

HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL

VOL. I

DEDALUS - Acervo - MAC



21500005648

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - USP
BIBLIOTECA
LOURIVAL GOMES MACHADO 897

INSTITUTO WALTHER MOREIRA SALLES
FUNDAÇÃO DJALMA GUIMARÃES

São Paulo 1983 BRASIL

Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo

7

Flávio L. Motta



638 Victor Horta — interior da casa do arquiteto, hoje Museu Horta, Bruxelas. Sobre legislação, construção e cidade (Paris): "... Em 1896, um decreto, velho de quatorze anos, regulava ainda com severidade o modo de construir e de decorar as fachadas dos imóveis. A proibição, quase total, das saliências fora do alinhamento, condenava os arquitetos a desenhar balcões estreitos, monótonos e mesquinhos, com efeitos decorativos praticamente nulos. Essas restrições impostas arbitrariamente, ao suceder-se dos anos, ofereceu ao academismo um vasto campo de manobras... e a liberdade foi reclamada para construir casas tais como eram concebidas... Ora, o grande beneficiário foi o *Modern Style* ou *Art-Nouveau* que tinha suas fontes na Inglaterra e que um arquiteto belga, Horta, implantou com método em Bruxelas".*

*Nota: Desbruères, Michel. *Maison 1900 de Paris*. *Bizarre*, Paris, n. 27, p. 2, 1963.

Art-Nouveau foi um estilo que configurou boa parte da atividade artística dos fins do século passado e início do século XX. Para uma primeira aproximação cronológica, diremos que o período mais agudo desse movimento se insere entre 1892/93 e 1914. Começou assim com o sentido metódico adotado pelo arquiteto Victor Horta (1861-1947) na *Maison Tassel*, em Bruxelas, e terminou com a Primeira Guerra Mundial (1914-18).

Tanto em extensão como em profundidade, cabe ainda refletir sobre o significado de *l'Art-Nouveau* e suas implicações antiacadêmicas ou modernistas. Assim considerada, a *arte nova* mostra correntes que se entrelaçam com o Romantismo, o Simbolismo, o Expressionismo e o ecletismo. Junto às formas 'serpentinadas' de *l'Art-Nouveau*, aparecem elementos formais retilíneos, encontrando nos pressupostos de tradição clássica ou neoclássica. É verdade que uma das vertentes de *l'Art-Nouveau*, a *Secession* austríaca, apresenta formas geométricas, abstratas, com linhas retas e circunferências.

Como se estabeleceram ou se difundiram essas realizações, no Brasil, é fenômeno que exige estudos mais elaborados e sintéticos. Não raro, conseguimos identificar alguns elementos ornamentais em edifícios situados nos mais variados pontos do país. Às vezes, é um dado que adere ao ecletismo, onde os estilos se misturam, especialmente com o 'neogótico', ou 'neobarroco'. Talvez não passe de um procedimento transmitido pelos mestres-de-obras, pelos construtores, pelos arquitetos. Estes recolhiam sugestões nas revistas, seguindo as normas do ensino artístico, ou ainda pelo contato com exemplares originais, cheios de motivações inovadoras.

Um ponto, porém, mostra como certos artistas brasileiros, premiados com viagem ao estrangeiro, estudaram, na Europa, o estilo *art-nouveau* ou *proto-art-nouveau*, da melhor tradição, como nos casos de Rodolfo Amoedo (1857-1941), Eliseu Visconti (1866-1944), Lucílio (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962). Estes três últimos receberam lições de 'arte decorativa' na École Guérin, em Paris, sob a orientação de Eugène Grasset (1845-1917). Os apontamentos de aulas que compulsamos, mostram anotações e desenhos esclarecedores.¹

A obra de Grasset era, segundo Tschudi Madsen, *proto-art-nouveau*: um elo na corrente que emerge, na Inglaterra, com os pré-rafaelitas e o Arts and Crafts de William Morris (1834-96), acrescido pela participação de Walter Crane (1845-1915) e outros. Tais transições, evoluções ou transposições, ilustram aspectos metodológicos que acabaram por influir no nosso ensino e, conseqüentemente, no meio artístico daqui.

Nos cadernos de estudo de Visconti aparecem observações como: "construir um desenho sobre uma linha seca ou traço (igual), dá sempre um aspecto duro, magro, sem solidez. Assim como variar as grossuras das linhas e das superfícies é ainda um meio de enriquecer o desenho".² Convém não esquecer que uma das preocupações comuns a esse período (*belle époque*) foi o conflito *forma* e *conteúdo*, segundo uma visão dualista. Descer a pormenores, como o fez Visconti quando analisou as estruturas vegetais, em microscópio, tornou-se uma indagação significativa para a modernidade. Dezenas de anos antes, Joseph Paxton (1803-65), na Inglaterra, estudou a estrutura vegetal para aplicá-la em construções. E, desde aí, até o seu projeto para o palácio de Cristal (1851) se evidenciou uma concatenação de interesses. Nesse caso, o feito resultava de uma análise das estruturas vegetais. Diremos que a estrutura, na sua coerência interna e regularidade, aproxima *conteúdo* de *forma*, ou talvez melhor — *ornamento* da *construção*. Assim se coloca um ponto fundamental: a estrutura como decorrência da observação do mundo orgânico ou mineral e a estrutura como organização das relações sociais, inclusive historicamente fundamentadas (figs. 648, 649 e 650).

A percepção que capta as formas orgânicas ou cristalinas, nem sempre revela a experiência devida aos fatores histórico-sociais imediatos. Todavia, não cabe desmerecer a predisposição do ser humano para ir de encontro a soluções que convergem o social ao natural, ou ao contrário.

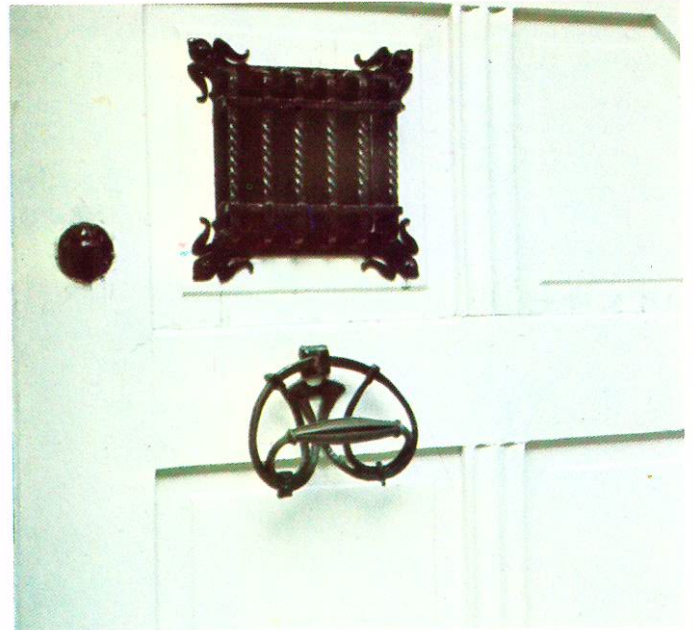
A realidade objetiva tem suas implicações sensório-motoras; porém, a realidade vivida no espaço social da coexistência, do trabalho, também se manifesta nos programas e partidos adotados em relação aos ambientes habitáveis.

