista, em vermelho, era composto de uma fonte ornamentada também com forte traço art nouveau.

A art nouveau marcou presença, pelo menos em algum momento, em outras revistas tais como a *Kosmos* (Figura 6) e a *Ilustração Brasileira*. São comuns os motivos decorativos art nouveau nos cabeçalhos e cercaduras de páginas.

Surgem nomes importantes na ilustração como K.Lixto, Guevara, Raul e Fritz. A década de 1920 ainda trouxe um novo surto de atividade editorial fora do Rio de Janeiro, e revelaram-se em São Paulo talentos gráficos como Paim e J. Prado, ambos ligados à revista *A Garoa*.

O ilustrador J. Carlos (1884-1950) é um dos nomes mais importantes do *design* de periódicos dessa época. Durante enorme repercussão que atingiu com suas ilustrações e caricaturas, J. Carlos foi responsável por importantes transformações no projeto gráfico das revistas em que exerceu seu ofício.

No início, o traço de J. Carlos foi visivelmente inspirado pela art nouveau, mas foi a suave transição para o estilo art déco que o tornou um artista singular cujas criações como a Melindrosa marcaram época.

Além de influenciar os periódicos, a art nouveau teve grande aceitação nos chamados impressos efêmeros e na incipiente publicidade brasileira. Os anúncios publicitários no início do século XX eram feitos por meio da importação de clichês da França, o que também contribuía para a influência da art nouveau francesa⁹⁴.

Os anúncios para o Bromil criados pelo ilustrador e caricaturista Fernando Correia Dias, toda a campanha para os chocolates Falchi de Umberto della Latta, entre outros demonstram a influência da art nouveau na publicidade brasileira, como observou Maria da Silvia Barros de Held em seu trabalho intitulado “Considerações plásticas sobre ‘art nouveau’ nos anúncios publicitários ilustrados do início do século XX em São Paulo.”

Paralelamente ao florescimento dos periódicos e da publicidade brasileira, a produção de livro também se desenvolve e começam a ser introduzidas as ilustrações de capa e miolo.

Nas primeiras décadas do século XX o projeto de livros passou a merecer uma nova atenção de editoras brasileiras como a Francisco Alves e a Livraria Castilho, Quaresma, Jacintho, no Rio de Janeiro; Teixeira, em São Paulo, além daquelas estrangeiras instaladas aqui tais como Laemmert, Garnier e Garraux.

É importante lembrar que, por essa época, era mais comum o livro ser impresso em Portugal ou na França, pois os custos da impressão aqui eram maiores em razão da importação de papel. Esse quadro começa a mudar com o surgimento das fábricas nacionais de papel, a Klabin (1906) e a Melhoramentos (1921).

Na década de 1920, há um aumento na preocupação com a qualidade na diagramação e impressão, e começam a surgir com alguma frequência capas de livros ilustradas e assinadas. Já começa a ser comum encontrar edições bem cuidadas de poesia e de literatura, freqüentemente trazendo motivos art nouveau.

⁹⁴ HELD, Maria Sílvia B. de. Considerações plásticas sobre Art Nouveau nos anúncios publicitários do século XX em São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 1981, p. 108.

Para Laurence Hallewell a influência art nouveau foi “perniciosa” para a editoração brasileira, a qual ele considera “desastrosa decadência dos padrões estéticos que se seguiu à introdução indiscriminada de tipos Art Nouveau importados da Alemanha e da Itália na virada do século”⁹⁵.

Em diversos momentos da sua obra *O Livro no Brasil*, um dos mais completos registros da história da editoração brasileira, Hallewell critica duramente os livros art nouveau: “desinspirada submissão aos padrões e sistemas franceses [...] inexoravelmente inferiorizados com a introdução da tipologia ‘Art Nouveau’ alemã e italiana”⁹⁶.

5.1 Capistas e ilustradores

A profissão de “capista” como a entendemos hoje não existia nessa época. Os ilustradores se dividiam entre a caricatura, a ilustração de periódicos e capas de livro.

Há caso em que as capas das obras foram criadas pelos próprios escritores ou editores. Também é importante destacar o papel de alguns artistas plásticos que, vez por outra, se embrenhavam pelos caminhos das artes gráficas.

Também era comum não se dar crédito ao ilustrador da capa. Há casos até em que as ilustrações do miolo são creditadas, mas não há menção ao autor da capa em nenhum local da edição.

Ana Paula Simioni, que fez um levantamento dos ilustradores do período, destacou três artistas que trabalhavam prioritariamente o traço art nouveau: Nemésio, Ferrignac e Di Cavalcanti. Ela também ressalta o trabalho de Correia Dias.⁹⁷

Nas pesquisas de campo realizadas para este trabalho, não foi possível localizar nenhuma capa com tendências art nouveau de autoria de Nemésio Dutra. Em razão dessa ausência, vamos nos concentrar inicialmente na ilustração art nouveau de Ferrignac, Correia Dias e Di Cavalcanti.

⁹⁵ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 1985. p. 130.

⁹⁶ Idem, *Ibidem.*, p. 252.

⁹⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti: ilustrador*. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 2002.

5.1.1 Ferrignac

Ferrignac era o nome artístico de Inácio da Costa Ferreira (1892-1958) que nasceu em Rio Claro (SP) e criou *charges*, caricaturas e ilustrações para diversos periódicos tais como *O Pirralho*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Panóplia*, *Papel e Tinta* e *Novíssima*.

Ele esteve em contato com a arte européia entre 1917 e 1920, período em que passou viajando pela Espanha, França e Itália. A presença da art nouveau é percebida principalmente na linearidade de seu traço.

5.1.2 Correia Dias

Fernando Correia Dias (1896-1935) é o mais destacado entre os ilustradores art nouveau. Português, ele chegou ao Brasil em 1914 para participar de uma exposição da Associação Brasileira de Imprensa. Passou a viver no Brasil e casou-se com Cecília Meireles.

Seu trabalho, inicialmente mais voltado à caricatura, passa a se concentrar no desenho e na ilustração, com forte tendência art nouveau. Foi um dos mais atuantes na arte da capa de livro no período e segundo Rafael Cardoso⁹⁸ possivelmente foi o pioneiro na criação de capas ilustradas no Brasil, principalmente de capas que apresentam o uso consciente da integração entre texto e ilustração.

As mais antigas capas de sua autoria datam de 1917, incluindo a da primeira edição do livro de poema *Nós*, de Guilherme de Almeida e a do livro de crônicas *Da seara de Booz*, de Humberto de Campos, publicado em 1918 pela Leite Ribeiro. Ambas são impressas em duas cores (preto e vermelho) e fazem um uso inteligente de desenho linear, letras desenhadas à mão, caixas, bordas e outros elementos decorativos. São projetos simples mas bem resolvidos, e trazem em destaque a assinatura do autor dentro de uma lista característica do vocabulário gráfico do século XIX. A opção de ostentar o

⁹⁸ CARDOSO, Rafael. CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005. p. 177.

nome do ilustrador, ao mesmo tempo que remete a uma tradição estabelecida no meio de gravura, serve como um fator de valorização da capa, associando-a a um artista de renome, como era o caso de Correia Dias à época.

O estilo próprio de Correia Dias serviu de inspiração para outros artistas da época. Trabalhou para diversas editoras como a Companhia Editora Nacional, a Leite Ribeiro e a Irmãos Marrano.

5.1.3 Di Cavalcanti

Outro artista que teve um grande papel nas artes gráficas e no campo da art nouveau no Brasil foi Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), embora ele seja lembrado quase sempre pela sua participação na Semana de Arte Moderna de 22 e por suas pinturas modernistas e de cunho nacionalista.

Como apontou Ana Paula Simioni: “até 1923, quando a sua produção e a sua formação se deram no âmbito do Rio de Janeiro e de São Paulo, Di Cavalcanti desenhou a mulher art nouveau jamais a mulata”.

