



ART NOUVEAU: HIBRIDISMO ESTÉTICO DA NATUREZA

Vania Myrrha de Paula e Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais
vaniamyrrha@gmail.com

Resumo: O presente artigo é parte integrante de uma pesquisa de doutorado em Design e tem como tema de investigação o hibridismo estético no movimento Art Nouveau e suas contribuições nos processos de criação tomando como referência obras da arquitetura, das artes plásticas e do design, e suas apropriações, assimilações, integrações, interpenetrações e transformações. Será discutido o trabalho que Eugène Grasset (1844-1917) desenvolveu como professor e como designer em Paris, na criação e aplicação de uma gramática ornamental que resultou em um hibridismo estético da natureza, facilmente reconhecível na linguagem visual do Art Nouveau. Além disso, será abordada a repercussão de seus ensinamentos nos trabalhos de Eliseu Visconti (1866-1944), tanto no campo das artes decorativas, quanto na colaboração para a construção de uma identidade nacional brasileira no início do século XX.

Palavras-chave: Hibridismo, Art Nouveau, Eugène Grasset, Eliseu Visconti.

Abstract: *This article is part of a doctoral research in design and its theme is about aesthetic hybridity in the Art Nouveau movement and its contributions in the creation process taking as reference works of architecture, art and design, its appropriations, assimilations, integrations, interpenetrations and transformations. Discusses the work of Eugène Grasset (1845-1917), that he developed as a teacher and designer in Paris, in the creation and application of an ornamental grammar, which resulted in a nature aesthetic hybridity, easily recognizable in the visual language of Art Nouveau. As well as the impact of his teachings on the work of Eliseu Visconti (1866-1944) in the decorative arts field, and in the collaboration to building a Brazilian national identity in the early twentieth century.*

Keywords: Hybridity, Art Nouveau, Eugène Grasset, Eliseu Visconti.

1. INTRODUÇÃO

A realização do ser humano no universo das artes tem como um dos fatores determinantes o contexto cultural no qual ele está inserido, como observa Fayga Ostrower, na introdução do livro “Criatividade e Processos de Criação” (1977, p.12):

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de determinada cultura.

Desse modo, os processos criativos considerados pela interligação do nível individual e do nível cultural do homem, estão inseridos nos processos socioculturais, nos quais “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” definidas como hibridismo, ou processos híbridos, pelo antropólogo argentino contemporâneo Néstor Garcia Canclini (1997, p.19). Ainda, segundo Canclini, a hibridação pode ser compreendida como um processo de fusão entre culturas, como foi o caso da combinação no processo de produção de artefatos, entre o artesanal e o industrial, no século XIX. Entretanto, o que é de interesse neste artigo é a fase de criação que antecede o processo de produção, quando a circulação de ideias e a transferência das formas, símbolos, sentidos e significados acontecem em abundância na arquitetura, na arte e no design. Elas ocorrem de uma maneira que tende a diluir as fronteiras entre um campo de conhecimento e outro e, a ampliar o grau de colaboração entre eles, podendo levar tanto à criação de novos arranjos, quanto à inovação total de uma estrutura. Os exemplos seguintes mostram que esse fato pode ser percebido ao longo da história da arte, envolvendo objetos arquitetônicos, artes plásticas, objetos materiais ou artefatos e outras manifestações artísticas.

A arquitetura clássica, por exemplo, tem suas raízes na arquitetura dos templos gregos e na arquitetura religiosa, militar e civil dos romanos. Sua natureza e seu uso como linguagem arquitetônica é comum a quase todo o mundo civilizado, durante os seis séculos que transcorreram da Renascença até a época atual. Para Gombrich, (1988, p.31), o poder dessa difusão é anterior à Grécia:

“[...] existe uma tradição direta, transmitida de mestre a discípulo, e de discípulo a admirador ou copista, que liga a arte do nosso tempo, qualquer casa ou qualquer cartaz, à arte do vale do Nilo de cerca de cinco mil anos atrás. [...] os mestres gregos frequentaram as escolas dos egípcios — e todos nós somos discípulos dos gregos.”

A combinação de regularidade geométrica e a intensa observação da natureza característica da arte e da arquitetura egípcia, influenciou a arquitetura grega que buscou no Egito a coluna de pedra e a desenvolveu de modo próprio em um sistema construtivo denominado ‘arquitravado’, isto é, uma construção com pilar e viga. Os capitéis das colunas egípcias apresentavam as formas das plantas. O capitel lotiforme exibiu um ramo de lótus com corolas fechadas, o capitel palmiforme mostrava a forma da palmeira branca e, o capitel papiroiforme trazia a forma da planta do papiro. Os

gregos e os romanos transformaram essas colunas e ornamentaram seus capitéis com folhas de *acanthus*, planta encontrada em abundância em suas regiões. Esses elementos foram retomados no renascimento, que restabeleceu a gramática da antiguidade greco-romana como disciplina universal, e na articulação de seus elementos criou novas combinações, entre elas criou a ordem compósita que misturava em seu capitel as ordens gregas jônica e coríntia. Entretanto, em relação à decoração da arquitetura e dos artefatos, James Grady (1955), atenta para o fato de que o designer do século XIX foi o primeiro a se voltar diretamente para a natureza em busca de inspiração desde o período gótico. Formas naturais tinham sido usadas durante o renascimento, mas formas naturais como elas tinham sido projetadas de acordo com os costumes da Grécia e de Roma. Porém, no século XIX o artista olhava diretamente para a natureza, e grande parte da história da arquitetura e do design do período é um registro dessas interpretações.