1. Cópias fotográficas de dois cadernos de Lucílio de Albuquerque se encontram na biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

2. Motta, Flávio, *Contribuição ao estudo do Art-Nouveau no Brasil*. São Paulo, s. ed., 1957, p. 66.



639



640



641

639 Paul Hankar — residência do arquiteto, Bruxelas.

640 Paul Hankar — residência do arquiteto, detalhe de ferragem. "Paul Hankar construiu sua casa da rua Defacgz em 1893, coincidindo assim, em data, com a Maison Tassel de Victor Horta. Foram notáveis suas realizações em ferro e vidro."*

*Nota: Borsi, Franco & Wieser, Hans. *Bruxelles, capitale de l'Art-Nouveau*. Bruxelles, Marc, Vokaer, 1971.

641 Victor Dubugras — residência Flávio Uchôa (demolida), c. 1902, esquina da rua Augusta com a rua Caio Prado, São Paulo. Tratava-se de um edifício onde estavam combinadas soluções neogóticas com l'Art-Nouveau. O autor foi dos principais arquitetos que se dedicou à arte nova.*

*Nota: Motta, Flávio. *op. cit.*, p. 52.

642 Rodolfo Amoedo — estudo para catálogo de exposição, 1904, nanquim s/ papel, 32,5 x 25, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

643 Eliseu Visconti, *Anuário Fluminense*, 1902.

644 Walter Crane — Desenhos para *A Causa*, 1886-1896, London, The Twentieth Century Press, 1896.

Walter Crane, ligado a Morris e à melhor tradição do *proto-Art-Nouveau*, teve notável influência na obra de Eugène Grasset que, por sua vez, ministrou lições a Eliseu Visconti, Lucílio de Albuquerque e Georgina de Albuquerque. Nesta ilustração (1896) ele fez a apologia do socialismo. Por outro lado, é curioso notar as afirmações de Aldo Rossi, no artigo "A propósito de um recente estudo sobre l'Art-Nouveau em Stephan Tschudi Madsen":

"... Um dos aspectos mais negativos ao qual l'Art-Nouveau esteve ligado e que mais apreende ou absorve do movimento neogótico se verifica na adesão àquelas correntes que a literatura marxista definirá como *romantismo econômico*."*

*Nota: Rossi, Aldo. *A propósito de um recente estudo sobre l'Art-Nouveau*, Milão, Casabella, maio 1957. n. 215.

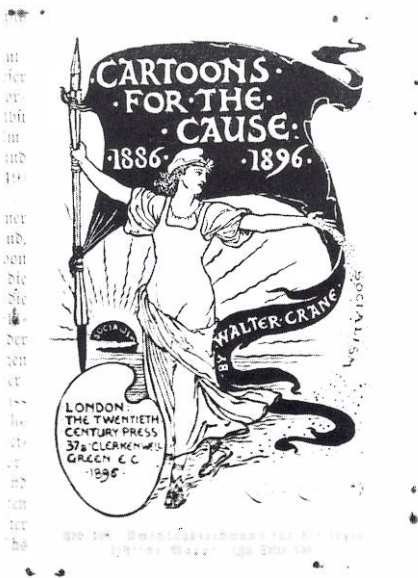
645 Eugène Grasset — Ilustração para *Histoire des quatre fils Aymon*, 1879-83. *Art et Décoration*, jan. 1903.



642



643



644



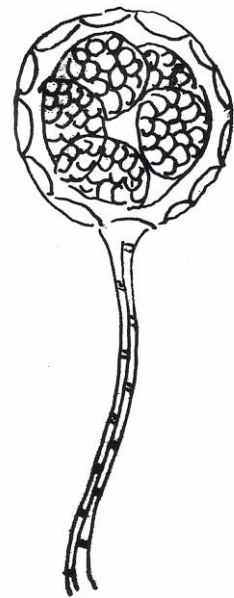
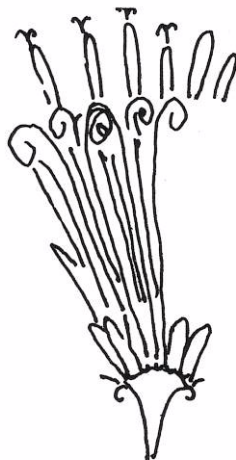
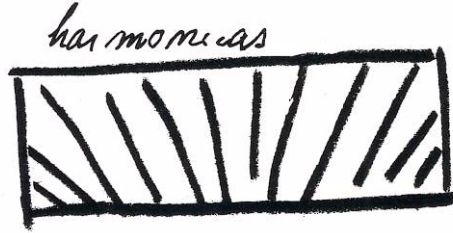
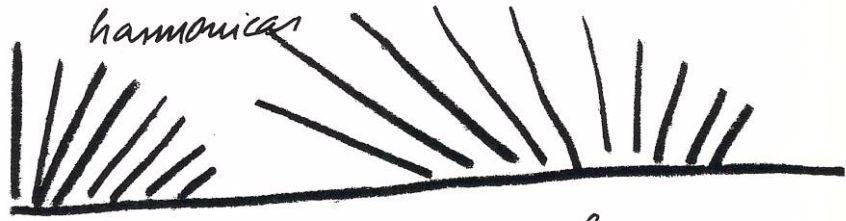
645