E esse é o período da vida de Di Cavalcanti que interessa a esta dissertação. Em 1915, o artista ilustrou a capa da revista *A Vida Moderna*, e no ano seguinte participou do Salão dos Humoristas no Liceu de Artes e Ofícios.

Di desenhou para várias revistas tais como *A Cigarra*, *O Pirralho*, *Fon-fon!*, *Panóplia* e *A Garoa*. Entre seus trabalhos mais importantes na ilustração de livro destacam-se *A balada dos enforcados*, de Oscar Wilde, e *A dança das horas*, de Guilherme de Almeida.

Seu desenho se aproxima do trabalho de Correia Dias, mas é possível fazer comparações entre Di e o inglês Aubrey Beardsley. São comuns os elementos decorativos, o traço ágil, a simplificação das linhas e as referências orientais.

O uso do negro do nanquim em contraste com o branco do papel é inspirado nos desenhos de Beardsley para Salomé, os quais Di já conhecia desde 1916 por intermédio de João do Rio⁹⁹.

5.1.4 Um estilo de passagem

Apesar de esses três artistas serem os mais representativos para as capas art nouveau, não se pode falar em “capista art nouveau”, pois mesmo Ferrignac, Correia Dias têm trabalhos ecléticos cujos traços se distanciam do estilo e Di Cavalcanti até já se aproxima das tendências do *design* moderno como o cubismo.

Por outro lado, nesta dissertação constata-se a existência de capas, claramente inspiradas na art nouveau, mas sem que seu autor esteja fortemente vinculado ao estilo. Isso que é possível concluir que o estilo da Belle Époque funcionou como solução isolada para alguns artistas na confecção de alguns trabalhos.

Entre os artistas que foram influenciados pela art nouveau em algum momento e partiram para novos rumos estéticos, podemos citar o pintor e desenhista Mick Carnicelli para quem a art nouveau foi um “batismo estético” nas palavras de Yone Soares de Lima e Paim que “por algum tempo seguiu nas pegadas de Correia Dias”¹⁰⁰.

Embora Mick Carnicelli (1893-1967) não possa ser considerado um desenhista art nouveau, alguns trabalhos seus carregam a marca da arte nova, principalmente no que diz respeito ao uso de grandes planos pretos em contraste com o desenho linear.

Antonio Vieira Paim começou trabalhando como ilustrador para as revistas *Fon-Fon!* e *Para Todos*. Segundo Yone Soares, Paim foi autor de grande parte das capas de livro ilustradas na década de 1920.¹⁰¹

O caso de Juvenal Prado (1895-1980) parece se encaixar nessa categoria e artistas que eventualmente usaram princípios art nouveau, mas que não foram fiéis ao estilo em todos os trabalhos. Entretanto, algumas capas de J. Prado analisadas neste

⁹⁹ SIMIONI, Ana Paula C. op. cit. p. 114.

¹⁰⁰ LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária*. São Paulo: IEB/USP, 1985, p. 145.

¹⁰¹ LIMA, Yone Soares de. op. cit. p. 195

trabalho podem ser consideradas típicas do espírito da Belle Époque, como a feita para a obra *Fim*, de Medeiros e Albuquerque, editada pela Monteiro Lobato e Cia.

Mais atípico ainda é José Wasth Rodrigues (1891-1957), um dos capistas preferidos de Monteiro Lobato, assim como J. Prado. E foi com uma ilustração para a capa de *Urupês*, obra de Lobato, que ele se consagrou.

Esses artistas, embora não sigam os princípios art nouveau, usaram muitas vezes como recursos em seus trabalhos vinhetas em estilo floral e arabescos, refletindo talvez o que tenha sido um modismo decorativo que também era comum nos periódicos.

É possível encontrar a assinatura de outros artistas em capas de livros art nouveau, mas não informações sobre eles na bibliografia pesquisada. Esse é o caso de Eloy, Gilberto, Trinas Fox e outros artistas cujas biografias permanecem quase obscuras e aguardam pesquisas que possam elucidar sua relação com a art nouveau.

5.2 Monteiro Lobato e as capas ilustradas

Monteiro Lobato é, em geral, considerado o principal responsável pela ilustração de capas no Brasil. No entanto, ainda é necessário muito estudo a respeito de editoras que também contribuíram para a riqueza iconográfica nas duas primeiras décadas do século XX. Segundo Cardoso:

A atuação de Monteiro Lobato foi decisiva sim na adoção da capa ilustrada como prática comercial corrente e, por conseguinte, na sofisticação da programação visual dos livros brasileiros. Porém não obstante sua grande importância como um dos principais modernizadores do meio editorial no Brasil, é um erro, atribuir tais mudanças apenas à sua iniciativa e, pior ainda, ignorar o que foi feito à mesma época por outras editoras.¹⁰²

¹⁰² CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac & Naif, p. 168.

Como se percebe pelos estudos de pesquisadores como Yone Soares de Lima e pelas capas apresentadas nesta dissertação as editoras contemporâneas de Lobato também investiram nas ilustrações de capas de livros.

A posição de Lobato, a respeito da ilustração art nouveau em seus livros, também é um tanto controversa. Segundo Hallewell:

Lobato também não se satisfaria com introduzir melhoras superficiais na diagramação e na aparência dos livros. Partiu deliberadamente para arrancar o livro brasileiro de sua desinspirada submissão aos padrões e sistema franceses, então inexoravelmente inferiorizados com a introdução Art nouveau da tipologia alemã e italiana.¹⁰³

No entanto, a visão de Lobato em relação ao estilo nas artes gráficas é mais bem elucidada por Chiarelli, citado por Simioni:

Para Lobato, a pintura e a escultura deveriam guiar-se por princípios naturalistas, tais como retratar a paisagem brasileira, demonstrar a personalidade do artista que as fez, valorizar o desenho como estruturante da composição, manter-se fiéis ao modelo e preservar a ilusão de volume dos corpos, fórmulas bastante tradicionais nas artes visuais. Já com relação às artes gráficas, Lobato possuía uma visão mais aberta às novidades do setor. O fato de ser assinante e leitor da revista *The Studio* que valorizava o tradicionalismo na pintura e na escultura, mas difundia Beardsley e Mackintosh no campo da ilustração e do design, ou seja, pioneiros nessa área, deve ter-lhe inclinado a aceitar transformações nos campos das artes gráficas e decorativas.¹⁰⁴

Por essas reflexões é possível deduzir que Monteiro Lobato também contribuiu para a divulgação da ilustração art nouveau entre nós conforme capas reproduzidas nesta dissertação editadas pela Monteiro Lobato e C. Editores e pela posterior Companhia Editora Nacional.

¹⁰³ HALLEWELL, Laurence. op. cit. p. 252.

¹⁰⁴ CHIARELLI Domingos Tadeu. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp. 1995 apud SIMIONI Ana Paula C. op. cit. p. 87.

5.3 A popularização da brochura

Nas três primeiras décadas do século percebe-se a tentativa dos editores em fazer livros mais baratos e atraentes, apesar da má qualidade da tipografia e do papel. A brochura tornou-se o suporte ideal para este tipo de livro, uma vez que a flexibilidade do papel favorecia a impressão de ilustrações.

De acordo com Hallewell¹⁰⁵ o livro brasileiro no final do século XIX costumava seguir o chamado formato francês, o qual podia ser em in oitavo (10,5 cm x 16,5 cm) ou in-doze (11 cm x 17,5 cm). O amplo uso da brochura trouxe mudanças nesse formato, popularizando o livro de 13 cm x 18, 5 cm.¹⁰⁶

Segundo Hallewell Monteiro Lobato, ao montar sua gráfica e passar a importar seu próprio papel, “introduziu um novo padrão próprio, de 16,5 cm x 12 cm”¹⁰⁷. Esse foi o formato usado na série “Os Mais Bellos Poemas de Amor”.