Nos anos iniciais do século XX, observam-se os primeiros sinais do movimento moderno na arquitetura e na arte, e o design se estabelece como uma atividade associada à revolução industrial, à fabricação de produção em massa e à sociedade de consumo. A arquitetura em ferro e vidro dos *grands magasins*, que permitia a abertura de grandes vãos, desempenhou um papel contundente na reformulação dos espaços comerciais para captar os consumidores, como descreve Émile Zola em seu romance “O Paraíso das Damas”, escrito em 1883:

O pátio tinha sido envidraçado, transformado em hall, escadas de ferro se elevavam do térreo, pontes de ferro eram jogadas de uma extremidade à outra, nos dois andares. [...] Em todos os lugares ganhava-se espaço, o ar e a luz entravam livremente, o público circulava à vontade sob a ousada armação extensa. Era a catedral do comércio moderno, sólida e leve, feita para um povo de clientes. (ZOLA, 1971, p. 258 apud ORTIZ, 1998, p. 164).

Essas lojas de departamento identificam o auge do Art Nouveau, um movimento internacional que se espalhou pela Europa e pelos Estados Unidos, desde o final da década de 1880 até a Primeira Guerra Mundial, uma ponte importante entre o historicismo e o ecletismo do século XIX e a arquitetura moderna. Sua imagem, caracterizada pela ênfase na linha — ondulada ou geométrica, figurativa ou abstrata — dependendo da região na qual se manifestava, é facilmente reconhecível por sua ornamentação, fruto de um processo intelectual de interpretação e transformação da natureza. A denominação internacional vem da loja *La Maison de l’Art Nouveau*, aberta por Siegfried Bing (1838-1905) em Paris, em 1895, com a finalidade de comercializar a nova produção artística européia e americana, que incluía tecidos de William Morris, vitrais de Louis Comfort Tiffany, jóias, pinturas, cerâmicas e móveis.

Na arte, um dos exemplos do Art Nouveau, no período da Secessão Vienense é a obra de Gustav Klimt, “O Beijo”, de 1907-08, que segundo Fliedl (2006), apresenta características que se encontram nos mosaicos bizantinos: não há profundidade espacial e na superfície da tela predominam as cores douradas das folhas de ouro aplicadas. O local da cena é impreciso, o casal se encontra fora do tempo e do espaço, distante da realidade e próximo da natureza, em um jardim de flores. As duas pessoas, unidas pelo abraço, configuram uma única forma e distingue-se um do outro pelos ornamentos que lhes são atribuídos em suas vestes. Uma pintura híbrida em sua concepção técnica e figurativa.

No século XXI, a composição, os ornamentos e a paleta de cores da arte bizantina, bem como, a iconografia e cores das pinturas de Klimt renascem nas estampas e modelos da coleção primavera-verão 2012 da britânica Haley Byrd e na coleção outono-inverno 2013-2014 de Dolce & Gabbana. Esses exemplos, os mosaicos bizantinos, a pintura de Klimt e as coleções de Haley Byrd e Dolce & Gabbana, apesar de distantes entre si no tempo e no espaço, pertencem a um processo contínuo de criação dentro do universo da arte, orquestrado por um mundo econômico, artístico e cultural, que suscita a incorporação de métodos e técnicas, uso de novos materiais e a miscigenação de culturas. Pode-se considerá-los uma manifestação de hibridismo na arquitetura, na arte e no design, desde que a aplicação de diversas possibilidades formais e usos conceituais, provenientes de experiências de culturas e momentos distintos, transferidas a um novo produto lhes confere características de uma estrutura híbrida.



Figura 1 – Painel: “O Beijo” de Gustav Klimt, Arte Bizantina (parte de um mosaico), Coleção primavera-verão 2012 da britânica Haley Byrd e Coleção outono-inverno 2013-2014 de Dolce & Gabbana.¹

Sem essa circulação das ideias não se poderia explicar coisa alguma, pois são as semelhanças geradas por ela, que nos permitem fazer aproximações formais e conceituais. Em alguns exemplos, James Grady (1955), mostra o hibridismo em manifestações artísticas diversas. Na literatura, quando Proust criou Elstir, um perfil composto pela combinação de artistas daquele tempo, ele atribuiu o charme das pinturas de sua personagem à metamorfose dos objetos nela representados, como na pintura do ancoradouro de Carquethuit². Debussy transformou o mar, as nuvens, a

¹ Figura 1 – Fonte: FLIEDL, Gottfried. Klimt. Köln: Taschen, 2006. p. 117. “O Beijo”; JANSON, H. W. História Geral da Arte – O Mundo Antigo e a Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Imagem 29 – “Arte Bizantina. A Imperatriz Teodora e o seu Séquito (parte de um mosaico) de c. 547 d. C., San Vitale, Ravena”; Coleção primavera-verão 2012 da britânica Haley Byrd. Disponível em: <https://fashionrework.com/2012/12/06/klimt-inspire-and-the-styling-tips-behind-the-look-of-klimts-muses/>. Acesso em: 12 maio 2016.; Coleção outono-inverno 2013-2014 de Dolce & Gabbana. Disponível em: <http://thebestfashionblog.com/womens-fashion/dolce-gabbana-fall-winter-2013-2014>. Acesso em: 12 maio 2016.