458

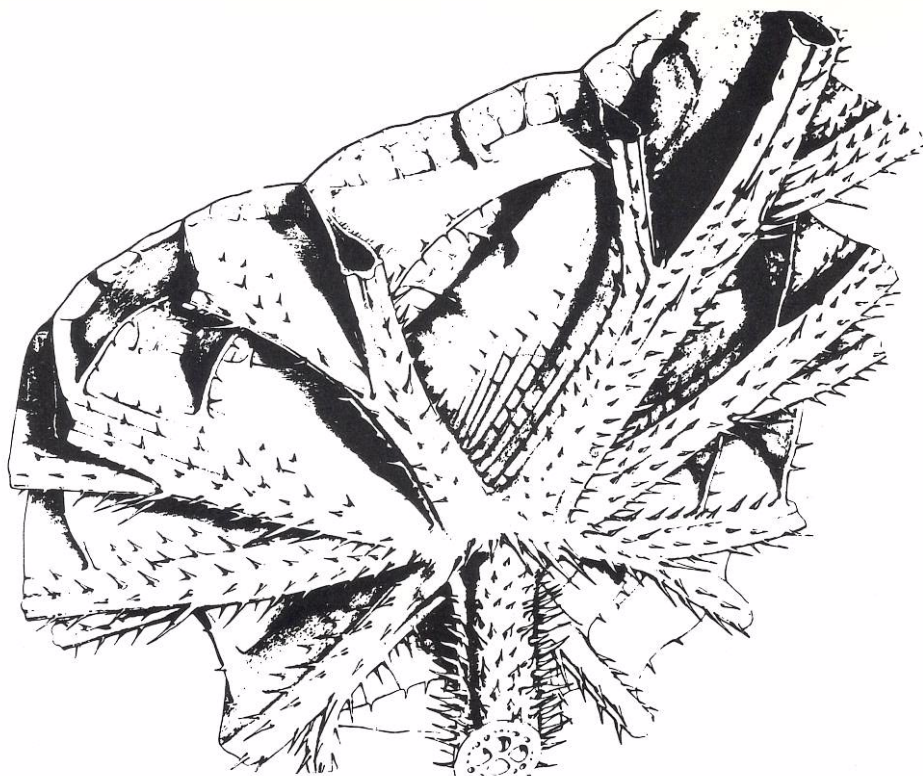


a um ponto

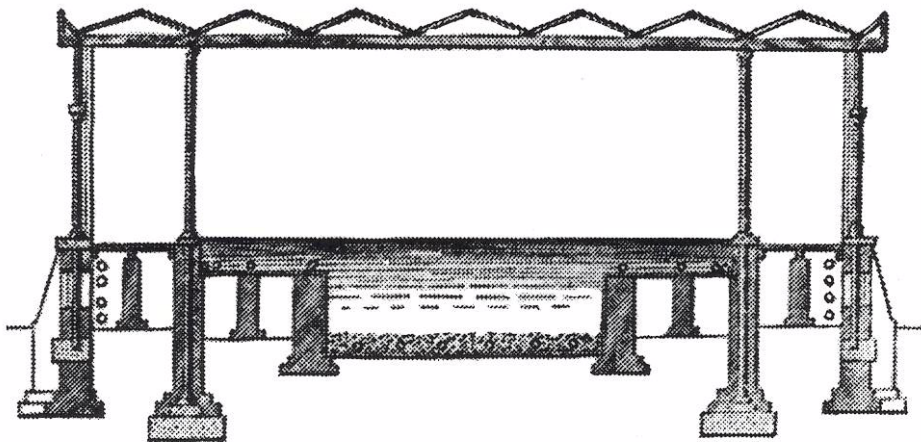
646



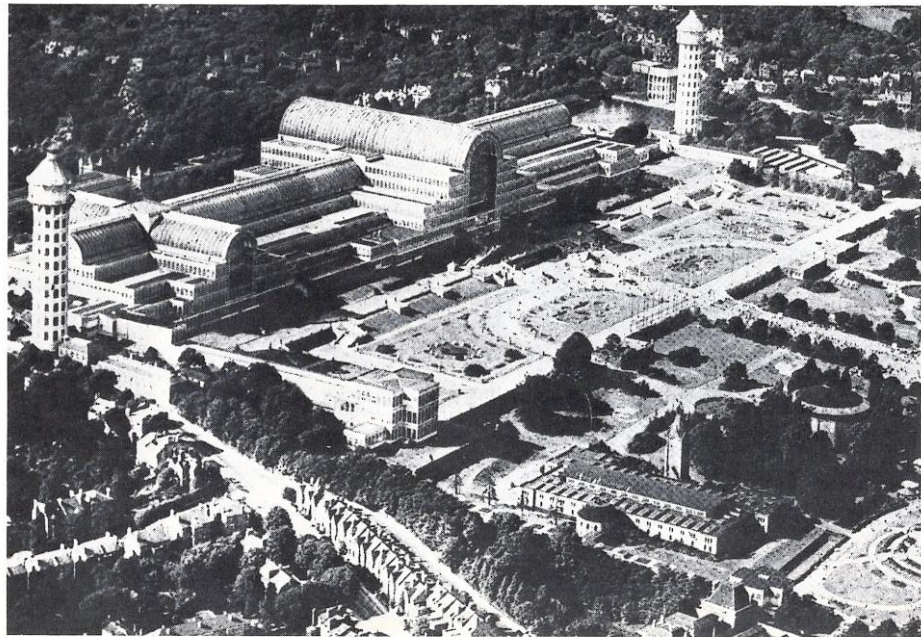
647



648



649



650

646 Anotações sobre desenhos das aulas de Visconti.

647 Eliseu Visconti — "Estruturas Vegetais", entre 1895-98, decalque sobre desenho.

648 Vitória-régia, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*, London, The Architectural Press, 1961.

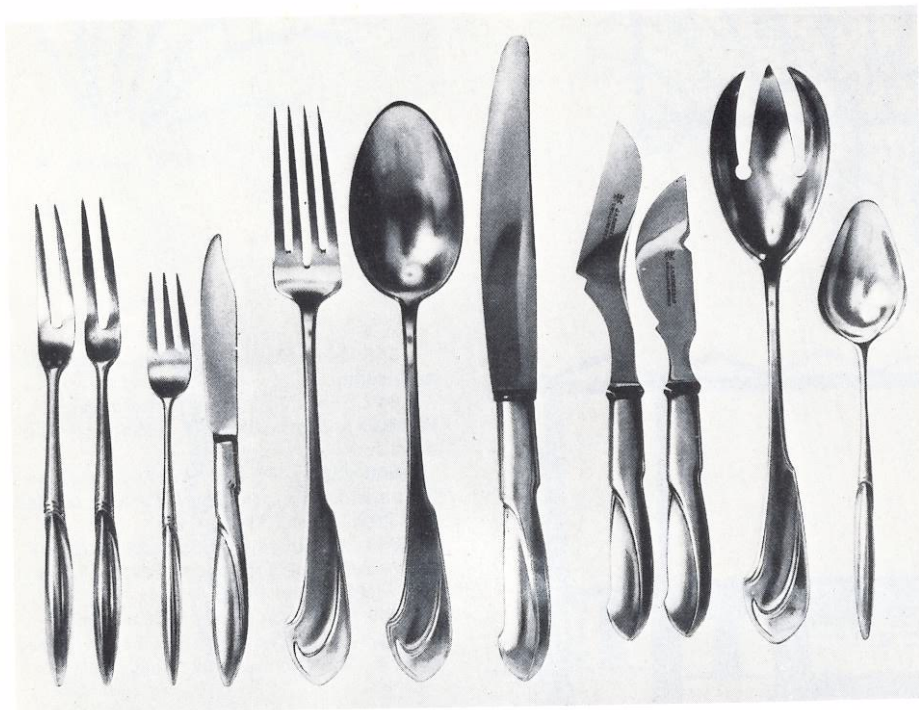
649 Lily House, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*, London, The Architectural Press, 1961.

650 Palácio de Cristal, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*, London, The Architectural Press, 1961.

Visconti, estimulado por Grasset, mostrava como as ideias por eles adotadas tinham, entre outras coisas, um sentido voluntarista. Daí a anotação: "É preciso que haja vontade num desenho. Evitar o vago e indeciso". Em outra oportunidade já procuramos esclarecer que, na época, esses estudos correspondiam às concepções 'vitalistas', próprias a vários pensadores da época. Seguindo outras anotações de Visconti, verificaremos que ele desenhou um galho com um ramo desligado, e acrescentou: "não admissível porque não existe vontade". E ainda: "O ferro fundido vai sempre afinando para a extremidade achatada em forma de leque, tomando uma forma decorativa". Evidencia-se assim uma vinculação com um material em sintonia com uma aspiração estética e a respectiva visão da natureza, numa determinada época e numa determinada sociedade.

651 Henry van de Velde — talheres de prata, 1902-03.*
*Nota: *Henry van de Velde 1863-1957*. Zurique, Kunstgevermuseum, ago. 1958.

460



"Dobrar a curva e enriquecê-la" — eis uma observação que poderá parecer um pleonasma, mas acreditamos que se refere à possibilidade de modificar o rumo da curva, contrariando-a à maneira dos traços serpentinados. Não raro, fica difícil destacar a linha sinuosa como ornamento. Em vários casos, ela fundamenta a construção arquitetônica. Surgem assim exemplos marcantes nos trabalhos de Henry Van de Velde (1863-1957), Victor Horta, Guimard (1867-1934) ou Gaudí (1852-1926) — e, num momento de intensificação de propósitos, as cadeiras Thonet. Estes móveis, comuns no Brasil, e conhecidos como cadeiras austríacas (de palhinha), ainda hoje servem de modelo a uma fábrica do Rio Grande do Sul. Também Oscar Niemeyer (1907) apreciava-as como peças cheias de coerência. Em algumas de suas soluções, nos últimos projetos de cadeiras, parece reviver as Thonet com novas grandezas. Conforme escreve Mourey, Grasset chegava a afirmar que, antes de tudo, para empregar logicamente a matéria, devemos dar aos elementos uma forma em relação ao uso.³ Por isso, convém não esquecer, mais uma vez, que o mestre de Visconti tinha uma metodologia onde relacionava os fatores *construtivos* e *ornamentais*. Daí estar mais próximo ao proto-*Art-Nouveau*.