A maior parte dos livros ilustrados aqui neste trabalho segue o formato que vai de 13-14,5 cm a 18-19,5 cm, havendo exceções como 18, 5 x 26, 5 cm (*A Comédia do Coração*) .

¹⁰⁵ HALLEWELL, Laurence. op. cit. p. 146.

¹⁰⁶ CARDOSO, Rafael. op. cit. p. 176.

¹⁰⁷ HALLEWELL, Laurence. op. cit p. 252.

6 Método de análise das capas



Para este trabalho, foi realizada uma pesquisa de campo com a intenção de coletar capas cujos criadores tivessem sido inspirados pelo movimento art nouveau, conforme definido no início da dissertação, ou capas contendo elementos que revelem algum diálogo com o estilo.

Foram selecionadas capas publicadas por diversas editoras em diferentes cidades brasileiras. É interessante notar que nem sempre as edições trazem todas as informações necessárias, tais como data, local de impressão e nome do ilustrador.

Podemos dizer que o corpo da pesquisa situa-se entre 1900 e 1930, apesar de duas capas reproduzidas ultrapassarem um pouco essa data. e até mesmo já revelaram a influência da art déco.

Antes de analisar as capas, é sempre válido esclarecer que as ilustrações de capas do período 1910-1930 não se restringiram a ilustrações inspiradas na art nouveau. A produção anterior aos anos 30, é na verdade uma produção bastante eclética e criativa, que revelou artistas como Wasth Rodrigues, Belmonte, Juvenal Prado, entre outros e precisa ser mais bem estudada em futuras pesquisas.

Este trabalho não pretende, porém, retratar a diversidade iconográfica do período, o que já feito por Yone Soares de Lima com as publicações de São Paulo em *A ilustração na produção literária: São Paulo – década de vinte*.

Em vez disso, a pesquisa procura centrar-se nas capas que remetam direta ou indiretamente à art nouveau e a movimentos que mantiveram estreita relação com o estilo: simbolismo, arts and crafts e art déco.

Por questões de delimitação do tema, também não foram reproduzidas as ilustrações internas, de quarta capa ou de folha de rosto. Estas, em geral, traziam elementos de riqueza iconográfica tão ou mais pertinentes que as capas, mas só serão apontadas em alguns casos.

As imagens de capa foram analisadas de maneira formal e comparadas às influências dos artistas estrangeiros assim como às diversas correntes da art nouveau. Para essa análise são fundamentais as premissas de que esse movimento surgido nos fins do século XIX rompeu com o padrão visual oitocentista e antecipou as correntes modernas do *design*.

De acordo com Oscar Steimberg e Oscar Traversa¹⁰⁸ a art nouveau produziu as seguintes rupturas:

- a) Rompeu com o ortogonalismo da planta gráfica.
- b) Alterou a habitual separação entre tipografia e imagem.
- c) Tratou a tipografia como imagem, e nesse jogo entre duas imagens de tipos diferentes, de consistências diferentes, trabalhou a surpresa acerca do caráter imaginístico capital que podia adicionar a cada uma das duas, a área icônica e a área tipográfica.
- d) O limite entre o texto verbal tipográfico e a imagem não-tipográfica ficou, em suas produções, também diluído ou relativizado por um desenho abrangente, em termos da eclosão de uma linha que assentava sua desenvoltura, seu desenvolvimento, sem barreiras estilísticas, em toda a página.

No apêndice, as imagens coloridas das capas são apresentadas em ordem cronológica, sendo que, por uma questão de organização, edições não-datadas aparecem primeiro na sequência.

Os principais aspectos observados na análise são:

- a) Estrutura gráfica: identificação do planejamento gráfico e aspectos de distribuição da massa gráfica, simetria, equilíbrio, pesos visuais, disposição de texto e imagem, estrutura cromática, uso de molduras e vinhetas.
- b) Temática: análise de ilustrações, ornamentos, símbolos, metáforas, cores, temas recorrentes.

¹⁰⁸ STEIMBERG, Oscar; TRAVERSA, Oscar. *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel, 1997.

c) Tipologia: análise dos caracteres tipográficos e sua disposição da mancha gráfica, observação da hierarquia entre texto e imagem.

Em relação à art nouveau, foi observada a presença de fatores tais como:

- cores fortes como o preto e o vermelho;
- linha orgânica ou linha belga;
- planos com cores chapadas;
- curvas assimétricas;
- motivos botânicos estilizados;
- arabescos e ornamentos;
- estética das gravuras japonesa, temas orientais;
- presença de símbolos;
- temas recorrentes (lírios, tulipas, pássaros, peixes e outros animais aquáticos, mulheres, penas de pavão, libélulas, borboletas, ondas, cabelos femininos ondulados, motivos célticos).

Além dessas, são relatadas demais características que revelem alguma inspiração art nouveau em qualquer de suas vertentes, e de seus movimentos próximos como o simbolismo e o arts and crafts.

Embora, não seja o foco desta pesquisa: a trajetória do artista, ilustrador e editor da capa também é abordada, ainda que com menor profundidade.

As imagens apresentam eventuais manchas, rasuras, escritos e marcas devidas à deterioração do papel e a falta de conservação..

Embora algumas das imperfeições contidas nas imagens pudessem ter sido removidas com auxílio de software gráfico, optou-se por mantê-las o mais próximo possível das capas originais.

As etiquetas que indicam sua localização no acervo de bibliotecas não foram removidas para manter sua integridade. Procurou-se ao máximo manter a legibilidade das imagens e das cores originais.

7 Influência da art nouveau nas capas de livros brasileiros (1910-1930)



Iniciamos com a capa da obra *Emoções secretas* (Figura 7), que apesar de não possuir data, possui todas as características do período estudado e pode-se presumir que tenha sido produzida dos anos 1920.

Publicada em Curitiba, essa é uma brochura bastante representativa do período, e sua ilustração reflete vários preceitos art nouveau.

A primeira característica que se nota é o perfil de mulher que logo associamos com a Belle Époque. Inspirada nas revistas européias, a figura da jovem de cabelos curtos e ondulados, pálpebras caídas e lábios sensuais popularizou-se entre os ilustradores brasileiros tornando-se a imagem símbolo da mulher dos anos 1920.

Nessa capa observamos principalmente o uso da linha e do contorno, à maneira de Aubrey Beardsley. A mulher tem braços, pescoço e dedos bastante alongados, marca de alguns artistas art nouveau.

A jovem segura uma taça de champanha, com um movimento expressivo nas mãos. Na taça, um traço fino e delicado representa o borbulhar da bebida, o qual se transforma em um casal se beijando, metáfora para o título.

O campo gráfico apresenta equilíbrio visual, no qual o título funciona como contrapeso à imagem. A tipografia, desenhada à mão, é bastante trabalhada e tratada como imagem, o que também é característico do estilo *fin-de-siècle*.

Sua estrutura cromática concentra-se no uso de cores pálidas em contraste com o preto, além dos planos chapados. A capa é composta de dois retângulos, no qual a capa propriamente dita fica separada por fios de um retângulo menor que contém os dados da publicação. Esse tipo de “moldura”, com frisos ou outros elementos, envolvendo ilustração e tipografia foi um recurso muito usado nas primeiras capas brasileiras ilustradas.

A assinatura do autor aparece no canto inferior direito do primeiro retângulo. Em toda a bibliografia pesquisada não houve nenhuma referência ao nome do ilustrador Eloy. Esse fato corrobora a necessidade de pesquisas mais aprofundadas que possam trazer à tona o trabalho de personagens pouco conhecidos da história da editoração.

O segundo retângulo funciona como um rodapé da capa. Separado por fios, traz o nome dos editores, a cidade, o estado e até mesmo o endereço da empresa, mas, lamentavelmente, não há menção à data de edição nem na capa nem no miolo.

De acordo com as informações impressas, a obra foi editada pelo jornalista Oscar Joseph de Plácido e Silva. Após criar a *Gazeta do Povo* (1918), Plácido e Silva fundou a Empresa Gráfica Paranaense (1920) e, posteriormente, a Editora Guaíra (1939).