² “Nas paisagens marinhas de Elstir, não há demarcação entre mar e céu; o céu se parece com o mar e vice-versa. No ancoradouro de Carquethuit, um navio que está ao largo parece velejar pelo meio da cidade, as mulheres que catam camarões entre os rochedos parecem estar em uma gruta marinha sob navios e ondas, um grupo de turistas em um barco parece estar em uma carruagem, subindo por campos ensolarados e descendo por paisagens sombreadas. Elstir não está tentando ser surrealista. Seu trabalho parece incomum, é porque ele está tentando pintar um pouco do que realmente vê quando olha à sua volta, e não o que nós sabemos ver.” BOTTON, Alain de. Como Proust pode mudar sua vida. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda., Edição digital 2013. Versão Kindle, posição 1215-1221.

chuva em música. Loïe Fuller, a dançarina americana, tornou-se a sensação de Paris com sua dança luminosa e ingênua, que nada mais era do que um produto da natureza americana. Como descreve Henson (1903), os efeitos da luz em seu figurino correspondiam aos efeitos da luz nos desfiladeiros do Colorado, e apenas as borboletas da Flórida, em seus voos, podiam competir com os movimentos naturais e a leveza dos longos tecidos esvoaçantes que constituíam seu figurino. Grady, não vê nesses exemplos imitações da natureza. Para ele, o artista do final do século XIX não estava interessado nessas tentativas. Suas evocações eram ao mesmo tempo mais sutis e mais poderosas do que os ensaios anteriores. Os cantos de pássaros de Beethoven podiam criar uma atmosfera pastoral, mas essa atmosfera não era tão convincente quanto a natureza de Debussy. Uma tarde de verão pré-rafaelita dizia respeito à folhagem, ao sol, e a todos os elementos da estação, mas não tinha o calor, a luz ou a brisa de uma pintura impressionista no verão de julho. Enfim, como sugere James Grady, a grande contribuição ao universo da arte, no final do século XIX, foi a metamorfose da natureza em todas as expressões estéticas do período.

2. DESENVOLVIMENTO

O interesse pelo ornamento inspirado na natureza, foi retomado na primeira metade do século XIX na Inglaterra e, no final do mesmo século na França, estimulado pela interseção entre ciências botânicas e artes decorativas. Os avanços da ciência no campo da ótica permitiram a revelação de um mundo microscópico o qual colaborou para um hibridismo estético da natureza, que se manifestou em novos padrões formais.

Segundo Pevsner (2001), um grupo de designers do art nouveau havia se voltado para a natureza porque necessitava de formas que expressassem crescimento natural não inventado pelo homem, formas orgânicas e não puras, formas inalteradas e não intelectuais. No entanto, na Inglaterra, assim como na França, haviam arquitetos e designers, como Charles Voysey e Eugène Grasset, que acreditavam na necessidade de um processo intelectual para transformar a natureza em ornamento: “Ir à natureza é realmente ir à fonte”, dizia Voysey, “mas [...] diante de uma planta viva, o homem deve percorrer um processo elaborado de seleção e análise. As formas naturais devem ser reduzidas a meros símbolos.” (PEVSNER, 2001, p.74). O que surgiu em meio a essas ideias foi uma gama diversificada de elementos híbridos, nascidos da transformação das formas da natureza em tecidos, tapeçarias, papéis de parede, cartazes e ilustrações de livros. Além das manifestações artísticas bidimensionais surgiram também as jóias e todo tipo de produtos de luxo para equipar e decorar as casas.

Um caminho para se compreender o hibridismo estético da natureza, sob a perspectiva da linguagem visual, seria o trabalho desenvolvido por Eugène Grasset, designer franco-suíço que viveu em Paris durante a *Belle Époque*. As ideias de Grasset são de interesse na medida em que ele foi o mestre e responsável pela introdução de Eliseu Visconti ao universo das artes decorativas, na *École Guérin*, em Paris. Visconti, um importante artista para a arte brasileira do final do século XIX e primeiras décadas

trabalho parece incomum, é porque ele está tentando pintar um pouco do que realmente vê quando olha à sua volta, e não o que nós sabemos ver.” BOTTON, Alain de. Como Proust pode mudar sua vida. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda., Edição digital 2013. Versão Kindle, posição 1215-1221.

do século XX, nasceu na Itália, imigrou, ainda criança, para o Brasil e iniciou seu aprendizado artístico no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1883. Conquistou o Prêmio de Viagem à Europa da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1892 e embarcou para a Europa em fevereiro de 1893, a bordo do navio *Congo*.

2.1 Eugène Grasset, mestre da arte decorativa

Em seu curso de desenho, Grasset, um dos fundadores e figura central da *Société des artistes décorateurs*³, retomou os estudos de observação da natureza como fonte para a criação de padrões. Seus desenhos demonstram sua preocupação com a redução da estrutura das plantas, ao evitar a volumetria e valorizar a preferência pelas formas planas. Grasset dividiu o curso de composição decorativa em três etapas: no primeiro ano, estudava-se teoria dos elementos e o ornamento abstrato; no segundo, as plantas, e, no terceiro, os animais, a paisagem e a figura humana. Cada etapa apresentava três fases e propunha ao aluno/artista novas formas de se relacionar com o objeto. A primeira fase era o conhecimento científico do tema e a observação da natureza, originando desenhos da natureza. A segunda fase era a interpretação geométrica a partir das formas básicas: quadrado, triângulo, círculo e suas combinações. A terceira fase eram as propostas de projetos exequíveis. Grasset apreciava o domínio do desenho, o uso de formas geométricas era para ele um estágio da criação artística e considerava muito importante a participação ativa dos alunos. As ilustrações dos seus livros, de 1896 e 1905, foram elaboradas em grande parte pelos alunos e refletem não somente os diferentes estilos dos estudantes, mas, permitem imaginar como Grasset respeitava a personalidade e estilo de cada um deles.