3. Mourey, Gabriel. *Essai sur l'art décoratif français moderne*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1921, p. 75-94.



652

652 Rodolfo Amoedo — “Senhora Sentada em Cadeira de Balanço”, s/ data, aquarela s/ papel, 28 x 32,5, çol. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

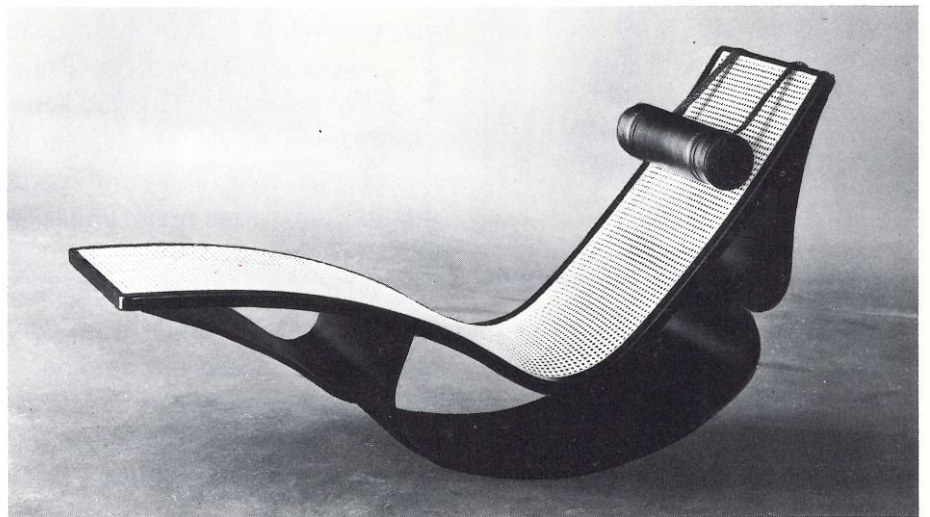
O trabalho do artista é também um documento sobre a *harmonia* da figura feminina repousando numa cadeira Thonet (austríaca).

653 Cadeira de balanço da linha Thonet, madeira e palhinha.

654 Espreguiçadeira-balanço, linha Niemeyer, 1978, madeira prensada.



653



654



655 Eliseu Visconti — vasos de cerâmica, c. 1901, col. Tobias Visconti, Rio de Janeiro. Testemunho da relação entre a arte e a indústria na *belle époque*.

4. Costa, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia., 1927.

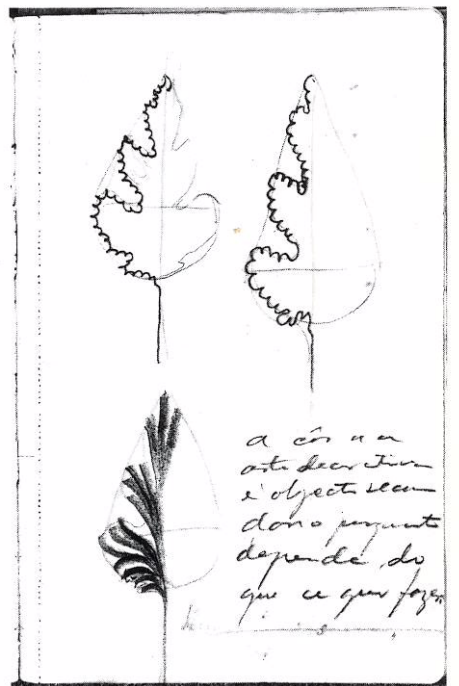
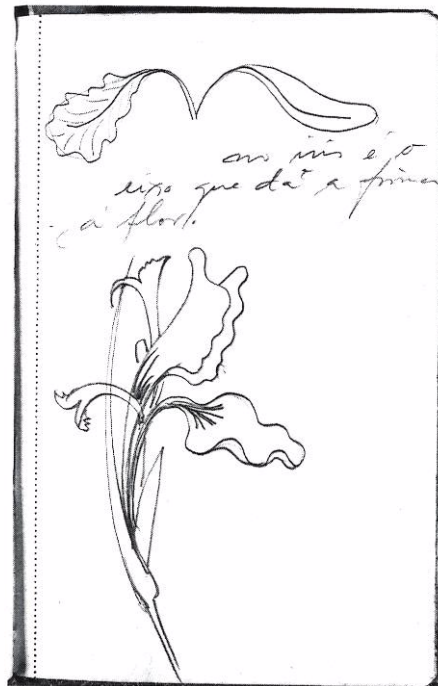
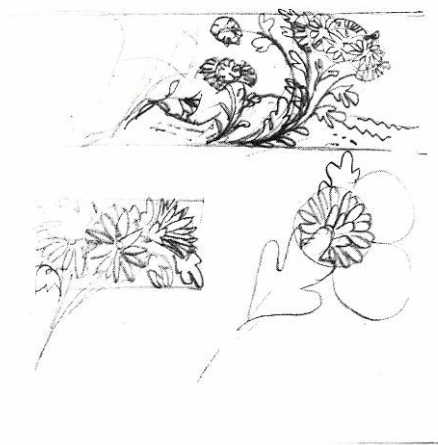
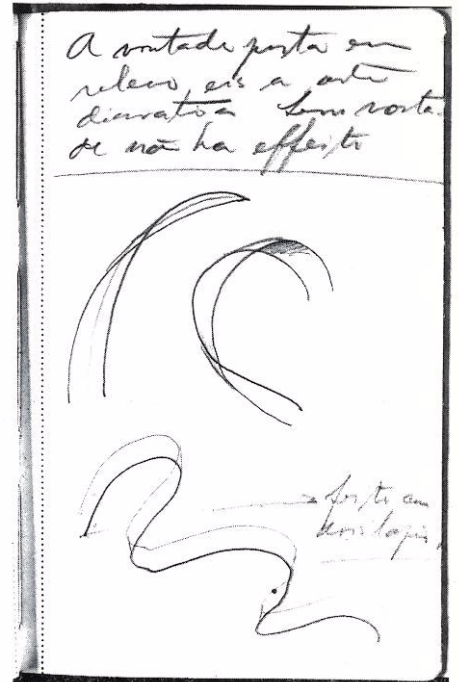
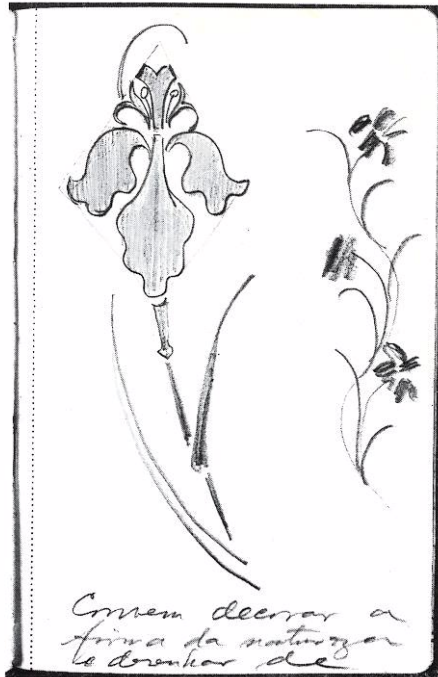
5. Motta, Flávio. *op. cit.*