Não há dados suficientes para que possamos definir o papel de alguns editores, entre eles Plácido e Silva, no esforço de tornar as capas de livros mais atraentes. O certo é que, além de Monteiro Lobato, havia outros nomes empenhados em modernizar a produção de livros antes de 1930.

Esse esforço resultou em brochuras como essa, que, embora ainda apresente conservadorismo em sua diagramação, começa a estabelecer um novo discurso gráfico para a produção de livros, acompanhando os passos dos periódicos e da publicidade, e pegando carona no estilo decorativo que vinha da Europa.

É preciso ter cuidado ao falar de “capa art nouveau”, pois muitas vezes o que temos é apenas uma ilustração art nouveau — ou até mesmo vinhetas art nouveau — que nem sempre se integram aos outros elementos da composição, como fundo e tipografia.

Conforme já foi discutido, os artistas que mais se aproximaram da idéia de uma “capa de livro art nouveau” foram Correia Dias, Di Cavalcanti e Paim, cujos melhores exemplos podem ser vistos nas capas de *Nós* (Figura 8), *A Dança das horas* (Figura 9) e *Vana* (Figura 10), respectivamente.

A obra *Nós* é fruto de um momento no qual a indústria editorial em São Paulo ainda não se firmara, conforme depoimento do próprio Guilherme de Almeida, de 1917, citado por Alice Koshiyama: “Guilherme relatava como conseguiu imprimir o *Nós*: sem

editor, recorrendo à Seção de Obras de *O Estado*, fez um contrato, pediu ao Correia Dias que fizesse os desenhos e deixou o resto a cargo de Heitor Schultz”¹⁰⁹.

Esse depoimento demonstra a importância da parceria entre escritores e ilustradores para o desenvolvimento da arte de ilustrar capas de livro no Brasil. Curiosamente, duas das capas mais representativas para esta pesquisa foram produzidas para obras de Guilherme de Almeida.

Na reprodução da capa da Figura 8, que é considerada uma das mais antigas de Correia Dias, observa-se, novamente, o perfil feminino tão característico da Belle Époque. O artista recorreu à imagem de sua esposa, Cecília Meireles, para criar o busto da mulher art nouveau.

A capa é composta em três blocos, sendo o primeiro, no topo, constituído pelo nome da obra em letras desenhadas à mão; o centro, por sua vez, é ocupado pela ilustração; e, abaixo, temos o nome do autor sobre uma vinheta decorativa.

Usando as palavras de Yone Soares de Lima, “a letra do título em serpentina e a do nome do autor estilizada no gótico, embora em vermelho, não pretendem um destaque para a leitura, mas se integram no padrão requintado e artístico desta capa”¹¹⁰.

Desenhar a mulher de perfil foi um recurso bastante usado pelos artistas art nouveau, em especial Alphonse Mucha. Os arabescos e as flores completam a ilustração do artista, revelando seu gosto pela ornamentação. Como já foi dito, o perfil feminino e imagem recorrente da iconografia das capas do período como observamos nas Figuras 7, 8, 17, 18 e 21.

Em especial, a mulher, grande símbolo da art nouveau, como ilustração central esteve presente em quase todas as capas selecionadas para este trabalho (Figuras 7 a 10, 13, 16 a 19, 21, 22, 24c, 24e e 25).

Na capa da Figura 9 observam-se os dois símbolos mais queridos da art nouveau: a mulher e a flor. A linearidade do traço contrasta com os planos negros e há um grande equilíbrio entre texto e imagem. A ilustração “reflete um Di Cavalcanti dominando o lápis e plenamente encaixado no espírito de época”, diz Yone Soares.

¹⁰⁹ KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T.A Queiroz, 1982.

¹¹⁰ LIMA, Yone Soares de. op. cit. p. 148.

A capa é visualmente dividida em três blocos horizontais. No primeiro e menor bloco aparece o nome do autor acima da página; o segundo bloco que ocupa o maior espaço é preenchido pela ilustração; e no terceiro o título aparece criando contrapeso tipográfico.

Esse esquema de diagramação é bastante semelhante ao da capa de Correia Dias para *Nós*, vista anteriormente, e a de Paim para *Vana*, que veremos com mais detalhes adiante, revelando uma preocupação com a diagramação e com a integração entre texto e imagem.

Assim como Correia Dias, Di usou o negro em contraste com o branco do papel, mas, ao contrário da capa de *Nós*, aqui são as imagens que aparecem sobre um fundo escuro, destacando a importância que a linha teve no desenho de Di Cavalcanti, assim como no desenho do inglês Beardsley.

Com cores mais vivas e com uma tendência simbolista, a capa de *Vana* também encontra ecos dos mestres estrangeiros. Tudo nesta capa evoca a art nouveau: a figura da bailarina que parece voar; as penas do pavão — figura oriental e um dos animais mais usados por Walter Crane e Whistler —; os elementos decorativos dispostos por toda a extensão da capa; o cabelo feminino e os motivos botânicos que se serpenteiam por trás do título da obra.

As temáticas do simbolismo também são evocadas. A caveira, de ponta-cabeça, sugere um ar de mistério. Essa capa de Paim deixa poucos espaços vazios (*horror vacui*). Tudo se confunde e se mescla numa profusão de simbolismo e ornamentação.

Esquemáticamente, sua diagramação é semelhante à capa de *A dança das horas*, de Di Cavalcanti, e *Nós*, de Correia Dias. No entanto, nesta composição de Paim tudo é excesso e rebuscamento, em contraponto à elegância de *Nós* e à leveza etérea de *A Dança das horas*.

Os adornos de *Vana* se estendem para além da ilustração central. No alto da página o nome do autor é emoldurado por duas penas de pavão e ao centro aparece o motivo floral repetido abaixo na primeira letra do título.

As penas de pavão se repetem ao rodear a figura central, uma bailarina, abrindo-se em forma de leque, ou como a própria cauda da ave formando um desenho circular. Quando se acompanha os braços alongados da bailarina, as penas parecem fazer parte

de seu corpo: a mulher-flor, a mulher-pavão. É desse envoltório de plumagem que saem as misteriosas linhas que fluem em direção aos olhos da caveira, lembrando o aspecto mais onírico do simbolismo presente em Toorop, Beardsley e Thorn-Prikker.

A tipografia, desenhada manualmente, procurar seguir o estilo rebuscado da ilustração e a cor azul predomina em toda a composição, formando tons esverdeados em combinação com o amarelo.

Paim também foi um mestre de um outro tipo de desenho que poderíamos considerar capas em art nouveau floreal. Na capa da Figura 11, da obra *Alma cabocla*, também de Paim, predomina esse tipo de composição.

Com cores fortes e contrastantes, os motivos botânicos estilizados compõem uma moldura em verde e vermelho para o quadrado formado por fios que ocupa a parte superior da mancha.

Envoltos por esses fios estão o título da obra e o nome do autor, os quais são separados por uma vinheta verde que repete o motivo do restante da ilustração.

Essa estrutura de diagramação na qual o título e o nome do autor estão emoldurados por flores, folhas e caules estilizados também é usada por Paim em outras capas como a da obra *Falsos tropheos de Ituzaingo*.

Desenhada à mão, a tipografia tem papel importante nesta capa para destacar no título. Há uma combinação harmoniosa entre a letra escolhida e motivos florealis, indicando haver uma preocupação em tratar a tipografia como imagem e rompendo com a hierarquia entre texto icônico e texto verbal.

A simetria é a base fundamental da capa de *Alma cabocla*. Tanto lírios em vermelho como os caules ondulantes se apresentam de maneira rigorosamente simétrica, garantindo equilíbrio visual. O artista aproveitou até mesmo os dois “as” da palavra “alma” para trabalhar com os tipos de forma simétrica.

O centro da composição está bem marcado pelo “o” da palavra “cabocla”, proporcionando equilíbrio, pela vinheta em formato de “bigode” e pela confluência dos caules que se encontram logo abaixo do centro óptico da capa.