Em 1896, o artista e designer publicou *La Plante et ses applications ornementales*, e em 1905, *Méthode de composition ornementale*, um modelo mais conciso e mais próximo das estruturas que aparecem nos compêndios de Botânica. O livro veio a ser a gramática francesa do Art Nouveau, que possibilitava reduzir o tema a um simples esquema e explorar sua geometrização. Outra fonte que colabora para o conhecimento do artista e de sua obra é o livro “*Eugène Grasset: a passion for design*” de Widmann (2012). O livro apresenta uma coletânea de textos datados entre 1892 e 1919, escritos por contemporâneos de Grasset. Inclui também os trabalhos de alguns de seus alunos, entre eles M. P. Verneuil, Mathurin Méheut, Augusto Giacometti, Paul Follot e Paul Berthon e uma lista dos livros que constituíam sua biblioteca. Os textos revelam o perfil profissional de Eugène Grasset, que se apresentava como pintor e ilustrador, decorador e arquiteto, e teve grande influência no movimento das artes decorativas na França nos anos próximos a 1900.

A leitura dos textos expõe os pensamentos e as impressões de seus contemporâneos, que o viam como um artista universal por razões diversas, entre elas: ele conhecia e entendia a variedade dos materiais, sabia qual deveria ser a abordagem mais adequada para cada material e como cada um deles poderia ser aplicado em diferentes ramos das artes decorativas. O texto ‘*Grasset a Master of*

³ A *Société des Artistes Décorateurs* era uma sociedade francesa de designers de móveis, interiores e artes decorativas que esteve ativa de 1901 até a primeira década dos anos 2000. Patrocinava o *Salon annuel des Artistes Décorateurs*, em que seus membros mostravam seus novos trabalhos. “Texto elaborado pela autora, com base em pesquisa realizada.”

Decorative Art' traduzido do original na revista *La Plume Issue*⁴ Nº 122, por Fernand Weyl (1874-1931), discute a ideia de que Grasset acreditava que somente a arte decorativa merecia ser chamada de arte e que as pinturas executadas sem se pensar em sua utilidade, ou em como ela ocuparia o ambiente ou qual seria seu destino, deveriam ser ignoradas. Tal comportamento acusa um traço funcionalista que chama a atenção em um designer do movimento Art Nouveau e revela o grau de entendimento de Grasset da época em que ele vivia, demonstrando sua visão do que estava por vir e dos laços que se estabeleciam, naquele momento, entre a arte e a indústria.

Grasset nasceu em 1844, em Lausanne, na Suíça, e mais tarde, foi naturalizado cidadão francês. Admirava particularmente as composições de Gustavo Doré⁵ que acompanhava no *Journal Pour Tous* (Revista Para Todos). Trabalhava para um arquiteto em Lausanne quando se tornou amigo de um escultor francês e juntos viajaram para o Egito, obtendo conhecimento sobre o Oriente. Em seu retorno a Lausanne trabalhava com artes decorativas e criava estampa para tecidos e papéis de parede. Frequentou aulas de desenho e tornou-se familiar à arte japonesa folheando a Enciclopédia de Hokousai. Grasset estudou a arte medieval e a uniu a seus conhecimentos e admiração à arte oriental, que transparecia em seus projetos. Em resumo, Grasset se preparava para uma carreira em artes decorativas. Em 1879 trabalhou na ilustração de '*Histoire des Quatre Fils Aymon*' (Histórias dos Quatro filhos de Aymon), publicado por Charles Gillot. De acordo com Meggs e Purvis (2009), foi o primeiro ilustrador/designer a competir com Jules Chéret em popularidade pública. O livro feito em parceria com Gillot trouxe inovações ao design editorial, como se observa nesta passagem:

Uma realização pioneira, tanto no design gráfico como na tecnologia de impressão, foi a publicação em 1883 de '*Histoire des Quatre Fils Aymon*', projetado e ilustrado por Grasset. Este livro foi impresso por meio de um processo em relevo que combinava o grão da água-tinta com a fotografia colorida a partir de lâminas feitas por Charles Gillot, que transformou os desenhos a traço e aquarelas de Grasset em ilustrações delicadas. Grasset e Gillot colaboraram de perto nesse projeto durante dois anos, com Grasset trabalhando exaustivamente nas lâminas. O projeto é importante por sua integração total de ilustrações, formato e tipografia. As ideias de design de Grasset foram rapidamente assimiladas depois da publicação, as molduras decorativas enquadrando o conteúdo, a integração entre ilustração e texto numa unidade, e o projeto das ilustrações para que a parte tipográfica fosse impressa sobre céus e outras áreas. (MEGGS e PURVIS, 2009, p. 253-254).

Apesar do sucesso, Grasset decidiu não destinar seu trabalho à ilustração de livros e se dedicou à criação de objetos relacionados às artes decorativas. Sendo assim,

⁴ *La Plume* (1889-1914) foi uma revista literária e artística francesa. A revista foi criada em 1889 por Léon Deschamps, que a editou por dez anos e foi sucedido como editor por Karl Boès de 1899 a 1914. Seus escritórios estavam no número 31 rue Bonaparte. Desde o seu início, artistas famosos, como Willette, Forain, Eugène Grasset, Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Gauguin, Pissarro, Signac, Seurat e Redon contribuíram com a revista. Disponível em: Guide to the European Nineteenth-Century Rare Journals at the Zimmerli Art Museum at Rutgers University. Rutgers University. March 2013. Acesso em: 1 Mai 2016.