6. *ibid.*

7. Centrokappa, ed. *Il design italiano degli anni '50*. Milano, Domus, 1980, p. 74.

As primeiras lições que Visconti recebeu na École Guérin datam de 1895. “Quando regresssei da Europa — dizia Visconti a Angyone Costa — como bolsista dos cofres públicos, fiz uma exposição de artes aplicadas, a de 1901, na intenção de que a arte decorativa era elemento maior para caracterizar a indústria artística do país. Olharam-na como novidade e nada mais. Cheguei a fazer cerâmica à mão . . . para ver se atraía a atenção das escolas, das oficinas, do governo”.⁴ A mostra mereceu algumas observações de Luiz Gonzaga Duque Estrada e Ernesto da Cunha Araújo Viana. Com grande atraso, Visconti ministrou aulas. Conforme notou Frederico Barata: “a cátedra de artes decorativas surgiria, por ele orientada, não por um ato do governo, mas por dedicação do mestre, que aceitou dirigir aulas de artes decorativas, sem qualquer recompensa material, nos cursos de extensão universitária”. Como já registramos em estudo anterior,⁵ Visconti começou a lecionar, por volta de 1934, junto à Escola Politécnica, no Rio de Janeiro. “Toda a orientação era pautada em normas adquiridas no curso da École Guérin, cujos cadernos de apontamentos ele conservava”. Servimo-nos ainda das anotações de sua filha, Yvone Visconti Cavalleiro e de um caderno do curso de Grasset. Acresce que consultamos dois outros cadernos de Lucílio de Albuquerque.⁶

Ali estão observações significativas, das quais destacamos algumas. Por exemplo: “Quando estudamos uma planta é preciso ver bem a que sistema ela pertence”. Num certo sentido, o estudante se orientou por normas que regulavam, como *lei*, os acontecimentos *naturais*. Tal método tem raízes mais fundas, conforme notamos, em inúmeras manifestações artísticas do século XIX, a partir dos pré-rafaelitas até, inclusive, os neo-*Liberty* do século atual.⁷ Uma outra observação anotada por Lucílio de Albuquerque, vem confirmar tais interesses. “Na natureza — registra ele — todas as combinações são encontradas”. Acreditamos, entretanto, que, apesar do amplo campo de sugestões objetivas, ocorrem também predisposições e instantes de subjetividade; experiências devidas a um ambiente social, com sua organização e respectiva historicidade.



656 Cadernos de Lucílio de Albuquerque contendo ensinamentos de Eugênio Grasset.

Wilhelm Worringer quando escreveu *Abstraktion und Einfühlung* (1908), aditou: "Ambos os estilos, a ornamentação linear, o vegetal, constituem no fundo, uma abstração; e sua diferença a este respeito não é senão gradual, o mesmo que para a concepção monista de sujeito à lei orgânica, é, no fundo, só gradualmente, diversa da sujeição à lei geométrico-cristalina".⁸ Como observará mais tarde Lúcio Costa (1902): "É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontânea ou intencional — ora derramadas, ora contidas —, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura".⁹

Elaborar com essas tangências parece recorrer ao *esprit géométrique* e ao *esprit de finesse*, notados por Pascal.¹⁰ Mas, às vezes, o que surgia também era um acentuado dualismo, muito próprio do século passado, numa parcela social que se atirava à objetividade em decorrência de um verdadeiro movimento pendular, entre a acumulação da riqueza e o trabalho. O Simbolismo, que se aproxima da 'arte nova', mostra um relacionamento peculiar entre subjetivo-objetivo. Muitas vezes notamos, nos programas de ensino, a distinção arquitetura e ornamento, ou decoração.¹¹

O arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), de origem sueca, autor do projeto da Vila Penteado (1902), em São Paulo, em uma nota autobiográfica, lembrou: "...consegui entrar na Escola Politécnica de Estocolmo, no curso especial de arquitetura e ornamentação".¹²

Os aspectos simbólicos da mencionada Vila, apesar das mutilações que ela sofreu, permitem ainda configurar o relacionamento 'arquitetura-ornamento'.

A propósito da qualidade de algumas soluções, na parte interna, notou o professor José Cláudio Gomes: "Num primeiro momento, enquanto o edifício é *casa*, residência, a moradia, o grande *hall* central é lugar de dupla significação, formal e simbólica. Formal, enquanto articulação família-sociedade (é o *lugar* onde a família *recebe*) e simbólica enquanto articulação classe-sociedade (é o lugar onde se revela o estatuto da classe do morador) . . ."¹³ A mediação assume um papel destacado. Sem dúvida, existe muito simbolismo naquele *hall*; raízes de roseira à mostra, dizendo do culto às origens, muito próprio à Grã-Bretanha, outros países e regiões que procuravam se firmar como nacionalidade. Apesar disso, algumas peças, como as lareiras, vieram da Inglaterra. Mas, como informou Luiz Scattolini antigo diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (onde trabalhou em colaboração com Ramos de Azevedo), na Vila atuaram muitos artistas de origem italiana. Já publicamos uma relação deles. Alguns seriam os artífices das obras de talha, notadamente do mobiliário da sala de refeições. Ekman já demonstrava receptividade para com esses 'novos mamalucos'.¹⁴ Conta mesmo, em suas notas biográficas: "Ali encontrei o meu velho amigo Augusto Leconi, que, sem trabalho, resolveu acompanhar-me até São Paulo . . ."¹⁵

Como assinalou Carlos Lemos: "O café trouxe o imigrante, que trouxe o tijolo . . . O tijolo e o ecletismo, de mãos dadas, transformaram a fisionomia da cidade e alteraram os conceitos de bem morar".¹⁶

8. Worringer, Wilhelm. *Abstraccion y naturaleza*. Trad. do alemão de Mariane Frank. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

9. Costa, Lúcio. *Sobre arquitetura – estudos e artigos*. Porto Alegre, Centro de Estudos de Teoria da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da U.R.G.S., s.d.

10. Pascal, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 37. (Os Pensadores).

11. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Exposição Vila Penteado*. 1976, p. 15

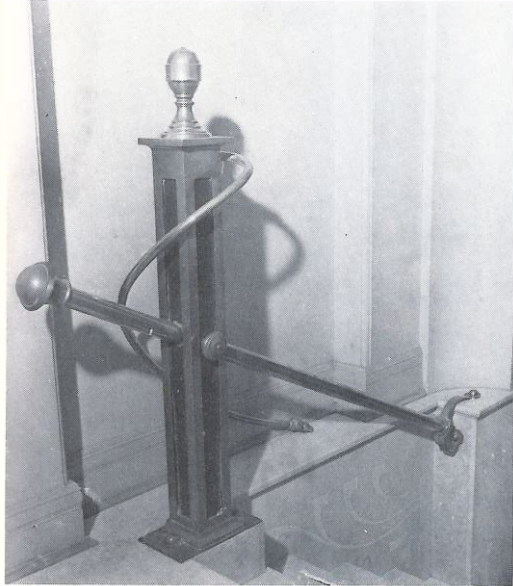
12. *ibid.*

13. *ibid.*

14. Machado, Antônio de Alcântara. *Novelas paulistanas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961, p. 53.

15. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Exposição Vila Penteado*, 1976.