Além dos motivos botânicos, a art nouveau é caracterizada por uma linha orgânica. Como já foi dito Schmutzler considera que a característica fundamental

construtiva da art nouveau é a linha orgânica, uma linha ondulante, que ora torna-se mais grossa, ora afina-se.

O uso da linha nas capas brasileiras foi bastante representativo e um exemplo muito interessante é o da capa de *Fim* (Figura 12). A linha é o elemento principal dessa capa do artista Juvenal Prado, pois o próprio título, em forma linear, constitui a ilustração central da composição. As letras do título desenhadas à mão convertem-se na água que se derrama para pôr fim à chama da tocha. Pode-se dizer que foi atribuída não apenas função ilustrativa, mas uma função narrativa à tipografia.

Esse é um dos melhores exemplos de integração texto-imagem do período. Nas fontes consultadas, descobrimos que J. Prado se tornou conhecido como um hábil e talentoso desenhista de letras, o que seria resultado de sua experiência com cartaz e letreiros adquirida em seu primeiro emprego¹¹¹.

As duas vinhetas decorativas contribuem para a simetria da capa. Esses ornamentos, no entanto, embora estejam em harmonia com a ilustração central, parecem ser apenas elementos complementares à composição.

Podemos pensar que, para preencher um “espaço vazio”, os arabescos foram criados posteriormente pelo ilustrador e até mesmo levantar a hipótese de que não faziam parte do projeto original, mas foram compostos pelo tipógrafo.

Isso não seria de todo estranho se pensarmos que no miolo das brochuras dos anos de 1920, a inserção de vinhetas ou ornamentos pela gráfica era relativamente comum, conforme constatou Yone Soares:

outros detalhes ainda podiam ser encontrados como motivos ornamentais, muitas vezes alheios às demais ilustrações e independentes da própria imagem na capa. Ficavam geralmente por conta da gráfica, conta-nos Paim, e contavam de pequenos ornatos, ditos complementares, isto é, formas estereotipadas que embora servissem para dar maior requinte à edição, eram executadas por profissionais anônimos, provavelmente imigrantes que jamais se deram a conhecer. O fato é que a edição em brochura simples ou na tiragem especial ou a edição em luxo na época dão bem a dimensão do quanto foi importante a imagem visual na produção livreira, que contava a seu favor, com o apoio

¹¹¹ LIMA, Yone Soares.op. cit. p. 196.

e os conhecimentos de técnicos especializados, de gosto apurado e de perícia nas lides gráficas, tais como ou já nomeados Pocai, Napoli, Partenostro, Rossetti e outros mais¹¹².

Embora Yone Soares esteja se referindo principalmente às ilustrações internas de fim de capítulo, colofão e página de rosto, isso poderia bem ter ocorrido nessa capa de J. Prado. Essa reflexão é importante se consideramos que a art nouveau se inseriu nas artes gráficas brasileiras, principalmente pela reprodução de vinhetas decorativas.

De qualquer modo, nesta capa, os ornamentos aparentemente tiveram muito mais a função de reforçar a simetria, do que de decorar. Esse rigor com os elementos simétricos já foi visto no trabalho de Paim para *Alma cabocla* (Figura 11).

A simetria foi uma preocupação dos artistas art nouveau, principalmente na arquitetura e no mobiliário. Na capa de *Fim*, até mesmo o nome do autor, o nome da editora, a data e assinatura do ilustrador foram dispostos de maneira simétrica.

O nome e o sobrenome de Medeiro e Albuquerque chegaram a ser separados para acompanhar os blocos e os ornamentos. A cor, amarelo-alaranjada, também foi usada nos retângulos que funcionam como elementos opostos ao plano central, em negro, criando um belo contraste.

Um fato curioso chama a atenção neste projeto: a repetição do nome da editora de Monteiro Lobato, que aparece três vezes na capa e chega a constituir parte da ilustração. Essa tentativa de fixação do nome da editora coincide com os esforços de Monteiro Lobato no campo da comercialização de livros.

Embora Juvenal Prado tenha sido um artista bastante eclético e não tenha um trabalho representativo na art nouveau, podemos dizer que algumas de suas capas demonstram que ele usou um vocabulário comum do período, que resultava em parte da influência art nouveau que dominava os periódicos e as capas do começo do século.

Outro exemplo dessa apropriação é a capa de *Chuva de rosas* (Figura 13), um trabalho com um acento simbolista, que causa efeito bem diferente da capa vista anteriormente de J. Prado.

¹¹² LIMA, Yone Soares p. 141

A figura da mulher é novamente o tema central da capa, reforçando a idéia de que existiu nesse período uma vulgarização de alguns temas como a mulher e a flor. Mas nessa composição em azul, preto e vermelho, não temos a mulher dos anos 1920, mas uma figura mais simbólica e desenhada conforme modelos mais acadêmicos.

Deitada sobre o que parece ser uma colina, a figura da mulher aparece com posição e gestos bastante teatrais. O tronco da árvore paralelo ao braço contribui para esse efeito dramático. Os longos cabelos ondulados são valorizados expressando a sensualidade feminina.

Essa é uma capa de estrutura diagramática bastante simples, sobretudo quando comparada à anterior de J. Prado. Há pouca integração entre tipografia e imagem, além disso, a figura humana está presa ao solo, característica ainda dos desenhos românticos do século XIX.

Chuva de rosas ainda apresenta uma moldura vermelha simples e o traço vertical, que separa o nome do autor do título, constitui-se um recurso pobre e pouco satisfatório dado o tratamento mais refinado de tipografia e diagramação nas outras capas do período.

Há pouca valorização do contorno e os traços ao longo das vestes e do chão parecem mais indecisos e menos firmes. A chuva de rosas a que se refere o título é bastante leve, quase pingos na página.

O cercamento que é visto em *Chuva de rosas* também é um elemento trazido dos periódicos para as capas de livros. As molduras serviam para separar matérias, artigos, olhos e títulos nas revistas e jornais.

Mas a moldura podia assumir diversas formas e um recurso muito usado no período foi o cercamento de arabescos decorativos como o da capa de *O sentimento nacionalista* (Figura 14).

Nessa capa, Paim criou rica uma moldura para abrigar o título da obra e o nome do autor, na qual usou refinados entrelaçamentos e arabescos. A capa foi composta em duas cores, reservando o vermelho apenas para o título como forma de destaque.

A delicada flor estilizada em local privilegiado da capa funciona como as já vulgarizadas vinhetas separativas entre dois elementos textuais, mas dessa vez ela foi composta de forma menos óbvia e mais sutil.

Muitas das capas de Paim possuem a mesma estrutura de diagramação de *O sentimento nacionalista*, como a de *Juca Mulato*, feita em 1920 para a Tipografia Ideal e a de *Senhor Dom Torres*, criada para a Casa Mayença e publicada em 1921.

Os entrelaçamentos de Paim para *Sentimento nacionalista* possuem reminiscências nas antigas iluminuras medievais e nos trabalhos de William Morris para a Kelmscott Press.

Essa solução de apresentar o título e o nome do autor envolvido em uma moldura de arabescos ou elementos floreados foi muito comum no período, o que é um indício da influência dos periódicos, uma vez que os ilustradores de capa de livro provinham, em geral, da imprensa.

As molduras muitas vezes circundavam apenas a ilustração como neste exemplo da Figura 15. Nessa capa, uma forma bastante discreta de arabesco foi usada pelo pintor Mick Carnicelli em uma de suas contribuições mais importantes para a arte do desenho.

Considerada por Yone Soares uma excelente obra gráfica, *A angustia de Don João* (Figura 15), editada pela Casa Mayença, se diferencia das outras capas pelo uso do papel craft, mais encorpado e de coloração parda e o formato maior¹¹³.