⁵ Gustavo Doré (1832-83). "O mais popular e bem sucedido ilustrador francês de meados do século XIX. Doré tornou-se largamente conhecido por suas ilustrações de obras como o 'Inferno' de Dante (1861), 'Dom Quixote' (1862) e a 'Bíblia' (1886), e ajudou a popularizar na Europa o livro ilustrado de formato grande." CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

projetou móveis para o Hotel Gillot, luminárias para o cabaré *Le Chat Noir*⁶, cadeiras, prateleiras, estantes para livros, posters, vitrais e desenhos para tapeçaria. Mas, mais do que tudo, o que ele mais gostava de fazer era ensinar sua arte. Em sua escola na rue Vavin, seu objetivo era expor aos estudantes os elementos e princípios de sua arte, e deixar ao julgamento deles escolher a melhor maneira de aplicar esse conhecimento. Procurava encorajar os estudantes a preservarem suas próprias origens.

Em Widmann (2012), compreende-se que Grasset criou uma gramática ornamental para o movimento Art Nouveau acreditando que na natureza o ornamento encontrava sua inspiração da maneira mais rica e mais lógica possível. Percebe-se também que ao decorar os ambientes domésticos ou de trabalho, ou mesmo ao criar novos objetos, a tendência da época era imitar e representar as formas belas e sedutoras que se encontravam na natureza. Existem inúmeros exemplos na arquitetura e no design que tiveram a fauna e a flora como inspiração. Grasset dizia que existiam muitos meios para imitar a natureza, porém era necessária atenção na escolha. Uma opção seria o artista representar a natureza usando a fotografia, concebendo exatamente o que estava diante dele. Uma segunda opção seria o artista interpretar a natureza acentuando algumas cores, retirando ou acrescentando elementos, ou seja, completando o que a natureza a princípio sugeria. Qual desses caminhos seria melhor para as artes decorativas? Grasset acreditava ser o segundo caminho.

Para ele, não fazia sentido se o artista despendesse muito tempo representando um objeto exatamente como ele era. No artigo do livro de Widmann (2012), *“Grasset a Master of Decorative Art”*, um testemunho da época, ilustra bem o questionamento de Grasset: “Por que precisaríamos de uma cópia, mesmo se ela fosse uma boa cópia? Pode a pintura de um lírio, expressa com a máxima fidelidade nos fornecer mais prazer que o lírio encontrado no jardim? Mesmo que nos satisfaça visualmente, será que não sentiríamos a falta de seu perfume?”⁷ Logo, seria impossível e em vão copiar servilmente a natureza. (WIDMANN, 2012, posição 208, Edição Kindle). (Tradução da autora).

Quando se trata de arte decorativa, dizia o mestre do art nouveau, o objetivo é diferente. O artista, nesse caso, não queria provar sua habilidade como pintor ou escultor, mas seu desejo era impressionar e estimular a visão e a imaginação do público através de obras claras, atraentes e harmoniosas. A clareza da composição decorativa se encontrava na interpretação da natureza e procedia da predominância de um motivo em meio a outros motivos. Grasset era enfático ao afirmar que a predominância de uma forma, que sobressai em meio a várias outras formas, é o que o artista é capaz de captar na natureza e transformar em arte decorativa. Para ele, o artista que se satisfaz apenas com a cópia não atingirá o nível de perceptibilidade necessária para captar o motivo, ou seja, o elemento principal, que é condição única para se alcançar a beleza decorativa. Entretanto, o artista que interpreta a natureza, que a manipula, que de acordo com sua vontade valoriza certas coisas ou objetos e

⁶ *Le Chat Noir* era um cabaré localizado em Montmartre, Paris, no século XIX. Inaugurado em 18 de novembro de 1881 no Boulevard de Rochechouart 84, pelo empresário Rodolphe Salis, e fechado em 1897. “Texto elaborado pela autora, com base em pesquisa realizada.”

⁷ “[...] why would we need of a copy even if it is a good copy? Can a painting of a lily expressed with the utmost fidelity provide us with more pleasure than the lily found in the garden? Even if it satisfies us visually, will we not miss its perfume?” (WIDMANN, 2012, posição 208, Edição Kindle).

minimiza outros, é capaz de criar trabalhos guiados pela lógica e pela clareza por meio da presença predominante de um motivo principal. Era na flora dos bosques e das florestas que Grasset procurava por motivos ornamentais, aos quais interpretava conforme sua vontade. Natureza e desejo representavam os meios principais que dominavam sua arte e produziam as formas que concebiam o hibridismo estético do art nouveau, resultado da fusão, das adaptações, intervenções e interpretações dos elementos da natureza como defendia o designer.

Contudo, o professor e artista percebeu que às vezes, para apresentar seus motivos, ele precisava obedecer a natureza de um determinado objeto que ele estava decorando. Por exemplo, se ele estivesse decorando um vaso com a figura de um cavalo, era preciso que ele curvasse o animal para que este seguisse as curvas do vaso. Se estivesse decorando uma pequena caixa com flores, ele incluiria todos os detalhes das flores, pois elas seriam vistas de uma pequena distância. E, se fosse para colocar as mesmas flores em um afresco ou poster, ele iria ilustrá-las de outra maneira devido à diferença de escala. Assim como, as flores para serem esculpidas em pedra ou madeira seriam diferentes das flores feitas de tecidos ou rendas, pois o trabalho do artista decorativo é colocado sob certas restrições com base no material escolhido, o que o leva a dialogar com a matéria e a modificar sua abordagem ao interpretar a natureza.