16. *ibid.*

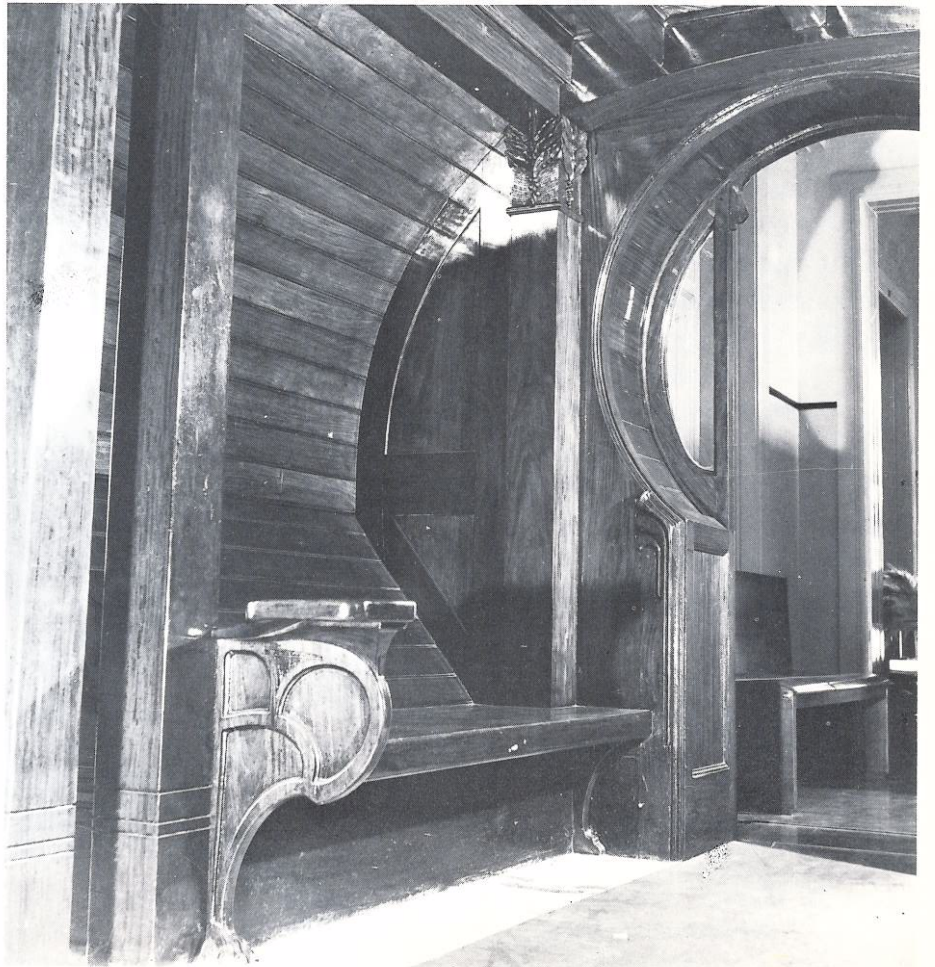


657a

657a, b, c Carlos Eckman — detalhe de corrimão, saguão e banco sob escada, Vila Penteados, 1902, rua Maranhão, 88, São Paulo.



657b



657c

658 Estante de madeira executada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e premiada na exposição de St. Louis, nos Estados Unidos, em 1904. Pertenceu a Bernardino de Campos, presidente do Estado de São Paulo. Naquele instante e naquele local, houve um florescimento do *Art-Nouveau*. Segundo um depoimento de Luís Scattolini, antigo diretor do Liceu, o ensino levava em conta a qualidade do modo de produção e deixava, a cada estudante, a liberdade na escolha do motivo. Porém, não se deve esquecer que os estudantes e os professores conheciam o *Art-Nouveau* através de revistas européias que, em sua maioria, chegavam graças às atenções do engenheiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo.





659

659 Anton Pruska — “Figura Feminina”, feita pelo processo de galvanoplastia. Estava na Vila Penteadado e hoje encontra-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Cidade Universitária, São Paulo.

660 Gibson, Dana. *Gibson's girls*. New York, Life Publishing Co., 1907.



660

Na Vila Penteadado, as pinturas ainda dizem muito da concepção de mundo em que viviam o conde e sua família. Lá estão as telas de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) mostrando os índios, a mulher do período colonial com a roca e, finalmente, numa pintura de De Servi, a consagração da indústria. Seria uma visão fisiocrata da nossa economia? É possível: mesmo porque o conde tinha fazenda de café e também fábrica de sacaria, estabelecendo assim, numa ordem natural, a passagem gradativa da agricultura à indústria. Abrangia o território do “*laissez faire, laissez passer*”, tanto na indústria como no comércio. Alguns pormenores mostram, num trabalho de talha, um ramo de café, ou num modelado sobre paredes, begônias veristas (é notável a assimetria da folha da begônia, tão afim à ‘arte nova’), em contrastes com as soluções de hastes, lineares e mais sintéticas. Ali estão perfis femininos, inseridos em formas circulares. Era instante em que a mulher, cultuada como uma flor — delicada, vestida pela caligrafia irregular e caprichosa da época —, emergia de um sonho panteísta, em sugestivas metamorfoses. Mas era, ao mesmo tempo, o período onde as mulheres reivindicavam seus direitos inerentes às condições de trabalho, ao processo econômico, com a indústria introduzindo nos lares mecanismos novos. Aparecem transformações concretas na organização do espaço, notadamente na cozinha. Comentando os aspectos do trabalho doméstico na sociedade norte-americana, Giedion examinou-os de forma estimulante.¹⁷

É possível considerar a existência, em pequenos objetos — jóias, adornos os mais variados —, de uma forma de organizar o espaço, ou melhor, o próprio campo propício à sensibilidade e à certeza que acompanha, de tal maneira, que isso já pressupõe uma vocação para trabalho de maior porte, como os desenhos para os equipamentos dos edifícios, seus jardins ou mesmo traçados para as cidades. Aparece como que um elemento de origem comum. Vemos, deste modo, num detalhe de edifício para auditório, feito pelo americano Louis Sullivan (1856-1926), em Chicago, linhas curvas, entrelaçadas, que antecipam as passagens de vias elevadas para trânsito rápido, hoje vistas nas cidades grandes.¹⁸

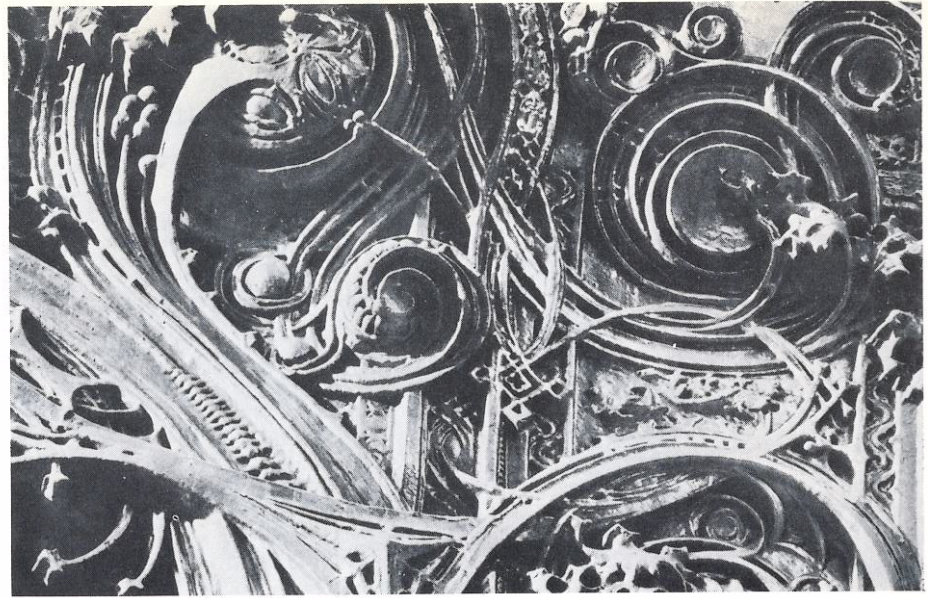
17. Giedion, Siegfried. *Mechanization takes command*. New York, Oxford University Press, 1948.