O retrato emoldurado por pequenos arabescos foi desenhado valorizando-se o contraste das áreas em preto com uma coloração meio alaranjada. A tipologia vistosa também contribuiu para o aspecto refinado da capa.

Não é possível perceber muito o traço art nouveau de Mick Carnicelli nesta ilustração, pois o retrato não permite que o artista tenha grande liberdade de imaginação, mas seus traços firmes combinados com áreas de cor plana deixam entrever o estilo do artista que também trilhou pelos caminhos da art nouveau.

A capa não está assinada pelo autor, o qual, segundo Yone Soares, usava uma estranha abreviatura de seu nome: “kcim”. Este foi o segundo trabalho que Mick Carnicelli fez para a Casa Mayença, sendo a capa anterior a da obra *Notturmo di um poeta vagabondo*, de 1921.

Nessa composição o título condicionou o artista a desenhar um retrato de D. João. Isso nos faz atentar para a relação entre ilustração de capa e título de obra. Em

¹¹³ LIMA, Yone Soares. op. cit. p. 150.

textos de prosa, a capa assumia uma feição mais narrativa, enquanto nas edições de poesia o artista usava mais elementos simbólicos e imaginosos.

Isso explica em parte por que encontramos mais elementos da art nouveau e do simbolismo nas capas de edições de poesia, assim como a imagem da mulher é mais associada aos poemas e romances.

O título também determinou a ilustração de *Yara* (Figura 16). Nada mais natural que a ilustração de um nu feminino sobre um rio ou lago para representar Iara, uma entidade brasileira associada às águas.

A cor verde predominante na ilustração nos remete às matas brasileiras e contrasta com a grande área negra chapada, que forma uma floresta ao fundo em segundo plano.

Foi dado um tratamento típico da art nouveau ao cabelo, longo e ondulado, que desce pelo corpo de forma sedutora. O movimento circular na água e às vitórias-régias são suficientes para caracterizar a personagem.

Formando uma moldura, uma vinheta verde enquadra toda a ilustração. A diagramação é bastante semelhante a de outras capas aqui analisadas. A capa de *Yara* não traz a assinatura de seu autor, mas é de Paim, segundo a bibliografia consultada.

Nem sempre, porém, a imagem da mulher era associada à poesia, ao amor ou a divindades. A mulher podia aparecer como símbolo de beleza, sensualidade ou pecado, como na capa de *Divino inferno* (Figura 17), na qual a antítese do título revela a ambigüidade atribuída ao sexo feminino.

O tom escuro em contraste com o vermelho faz uma referência ao “inferno” do título. As estranhas pedras e nuvens ao fundo transmitem um ar sombrio à imagem. A mulher de perfil, mas em posição retraída, em nada lembra a mulher dos anos 20, sendo uma representação mais simbólica.

Novamente nesta capa temos a diagramação que se mostrou muito popular nas brochuras ilustradas da década de 1920. O título no topo foi composto sobre arabescos rebuscados lembrando a arte de Correia Dias em *Nós*. O mesmo padrão de arabescos se repete na parte mais baixa da capa, em que se localiza o nome do autor.

A capa de *Divino inferno* não é um exemplo muito característico da art nouveau, mas seu autor certamente se valeu dos motivos decorativos com plantas estilizadas em voga na época e dos longos cabelos ondulados que faziam parte de um repertório comum nas artes gráficas dos fins do século XIX e início do século XX.

Não há referência ao autor da ilustração da obra *Divino inferno*. A editora responsável pela sua publicação foi fundada em 1923 por Benjamim Costallat, autor editado pela Leite Ribeiro que passou a editar suas próprias obras.

Segundo Rafael Cardoso¹¹⁴, Benjamim Costallat fez parte de um grupo que teve grande importância para o início da produção de livros ilustrados no Brasil, o qual incluía diversos escritores, editores e artistas. Mas, para conhecermos o verdadeiro papel desses agentes empenhados na modernização do livro, necessitamos de estudos mais aprofundados.

Ainda há muitas lacunas na história das capas ilustradas no período antes de 1930. Algumas das obras dessa seleção não foram publicadas por editoras, mas sua impressão resultou do investimento de seus próprios autores, que usavam pequenas tipografias para a viabilização de seus originais.

Podemos citar como exemplo a tipografia do Instituto D. Anna Rosa, uma instituição educacional para meninos pobres, fundada em 1874, em São Paulo, e que ainda existe. A tipografia, além de contribuir para a renda do colégio, possivelmente atendia à formação profissional dos internos.

E foi da tipografia do Instituto D. Anna Rosa que saiu *Livro de Isa* (Figura 18), com capa de Ferrignac. O ilustrador criou uma capa bem ao estilo art nouveau para o quarto número desse mensário de poesia.

Embora não se trate propriamente de um livro, e sim de um periódico, essa capa foi incluída na seleção por ser tratar de um bom exemplo da estética art nouveau e da art déco no desenho de Ferrignac. Por ser uma revista literária, a concepção da capa de *Livro de Isa* também está muito mais próxima das capas para livros do que para as revistas de variedades.

Composta em duas cores, preto e vermelho, Ferrignac recorre ao perfil feminino para sua figura central. O desenho da mulher reflete a moda que estava em voga no Rio

¹¹⁴ CARDOSO, Rafael. op. cit. p. 176.

de Janeiro dos anos 1920: os cabelos curtos, o vestido de cintura baixa e o chapéu. Essa imagem de mulher carioca foi representada com exímio talento também por J. Carlos.

As cores e a disposição dos elementos textuais estão perfeitamente integradas ao contexto. A capa de *Livro de Isa* apresenta a mesma simplicidade e legibilidade dos cartazes litográficos de Jules Chéret, precursor dos *affiches* franceses e inspirador de Toulouse Lautrec.

Nessa capa, Ferrignac se aproxima do traço limpo e art déco de J. Carlos. Nota-se a geometrização do desenho que evoluirá para alguns trabalhos posteriores do ilustrador com influência cubista.

A tipografia também desenhada em uma linguagem mais próxima da art déco preza pela clareza. O texto mistura-se com a ilustração de modo sutil formando uma das capas mais avançadas em relação planejamento visual, entre as analisadas.

Esse estilo mais geométrico de Ferrignac pode ser mais claramente percebido, quando comparado ao traço mais curvilíneo de Correia Dias nas figura do casal representada em *Encantamento* (Figura 19).

Essa capa tem um visual bastante limpo se comparada a outras do mesmo período. Os contornos em negro e o traço alongado e elegante de Correia Dias conferem o acento art nouveau à ilustração.

O casal ilustrado apenas pelo contorno negro sobre o fundo branco da capa olha uma paisagem, formada por um céu azul, com pequenos pontos brancos, que parecem respingos de tinta sobre o papel.

A ilustração foi conservada dentro de uma janela. Diferente dos outros trabalhos de Correia Dias, não há arabescos nem vinhetas decorativas e a única planta estilizada é uma sutil folha ao lado do título.

A tipografia do título está bem próxima da usada por Ferrignac em *Livro de Isa*, vista na Figura 18. O título de *Encantamento* é extremamente claro e legível, principalmente quando comparado à fonte desenhada por Correia Dias para a capa de *Nós* (Figura 8).

Quase todas as capas apresentadas nesta pesquisa tentaram com maior ou menor sucesso dar destaque à ilustração e ao texto. Algumas capas ilustradas do período, entretanto, apresentaram um desenho totalmente dissociado do texto.

Um caso que se encaixa nessa categoria é a capa de *A flôr que Foi um homem (Narciso)*, mostrada na Figura 20. Composição muito simples que consiste apenas de uma cercadura com motivos botânicos estilizados envolvendo o título, o nome do autor e uma ilustração central: um narciso contornado em vermelho.

Essa capa, assinada com as iniciais de José Wasth Rodrigues, se parece com as já descritas capas floreadas de Paim, porém sem os mesmos requintes gráficos e com pouca preocupação com a diagramação e a tipologia.