Alain⁸, filósofo francês contemporâneo de Grasset, considerava a natureza a mestra soberana. No livro *Système des Beaux Arts* (1926), o filósofo analisa a matéria e suas potencialidades que se revelam através da arte. Considera sua potência e sua resistência à transformação concluindo que cada matéria comporta uma espécie de destino formal e impõe de alguma maneira uma determinada forma, excluindo a possibilidade de outras. Em alguns momentos da história essa relação entre matéria e forma apresenta uma visibilidade clara e nítida, como nas catedrais góticas na Idade Média, onde a arquitetura e a estrutura em pedra são uma coisa só. Em Argan (1996), encontram-se outros exemplos que ilustram a harmonia entre a arquitetura e os materiais, como no século XIX, quando o ferro e o vidro traduziram a estética industrial ou no início do século XX, em que a arquitetura racionalista explorou as propriedades físicas do concreto, da madeira, da pedra sem ocultá-los com qualquer tipo de revestimento.

Em Alain (1926) compreende-se que à medida que se familiariza com a inflexível ordem material, ela oferece seu apoio e permite o exercício da liberdade; enquanto o artista se entregar apenas às suas ideias e inspiração, ou seja, à sua própria natureza, somente a resistência da matéria o preservará da improvisação vazia e da instabilidade do espírito. Alain considera imprescindível o conhecimento da matéria para tornar visível e tangível a ideia ou pensamento do artista, pois é sobre ela que ele exerce sua percepção. Para o filósofo, a lei suprema da invenção humana é que inventamos trabalhando.

2.2 Visconti e a natureza como tema dominante

Seguindo os ensinamentos de Grasset, Visconti trouxe para o Brasil uma produção voltada para o Art Nouveau, ao mesmo tempo em que o movimento chegava ao seu apogeu na Europa. Seu envolvimento com a arte decorativa se manifestou desde o período em que viveu em Paris até o ano de 1936, quando

⁸ Émile-Auguste Chartier (1868-1951), professor e filósofo francês, que usava o pseudônimo de Alain.
“Texto elaborado pela autora, com base em pesquisa realizada.”

finalizou suas atividades na Escola Politécnica no Rio de Janeiro (VISCONTI, 2008), onde havia criado uma cadeira de arte decorativa nos cursos de extensão universitária, a qual era pautada em normas adquiridas na *École Guérin*.

Os objetivos de Visconti ao ingressar na *École Guérin*, em Paris, eram se dedicar ao curso de desenho e arte decorativa, desenvolver trabalhos no campo das artes gráficas e na produção de cerâmica e estabelecer novas relações entre os conceitos de arte, arte decorativa e arte aplicada à indústria. Tais objetivos configuram uma maneira intuitiva de lidar com a interdisciplinaridade e suas possibilidades em propor novas estruturas, ou seja, o artista denotava adequação ao perfil de designer ao abranger em seu trabalho diferentes aspectos culturais e sociais, além de questões que envolviam a ciência e a arte. Como relata Frederico Moraes (1980), pela primeira vez um pensionista do governo brasileiro afastava-se dos caminhos tradicionais, que levavam inevitavelmente aos mestres acadêmicos, para dedicar-se ao estudo das artes decorativas e das artes aplicadas à indústria. Ao retornar ao Brasil, em 1901, de acordo com Mirian Seraphim (2008), Visconti apresentou na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA sua primeira exposição individual, onde figuravam sessenta quadros e vinte e oito trabalhos de arte decorativa aplicada à indústria. Em 1903, levou para São Paulo a maioria das obras expostas no Rio e, nesse mesmo ano, Américo Ludolf, proprietário das Manufaturas Ludolf et Ludolf, produziu cerâmicas e vasos decorados com elementos da flora brasileira e figuras femininas de inspiração art nouveau a partir dos seus projetos.

Essas interceptações entre disciplinas e formas, que se percebe na obra de Grasset e Visconti, é discutida no texto 'O falar da fronteira, o hibridismo e a performatividade' de Susan Friedman (2002), no qual a autora propõe três modelos para se compreender o hibridismo nos estudos culturais. O primeiro modelo seria a fusão de elementos díspares com vista à criação de formas culturais inteiramente novas. O segundo modelo sugere a demanda de uma constante interpenetração entre diferentes formas, cada uma das quais, no entanto, se manteria reconhecivelmente distinta por mais alterações que sofresse no respectivo contexto sincretista. E, o terceiro modelo, poria em causa a própria noção de diferença em que se baseiam os dois modelos anteriores, propondo que as formas híbridas seriam o constante misturar do sempre já misturado. Seguindo essas interações e transformações, e em conformidade com o espírito Art Nouveau, Eliseu Visconti aplicou seus conhecimentos na criação de projetos para mobília, cerâmica, vitrais, tecidos, livros, cartazes, ex-libris e selos postais. Na decoração da cerâmica, os desenhos de Visconti transitaram da flora das regiões temperadas, como a iris francesa para a flora tropical brasileira, representada pelo café, pelas orquídeas, begônias e pelo maracujá. Sua linguagem oscilava entre desenhos orgânicos com linhas curvas e onduladas e soluções que se aproximavam de formas abstratas. Irma Arestizabal (1983) cita em seu livro um possível encontro entre Eliseu Visconti e Paul Gauguin, que mostra as articulações artísticas, culturais e sociais de Visconti em Paris, em um momento histórico de grandes e significativas mudanças.