18. Schmutzler, Robert. *Art-Nouveau*. Trad. do alemão por Edouard Roditi. New York, Harry N. Abrams, 1962, p. 5, 19, 21.

661 Louis Sullivan — detalhe da fachada da loja de departamentos Carson Pirie Scott & Co., Chicago, 1899-1904. Nos Estados Unidos, como em vários países, a penetração do *Art-Nouveau* atinge os edifícios, o mobiliário, as alfaias, as artes gráficas, até mesmo o gesto. Temo-lo nos trabalhos de Louis Sullivan (fachada da Carson Pirie Scott & Co.) e também nos desenhos de Dana Gibson, famoso por suas *girls*. Convém notar que estas põem em destaque as condições da 'mulher média' na sociedade industrializada da América do Norte. A idéia de uma figura estandarizada, as *Gibson's girls*, parece responder à situação onde se estabilizam os *tipos*, aquilo que Silvio d'Amico considerou ao tratar do problema da máscara e da *commedia dell'arte*. À crise do autor, do poeta, surge a valorização do ator, do personagem, já fartamente identificado com o público. A este processo de referência, alia-se o tratamento gráfico dado às *Gibson's girls*. De certo modo o desenhista conseguiu ligar uma série de soluções, quando tratou das feições, do panejamento, dos objetos: precisão e segurança nos traços, como se fossem peças prontas para uma linha de montagem. Documenta e registra os usos e costumes de sua época — relações sociais e a situação de algumas mulheres face às tendências do industrialismo reinante. **No final do século XVI — observa G. C. Argan — se dissocia a figura do arquiteto: para Domenico Fontana, por exemplo, o 'belo' tem valor na ordem da vida natural, enquanto que o 'decoro' é um valor na ordem da vida social".**

*Nota: D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. Milano, Garzanti, 1960, p. 178-82. Schmutzler, Robert, op. cit.

**Nota: Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Trad. Liliana Rainis. Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1966, p. 26.



No caso específico do arquiteto Sullivan se distinguem alguns 'entrelaçados', muito a gosto daqueles que cultivaram o 'entrelacé' céltico, como um fator de culto às origens irlandesas ou escocesas, na arte britânica (aliás, Louis Sullivan era, por parte de pai, filho de irlandeses).¹⁹ É incitante ver, no mestre da Escola de Chicago, antecipações, em detalhes, daquilo que se engrandeceria no nosso cotidiano.

O problema da modernidade tem encontros com o tempo. Cabe estudá-lo dentro ou fora do *Art-Nouveau*, em outros espaços e momentos vividos. Os ingleses, por exemplo, chamaram de *Modern Style* aquilo que para os franceses e alguns outros era *Art-Nouveau*. Já se fazia sentir uma certa disputa no âmbito cultural-mercadológico.

Etimologicamente, a palavra *moderno* vem do latim *modernus* de *mos hodiernus* — costumes dos nossos dias . . . "Tudo parece indicar que o étimo correspondente à moda (*modus*), passando pelo francês *mode*, assume significados que abrangem: "medida, lei, regra, *maneira* de proceder, *maneira* de fazer alguma coisa, de se encaminhar, já que 'mós' é *maneira* de se comportar, modo de proceder. 'Modo' seria a *maneira* (os grifos são nossos) de se considerar a ação".²⁰ Encontramos ainda, entre outras variantes: "forma verbal indicativa da *maneira* de considerar a ação" ou "forma especial de ser ou fazer uma coisa". Corresponderiam, para nós, a certas atividades liberativas, na medida que emprestariam significado às coisas (no latim, *res*) inertes, convertendo-as em *atos* (*factum*) — ação. Conforme Rodolfo Mondolfo: "precisamente com estes reconhecimentos de conhecer como fazer, gerar, criar, que em todo o curso do pensamento antigo enfrentam a concepção oposta do conhecimento como atitude passiva de receptividade, aparece associada à inversa e recíproca: do fazer como conhecer, quer dizer, como condição e meio de conquista e de conhecimento verdadeiro: *verum ipsum factum*".²¹ Reafirmar-se-ia assim o processo de transformar a *coisa* em *fato*. Como se nota, existe na órbita do conhecimento, entre *moderno* e *moda*, *maneira* (em italiano — maneira, de mão) e *estilo* (de estilete), uma situação limite de sentido ético e/ou estético.

19. Sullivan, Louis H. *The autobiography of an idea*. New York, Dover, 1956, p. 11

20. Constâncio, Francisco Solano. *Novo dicionário crítico e etymológico da língua portuguesa*. Paris, E. Belhatte, 1884.

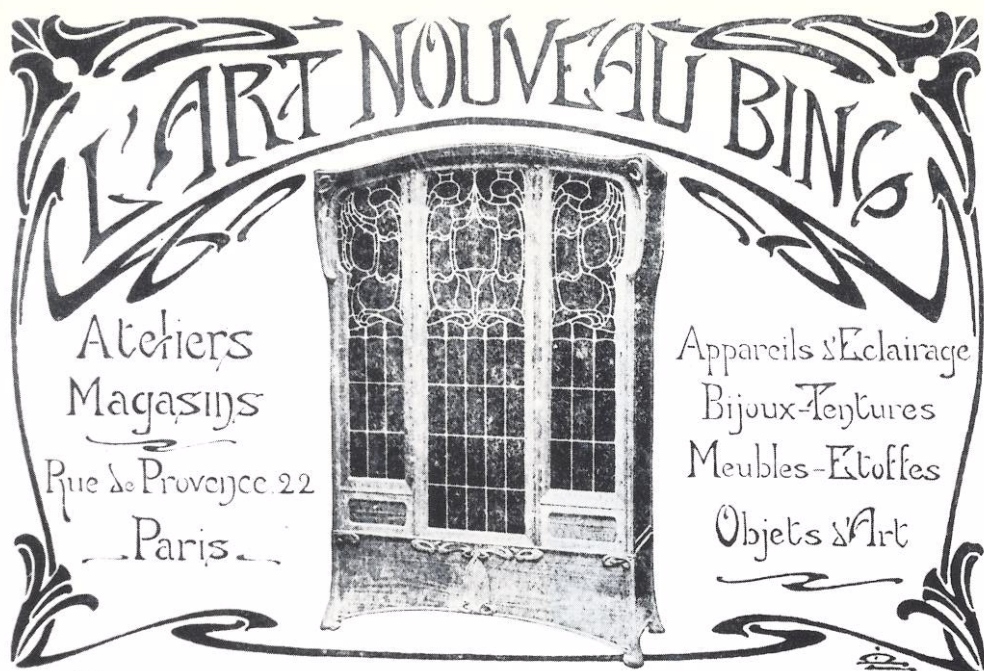
Nascentes, Antenor. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1966, p. 183

Torrinha, Francisco. *Dicionário latino português*. 2 ed. Porto, Porto Editora, 1942.

Thieme, Ulrich, ed. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, See-man, 1920.

Lello Universal. *Grande dicionário enciclopédico ilustrado*. Direção de Coelho Netto e João Grave. Porto, Livraria Chardron, s.d.