Em relação a essa composição, podemos dizer que se trata de uma capa tipográfica, à qual foram adicionadas uma ilustração e uma moldura inspirada nos arabescos e motivos botânicos advindos da art nouveau. Elementos que foram usados para decorar a capa, sem uma maior consciência sobre seus aspectos estéticos e sem nenhum planejamento visual que buscasse integrar texto e imagem.

A simplicidade da diagramação de *A flôr que Foi um homem* torna-se evidente quando comparada à Figura 23, na qual foi reproduzida a capa da obra *Comedia do coração*, um ótimo exemplo de art nouveau floreal.

O autor da capa de *Comedia do coração* não foi identificado, mas sua decoração de motivos botânicos está à altura dos melhores trabalhos de Paim. A ilustração nos remete aos padrões de tecido criados por William Morris e aos estudos do ornamento de Christopher Dresser, Eugene Grasset e Walter Crane.

Sobre o fundo precisamente decorado, faixas em forma de pergaminho isolam nome do autor e o título, garantindo a legibilidade. O formato maior (18,5 x 26,5) da capa de *Comedia do coração* é bem atípico para as brochuras da época. Impressa em duas cores, tem o nome do autor e o título compostos em vermelho e bem destacados.

Outra capa bastante representativa da art nouveau no período, cuja autoria também é desconhecida, é a de *Alvorecer* (Figura 21), de 1926.

Essa capa não assinada traz um perfil feminino bastante semelhante ao usado por Correia Dias na capa de *Nós*. Pela semelhança entre esta cabeça feminina e as que o

ilustrador português desenhou com base no rosto de Cecília Meireles, poderíamos até colocar em dúvida a possibilidade de que ele tenha sido autor dessa ilustração.

As mãos alongadas, o olhar perdido, o gesto expressivo de quem segura a última estrela, os cabelos à moda dos anos 1920, tudo remete à mulher art nouveau que no Brasil foi representada principalmente por Di Cavalcanti e Correia Dias.

Pode-se dizer que há muitos elementos art nouveau nesta ilustração. O desenho circular também remete aos mestres do cartaz e da publicidade como Mucha e ainda aos pintores pré-rafaelitas, em especial Burne Jones.

Predomina o tratamento linear em toda a figura, nos contornos firmes e nas hachuras que compõem um belo efeito decorativo para o traje feminino. É em meio a esses traços que se nota uma assinatura, de pouca legibilidade, pela qual não foi possível identificar o autor da ilustração.

Produzida também em 1926, mas com uma linguagem visual bastante diferente da capa de *Alvorecer*, é a capa de *Fagulhas* reproduzida na Figura 22.

Há pouca informação sobre o trabalho de Rubens Trinas Fox (1859-1964) na arte da capa de livro nas fontes pesquisadas. Segundo a bibliografia, ele também era um artista da imprensa que prestou serviço para a área editorial.

Uma ilustração forte, com um lindo contraste entre preto e vermelho dando origem ao corpo feminino, dá à capa de *Fagulhas* grande beleza plástica. A valorização da linha e o uso de planos chapados lembram o trabalho de Di Cavalcanti.

A tipologia tremula, fazendo referência ao fogo, e se encaixa perfeitamente no contorno irregular do plano vermelho. A desconstrução da ilustração tende para o movimento modernista, que absorveu as vanguardas européias do expressionismo e do cubismo.

Outra tendência do período que merece ser considerada neste trabalho é o uso de elementos decorativos da art nouveau para identificar séries ou coleções. Esse é o caso da série “Os Mais Bellos Poemas de Amor” (Figura 24).

Criada por Monteiro Lobato, essa série é um excelente exemplo da busca de identidade visual. Todos os livros apresentam sempre algum tipo de moldura, medalhão ou cercaduras, em geral bastante ornamentadas (Figuras 24a à 24f).

Essas capas estão mais próximas do *kitsch*, trazendo na maior parte das vezes uma ilustração envolta por medalhão cercado por um entrelaçamento de flores. O medalhão é envolvido por vinhetas decoradas que acabam em dois pingentes.

O título e o nome do autor aparecem na parte inferior da capa, também emoldurados por um filete decorativo. Mais tarde, chegando aos anos 1930, a capa tornou-se menos rebuscada, abandonando os excessos decorativos e tendo o medalhão substituído por um retângulo (Figuras 24g e 24h).

Em geral, as obras dessa coleção são reedições e suas capas são muito mais simplificadas e inferiores às suas edições originais, como é o caso de *Era uma vez...* (Figura 24c), *A dança das horas* (Figura 24d), e *Nós* (Figura 24h).

Em *Era uma vez*, a capa, de autoria desconhecida, manteve o espírito da ilustração de John Graz para a edição original. O desenho de Graz, calcado na art déco, foi “copiado” de forma mais simplificada.

É interessante notar também que as ilustrações internas muitas vezes superavam a qualidade da capa da série da editora de Lobato, como podemos ver nesta folha de rosto de *Poemas de amor* (Figura 24b).

As capas da série costumam ter imagens de mulheres, casais apaixonados e flores. Algumas ilustrações são simples reproduções de temas já desgastados e têm muito do *kitsch*, de que já falamos anteriormente.

A proximidade da década de 1930 também nos traz gratas surpresas como a capa de *A flauta encantada*, de 1931 (Figura 25), e a de *Taça quebrada*, de 1932, ilustrada por Israel (Figuras 26a e 26b).

A capa de Paim, representada na Figura 25, é uma bela ilustração art nouveau, que traz uma figura feminina composta de traços firmes, mas curvilíneos, cujos cabelos são compostos por folhas. Essa divindade da natureza, de traços delicados, compõe um belo quadro com o fundo negro e os detalhes prateados. A impressão em prata era uma inovação para a época.

É estranho que o cuidado com a ilustração de *A Flauta Encantada* não tenha se estendido aos tipos e à diagramação, esta bastante prejudicada pelo tratamento uniforme dado à tipografia.

Taça quebrada, ao contrário, alia o requinte da ilustração com o uso de tipos geométricos em perfeita sintonia com a imagem, compondo uma capa art déco. Seu ilustrador Israel também é pouco conhecido.

A ilustração, que apresenta uma taça transfigurada em corpo feminino, não é chapada, apresenta um trabalho em tons de cinza que se destaca sobre o fundo negro chapado. Os contornos são menos definidos e a linha perde sua importância.

A despeito de, por questões metodológicas, terem sido suprimidas deste trabalho as páginas de rosto e as ilustrações de miolo, vale a pena constatar a preocupação estética com o rosto de *Taça quebrada*.

O título, hifenizado para criar uma metáfora para quebrado, usa fontes diferentes da apresentada na capa além de ser composto dentro de uma moldura de arabescos. Apesar de ter uma composição distinta da capa, a folha de rosto está em total sintonia com a capa.

8 Conclusão



O ideal reformista da art nouveau e seu sonho de democratização da arte, assim como todos os ideais de reformas sociais, sempre foram relegados a um segundo plano por aqueles que ditam as regras na história da arte e da cultura.

A art nouveau no Brasil, longe de ser um movimento esvaziado de sentido, refletiu as contradições de um país que se tentava modernizar, apesar de seu atraso industrial e cultural.

Uma série de questões perpassa esse tema, tais como a formação da indústria editorial no Brasil e seus aspectos políticos e socioeconômicos, bem como o papel da arte européia na mentalidade artística nacional.

Pelo levantamento bibliográfico realizado e pelas pesquisas de campo, conclui-se que o início do *design* de capas de livro no Brasil teve início no final da década de 1910, embora geralmente a produção entre 1910 e 1930 seja desprezada em alguns estudos.

Para essa modernização do livro nos primeiros anos do século XX, contribuíram diversos artistas, escritores e ilustradores, cujos nomes caíram no esquecimento, e outros, cuja biografia ainda apresenta muitas lacunas.

Esse fato aponta para a necessidade de pesquisas aprofundadas acerca da produção do livro antes de 1930, a fim de elucidar pontos obscuros e desvendar personagens que, infelizmente, permanecem anônimos.