O pintor Henrique Cavalleiro (genro e colaborador do artista) contou-nos em certa ocasião, que Eliseu conhecera Gauguin em Paris. Ele deve ter compreendido a importância do mestre francês, pois em sua obra, notadamente nas Artes Decorativas, nos painéis e nas ilustrações, percebe-se os vínculos com o sintetismo do grupo de Pont-Aven ligado a Gauguin,

com o simbolismo dos Nabis e com o 'cloisonnisme'. (MOTTA, 1969, p.? apud ARESTIZABAL, 1983, p.90).

Possivelmente, Paul Gauguin foi um dos poucos, senão o único artista dessa época que influenciou o design por suas formas e também experimentou criar peças de artesanato, que ele definia como esculturas em cerâmica. Segundo Shim Chung (2008), para o artista, o barro não era um material simples e comum, o artista via a argila como um material culturalmente específico, que poderia fornecer-lhe os meios de reavivar o mundo primitivo e exótico que ele tinha experimentado em sua estadia na Bretanha, na década de 1880.



Figura 2 – Cerâmicas pintadas de Eugène Grasset e vaso em cerâmica pintada de Eliseu Visconti.⁹

Na cerâmica art nouveau, observa-se que a preocupação com as formas orgânicas, algumas vezes, levavam a uma moldagem retorcida dos recipientes como se estivesse dando-lhes vida, o que exigia que a produção da peça fosse manual, dando-lhe um caráter de peça única. Porém, a cerâmica de Eliseu Visconti, não apresenta essa característica, o que se vê é exatamente o contrário, como bem explica Cavalleiro e Farias (2012, p. 132):

A busca por um caráter de exclusividade e o consequente distanciamento dos processos industriais não estão presentes nos vasos projetados por Visconti. A decoração floral é reduzida a um sóbrio padrão de flores de maracujá, aplicado de modo bidimensional. A forma do recipiente também abre mão de qualquer excesso, e assume configurações e proporções que remetem à cerâmica tradicional brasileira. Dessa maneira, Visconti foi capaz de projetar um conjunto de obras que, ao mesmo tempo que remetia ao art nouveau, também incorporava traços de uma identidade nacional em seu design, além de se adequar aos requisitos da produção seriada.

Essas propriedades também são vistas na cerâmica de seu mestre Eugène Grasset que era considerado na época o artista que preparou o terreno para o Art Nouveau, um proto-art nouveau. Nos trabalhos dos dois artistas, mestre e discípulo, encontram-se algumas peculiaridades, percebem-se afinidades com os pré-rafaelistas e os simbolistas, ao mesmo tempo em que apresentam alguns traços funcionalistas.

⁹ GRASSET, Eugène. **Méthode de composition ornementale**. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1905. Disponível em: <https://archive.org/details/mthodedecomposit01gras>. Fayences Ornées. Disponível em: <https://archive.org/stream/mthodedecomposit01gras#page/n176/mode/1up>. Acesso em: 18 mai 2016.

Projeto Eliseu Visconti. Vaso decorado com árvores azuis, cerâmica pintada. c.1901. Disponível em: <http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/Obra/ArteAplicada.aspx>. Acesso em: 18 mai 2016.

Grasset foi um dos pilares do Art Nouveau mas não deixou de atentar para os novos materiais do mundo moderno amplamente utilizados como o ferro, o vidro e o cimento. Valorizava a lógica e a racionalidade das ciências e da engenharia e percebia o caminho do funcionalismo que começava a ser sinalizado na arquitetura e no design. Essas características revelavam sua posição como um artista de transição que ansiava pelo cruzamento de informações, de conhecimentos, de saberes e estilos. Um artista que percebeu que a indústria invadia progressivamente a arte, a arquitetura, a moda, e que todo artista, assim como o decorador, deveria se preocupar em compor seu trabalho acompanhando a indústria. Apesar de que o nome ainda não havia sido criado naquela época, Grasset previa o design industrial e algumas características de seus trabalhos se adequavam a ele, fato que com certeza influenciou Visconti.

Para ajudar a compreender o trabalho de Visconti, outro encontro relevante em Paris, citado por Arestizabal (1983, p. 116), foi com Lucílio e Georgina de Albuquerque¹⁰:

Conta a pintora Georgina de Albuquerque que ela e Lucílio encontraram Visconti, em Paris, em 1906. O mestre do impressionismo no Brasil, aconselhou Lucílio: “Você que aprecia tanto ilustrar capas de revista e gosta de artes decorativas, por que não frequenta o curso de Grasset?”

Lucílio de Albuquerque seguiu a orientação e estudou na *École Guérin* de 1907 a 1909. As anotações do artista, ao lado dos desenhos que produzia durante as aulas, são informações valiosas para uma investigação sobre a formação de Visconti, já que Lucílio não prosseguiu com o Art Nouveau.

3. CONCLUSÃO

Nas criações artísticas as transformações, adaptações e combinações resultam em objeto híbridos em graus diferenciados. No presente artigo o hibridismo foi trabalhado a partir das questões conceituais e estéticas que envolvem as formas e, que inspiraram arquitetos, artistas e designers. O que se observa são as diversas maneiras como ocorrem essas manifestações, resultando em metamorfoses fundamentadas na circulação de formas e conceitos, independente do tempo e do espaço em que elas acontecem, às vezes gerando uma reestruturação da forma, outras vezes alterando ou acrescentando sentidos aos artefatos, ou ambos. A partir dos exemplos utilizados percebe-se que o hibridismo está presente ao longo de toda a história da arte em suas inúmeras possibilidades: hibridismo conceitual, estético, estrutural, funcional, entre outras categorias, que vem à tona à medida em que se aprofunda o entendimento na análise de cada caso.