Além da atuação desses pioneiros, todo um conjunto de fatores convergiu para a o início da arte de ilustrar livros no Brasil: a popularização da brochura, a tentativa de comercialização e de compensar a má qualidade do papel e da impressão com capas atraentes, entre outros.

Como resultado desta pesquisa, é possível sustentar que a presença no Brasil de uma linguagem tão afeita às artes gráficas como a art nouveau também contribuiu para a

popularização das capas de livros brasileiros ilustradas, sobretudo, na segunda década do século XX.

Longe de ser apenas uma cópia de modelos importados, a art nouveau gerou obras interessantes do ponto de vista histórico e artístico, principalmente nos casos das capas criadas pelos artistas Paim, Correia Dias, Ferrignac e Di Cavalcanti, e outros que não puderam ser identificados.

Seguramente, não poderíamos falar em “capa art nouveau” para todas as imagens reproduzidas neste trabalho. Essa classificação se encaixa melhor para as capas produzidas para as obras *Nós*, *A dança das horas*, *Emoções secretas*, *Vana*, *Alvorecer* e *Livro de Isa*.

Entretanto, são mais freqüentes as capas que apresentaram um ou outro elemento art nouveau, seja estrutural ou temático. Isso porque os princípios da art nouveau européia — que teve raízes no arts and crafts, no pré-rafaelismo e no simbolismo — estavam disseminados entre os ilustradores brasileiros.

Foram observadas nas ilustrações de capas diversas incidências de aspectos estruturais da art nouveau, por exemplo, linha orgânica; simetria; arabescos, ornamentos, curvas, cores fortes, planos chapados, entre outros.

Já no que se refere ao repertório iconográfico é possível observar temas recorrentes, como a mulher, a flor, o pavão, a água, as plantas e outros motivos da natureza, todos assimilados do simbolismo e da art nouveau.

Esses ideais que circulavam entre nós principalmente por meio do Liceu de Artes e Ofícios, e pela leitura de revistas importadas como a *Studio*, talvez não tenham sido completamente compreendidos pelos artistas brasileiros, mas se tornaram símbolos de modernidade.

O estilo que popularizou os cartazes franceses no fim do século XIX pregava a extinção da supremacia da ilustração sobre o texto, dando um tratamento de imagem à fonte tipográfica. Em algumas das capas reproduzidas observa-se grande preocupação com o desenho dos caracteres.

Em relação às capas aqui apresentadas, é interessante notar como a art nouveau se prestou a ilustrar principalmente as edições de poesia, por seu caráter simbólico e seus temas ligados à natureza e à mulher.

Assim como a art nouveau influenciou obras de apurado senso estético, o uso indiscriminado de elementos decorativos e imagens desgastadas também produziu imagens *kitsch* e vulgarizadas.

Mas esses casos não suplantam a importância de um estilo que trazia em seu interior as sementes que iriam eclodir nos movimentos modernos do século XX e sua contribuição para as artes gráficas brasileiras.

Espera-se que esta dissertação tenha trazido à tona questões acerca da art nouveau no Brasil e desvelado um pouco da história visual do livro brasileiro antes da década de 1930.

Esse breve olhar para as capas reproduzidas neste trabalho procurou registrar essas imagens que estão sendo perdidas a cada dia, em razão da deterioração, tanto do papel quanto da memória cultural dos brasileiros.

Nesse momento em que a comunicação atinge novos paradigmas e os meios assumem formas cada vez mais virtuais, é importante olhar um pouco para o passado. Uma história bem fundamentada de como o livro evoluiu nos prepara para a compreensão das transformações do presente e das possibilidades de futuro para o produto editorial.

Bibliografia

AMARAL Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Olympio de Souza. *O livro brasileiro desde 1920*. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília, INL, 1978.

_____. *O livro brasileiro: progressos e problemas, 1920-1971*. 1974.

ART Nouveau Figurative Designs by Alphonse Marie Mucha. Nova York: Dover Publications, 1977.

BARILLI, Renato. *A art nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARNICOAT, J. *Los Carteles: su historia y lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1972.

BRANCO, Zelina Castello. *Encadernação: história e técnica*. São Paulo: Hucitec, 1978.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

CAMPOS, Arnaldo. *Breve história do livro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 2. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CARMEL-ARTHUR, Judith. *Antoni Gaudí: arquiteto visionário do sagrado e do profano*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A Art Nouveau*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UnB, 1998.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- DANON, Diana Dorothèa; TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: “Belle Époque”*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- ESCOREL, Ana Luísa. *Brochura brasileira: objeto sem projeto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- FAHR-BECKER, Gabriele. *A Arte Nova*. [s.l.]. Könemann, 1997.
- FUNARTE. INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *J. Carlos: cem anos*. Texto de Irmã Arestizábal. Rio de Janeiro: Funarte. Instituto Nacional de Artes Plásticas; PUC/Solar Grandjean de Montigny, 1984.
- GRÁFICA: ARTE E INDÚSTRIA NO BRASIL: 180 ANOS DE HISTÓRIA. São Paulo: Bandeirante Editora, 1991.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp/T.A. Queiroz, 1985.
- HOUAISS, Antonio. *Elementos de Bibliologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.
- KOSHIYAMA, Alice Mitika. Monteiro Lobato: empresário, trabalhador intelectual e ideólogo da indústria do livro no Brasil. São Paulo: Tese de Mestrado, ECA-USP, 1978.
- _____. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- LIMA, Yone Soares. *A Ilustração na produção literária: São Paulo, década de vinte*. São Paulo: IEB/USP, 1985.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.
- MACKINTOSH, Alastair. *O simbolismo e o art nouveau*. Barcelona: Labor, 1977.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- MARQUES-SAMŸN, Henrique. A Modernidade na Pedra: representações do Fin-de-Siècle em litografias francesas do fim do século XIX. *Cadernos de [gravura]*. n. 2. nov. 2003. Disponível em: www.iar.inicamp.br/cpgravura/cadernosdegravura. Acesso em: jan. 2004.
- MOLES, Abraham. *O Cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do “art nouveau” no Brasil*. Dissertação de Mestrado. FAU-USP, 1957.

_____. Art Nouveau: Um estilo entre a flor e máquina. *Cadernos Brasileiros*. Ano VII. Maio-Abr 1965. v. 2.

_____. São Paulo e o Art Nouveau. *Habitat*, Revista das Artes no Brasil, n. 10. s.d.

_____. Art Nouveau, Modernismo, Ecletismo e Industrialismo. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 2 v., 1983.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *História da tipografia no Brasil*. São Paulo, 1979.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIXÃO, Fernando (coord.). *Momentos do livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

PEVSNER, Nicolaus. *Pioneiros do desenho moderno*. Lisboa: Ulisseia, [s.d.].

RHEIMS, Maurice. *L'Art 1900*. França: Arts et Métiers Graphiques, 1965.

SCHMUTZLER, Robert. *El Modernismo*. Madri: Alianza Editorial, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. Mundo estático da Belle Époque nacional. *Folha de S.Paulo*. Caderno Mais! 15 maio 1994.

_____. Cem anos de uma arte nova. *Carta Capital*. n. 99. São Paulo, 9 jun. 1999.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti: ilustrador: trajetória de um jovem gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 2002.

TAYLOR, John Russel. *The Art Nouveau Book in Britain*. Londres: The MIT. Press, 1966.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Vila Penteado: registros*. São Paulo: FAU-USP, 2002.

UNA BREVE HISTORIA DEL CARTEL. Disponível em:

<<http://www.sitographics.com/conceptos/temas/historia/cartel.html>>. Acesso em: 29 maio 2005.

VILA PENTEADO: 100 ANOS. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAUUSP, 2002.

WILHELM, Diebener (ed.). *Monógrams and decorations from the Art Nouveau Period*. Nova York: Dover Publications, 1982.