Dessa maneira e segundo os três modelos propostos por Friedman (2002), citados anteriormente, pode-se compreender as ordens clássicas da arquitetura a partir de elementos da arquitetura egípcia; captar a essência de uma coleção de moda a partir de referências da arquitetura e da arte que remontam a outras épocas; decifrar a rede que tece a literatura; encontrar na natureza os sons da música e

¹⁰ Lucílio de Albuquerque (1877-1939), artista brasileiro, pintor, desenhista, vitralista e professor era casado com a artista Georgina de Albuquerque (1885-1962) pintora e professora. Em 1906, Lucílio ganhou o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Belas Artes. Em Paris, os dois artistas frequentaram a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* e a *Académie Julian*.

visualizar suas formas e cores por intermédio dos passos de uma dança. A compreensão desses enredos, leva a um caminho que possibilita acompanhar a formação de novos vocabulários, estimula a capacidade da imaginação e permite uma aproximação à estrutura e linha de pensamento de um artista. As linhas sinuosas e assimétricas do Art Nouveau, iniciadas por uma profunda observação da natureza guiada por um pensamento lógico e científico, alternado e complementado pelo olhar intuitivo próprio dos artistas, arquitetos e designers, atendeu às solicitações da sociedade industrial da época e suas novas tipologias e materiais.

Nesse universo, Eugéne Grasset mostrou a Eliseu Visconti o desenvolvimento de um processo criativo pautado na natureza e Visconti a partir de suas próprias referências colaborou para a criação de uma identidade nacional voltada para os elementos da natureza brasileira explorando sua variedade de formas e cores. Seus traços se assemelham aos de Grasset, os modos de enfrentar os temas e os conflitos neles contidos também são semelhantes. Pintando flores de maracujá e orquídeas, o artista decorou vasos, xícaras, pratos, moringas, criando peças com referências a uma brasilidade que estava presente no cotidiano das pessoas. Da mesma maneira que Moraes (2006) descreve a participação da globalização na formação de uma Cultura do Projeto, um século antes Visconti participou do início da formação de um conceito de design no Brasil, trazendo de Paris sua vivência e aprendizado na produção das artes decorativas e artes aplicadas, no uso de novas técnicas, novos elementos e conceitos híbridos e sincréticos, aplicando-os de maneira que valorizavam a essência da cultura local. Enfim, reinterpretando a sugestão de James Grady, citada na introdução deste artigo, pode-se dizer que uma das grandes contribuições ao universo da arte, no final do século XIX e início do século XX, foi a hibridação da natureza em todas as expressões estéticas do período.

REFERÊNCIAS

Alain. **Système des Beaux-Arts**. Paris: Éd. Gallimard, 1926.[Renouvelé en 1953 e 1999].

ARESTIZABAL, Irma (org.). **Eliseu Visconti e a Arte Decorativa**: uma exposição. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983.

BOTTON, Alain de. **Como Proust pode mudar sua vida**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda., edição digital 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

Coleção primavera-verão 2012 da britânica Haley Byrd. Disponível em: <https://fashionrework.com/2012/12/06/klimt-inspire-and-the-styling-tips-behind-the-look-of-klimts-muses/> Acesso em: 12 maio 2016.

Coleção outono-inverno 2013-2014 de Dolce & Gabbana. Disponível em: <http://thebestfashionblog.com/womens-fashion/dolce-gabbana-fall-winter-2013-2014> Acesso em: 12 maio 2016.

FLIEDL, Gottfried. **Klimt**. Köln: Taschen, 2006.

FRIEDMAN, Susan Stanford. **O falar da fronteira, o hibridismo e a performatividade**. 2002. Disponível em: < <http://www.eurozine.com/pdf/2002-06-10-friedman-pt.pdf>> Acesso em: 15 ago 2016.

GRADY, James. **Nature and the Art Nouveau**. The Art Bulletin, Vol. 37, No. 3, p. 187-192, Set, 1955.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

MORAIS, Frederico. **Eliseu Visconti e a Crítica de Arte no Brasil**. In: Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Editora FUNARTE, 1980.

MOTTA, Flavio. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Apud. ARESTIZABAL, Irma (org.). **Eliseu Visconti e a Arte Decorativa**: uma exposição. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1983.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAIM, Gilberto. **A Beleza sob Suspeita**: O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SERAPHIM, Mirian N. **Eros adolescente**: No verão de Eliseu Visconti. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. (Coleção florada das artes).

Shim Chung, Y. **The Monstrous and the Grotesque**: Gauguin's Ceramic Sculpture. Image [&] Narrative [e-journal], 23 (2008). Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> . Acesso em: 23 mai 2016.

VISCONTI, Eliseu. Eliseu Visconti – Arte e Design. Curadoria: Rafael Cardoso; textos Radael Cardoso e Tobias Stourdzé Visconti; fotografias: Ciro Mariano e José Moraes Franceschi. Rio de Janeiro, Hólos Consultores Associados, 2008, 96 p. Catálogo de exposição, 4 out. – 7 dez. 2008, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

WIDMANN, Melanie Paquette. **Eugène Grasset**: a passion for design. CTG Publishing, 2012. Versão Kindle.

ZOLA, Émile. Au bonheur des dames. Flammarion. Paris: 1971. Apud. ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998.