21. Mondolfo, Rodolfo. *Verum factum*. Trad. Oberdan Coletti. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971, p. 12



662

663

662 'L'art nouveau Bing' — anúncio da Maison Art Nouveau. Graças ao prestígio dessa casa de S. F. Bing, o termo *art-nouveau* passou a ser preferido pela maioria dos estudiosos. Considerações de Rio-Carvalho nos induzem a atribuir, na distinção entre *arte nova* e *Art-Nouveau*, o critério semelhante àquele que se adota entre *Barroco* e *Barroco colonial* — só que o autor expressa a nacionalização portuguesa, entre outras coisas, pela tradução do termo que nomeia a adaptação do estilo.*

*Nota: Rio-Carvalho, Manoel Pedro de Oliveira do. *Um aspecto nacionalista da arte portuguesa no século XIX*. Coimbra, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1957, p. 9.

663 Di Cavalcanti, Emiliano. Titania. *Panóplia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 129, ago. 1917.

Convém retomar as observações de Tschudi Madsen, quando trata de Aubrey Vincent Beardsley (1872-98): . . . "ele se apodera com elegância e destreza do estilo linear da época, exagerando a linha, transformando o refinamento japonês, o ritmo linear pré-rafaelita, num estilo pessoal, todo marcado pela nova sensualidade dos anos 90".²² De passagem, lembraríamos como os estímulos de Beardsley ressurgiram nas primeiras ilustrações de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), publicadas, em São Paulo, na revista *Panóplia* (1917). Até hoje, entre os neo-*Liberty*,²³ o trabalho de Beardsley desperta o maior interesse, devido a sua encantadora modernidade que volta a ser moda. Há muitos outros elementos que demonstram a sagacidade dos britânicos em denominar de *Modern Style* a 'arte nova'.

Charles Baudelaire chegou a observar em seu estudo "A arte romântica"²⁴ que "houve um modernismo para cada um dos pintores antigos" . . . "Em uma palavra: para que todo o modernismo seja digno de converter-se em antiguidade, é necessário que tenha sido extraída a misteriosa beleza ali colocada pela vida humana", para depois salientar que toda nossa originalidade decorre da marca que o tempo imprime às nossas sensações. E ainda Baudelaire escreve, a propósito do personagem M. G.: "dirigido pela natureza, tiranizado pelas circunstâncias, seguiu um caminho completamente distinto. Começou por observar a vida e não a ideou senão mais tarde para apreender os meios de expressá-la. Disto resultou uma originalidade surpreendente".²⁵ Tais observações cabem a inúmeros modernos, inclusive para demonstrar o modo como Aristóteles empregou esse termo.²⁶ A designação não fica assim restrita a uma periodização cronologicamente rígida, e nem mesmo limitada às fronteiras territoriais (belgas, francesas ou inglesas). Outras partes e gentes dos mundos ocidental e oriental participaram desse processo que incluía a aceleração das comunicações ou das contradições, sentidas, por vezes mesmo, como adversas (a guerra Japão-Rússia de 1904-1905). Houve também, sem dúvida, uma aproximação entre o culto na-

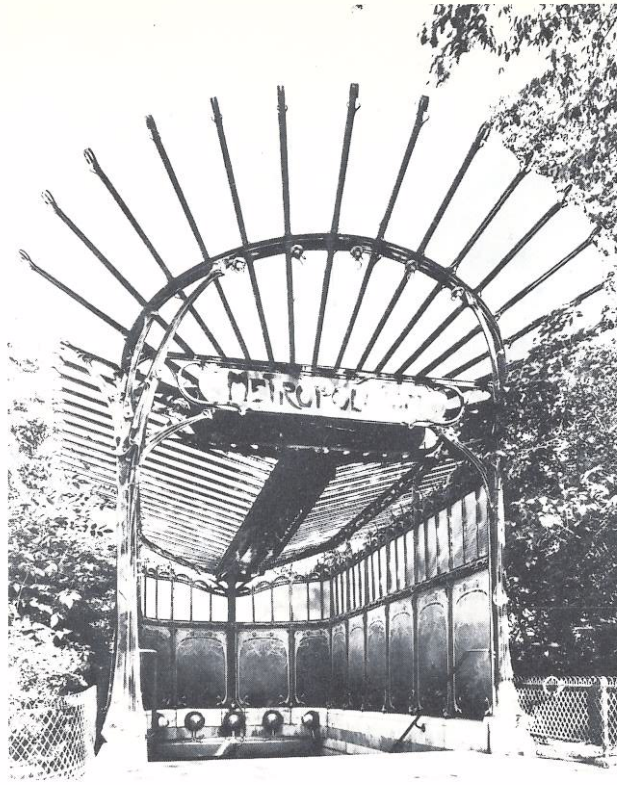
22. Madsen, Stephan Tschudi. *L'Art-Nouveau*. Trad. Luce Hinsch. Paris, Hachette, 1967, p. 79.

23. Walker, John A. *Glossary of art, architecture and design since 1945*. London, Clive Bingley, 1973, p. 144.

24. Baudelaire, Charles. *El arte romântico*. Trad. F. J. Solero. Buenos Aires, Schapire, 1954, p. 41-58.

25. *ibid.*

26. Aristóteles. *Il problema estetico (dalla Poetica)*. Traduzione, introduzione e note di Manara Valgimigli. 5. ed. Bari, Laterza, 1952, p. 46.



664 Hector Guimard — entrada de uma estação do Metrô, desenhada em 1900, instalada entre 1900-1903, Paris.

27. Pevsner, Nikolaus. *I pionieri del movimento moderno: da William Morris a Walter Gropius*. Trad. do inglês de Giuliana Baracco. Milano, Rosa e Ballo Editori, 1945, p. 73

cional da época e o liberalismo. As comunicações e o comércio ativaram, com maior soma de energia, o intercâmbio entre nações e povos. Arrolamos, além do *Modern Style*, o *Art-Nouveau*, 'arte nova', Jugendstil, Secession, Inglêse, style Horta, o *Veldescher stil*, style Guimard, *Yachting style*, style Metro, *Floreal*, *Liberty*, *rastaquouère* (*rastracuero*), o style *Nouille* (estilo espaguete)... e tantas outras designações; sejam devidas a um artista, a uma firma comercial, a uma revista ou mesmo a uma imposição estilística — pois Voysey não chegou a falar na "tirania dos estilos"? —, o *Modern Style* chegou a Moscou, à Tchecoslováquia, aos Estados Unidos, à América Latina; penetrou no mobiliário, na edificação, no vestuário, no equipamento doméstico, nas máquinas, nas valisas, nas óperas — *Iris* e *Madame Butterfly* —, na joalheria, como também no chapéu de Santos Dumont. Assistia-se à transformação de todo um campo cultural. Nele, por vezes se esboçava alguma tentativa de hegemonia. Marcou ainda o ambiente dos salões de belas-artes e as grandes exposições internacionais, dedicadas à indústria, como sucedeu com os estímulos iniciais devidos ao projeto do palácio de Cristal (1851) de Joseph Paxton, jardineiro e *sir*. Aliás, mesmo entre nós, Araújo Porto Alegre (1806-79) compreendeu o valor da exposição de 1851, quando se dirigiu ao imperador, advertindo-o sobre a indispensável presença brasileira nessas mostras internacionais. As observações de Nikolaus Pevsner²⁷ sobre a importância dessas exposições, principalmente a do palácio de Cristal, são antológicas.

28. Cosmopolitismo. Encyclopedia of social sciences. New York, Macmillan, 1951, v. 3-4, p. 457-61.

29. Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, EDART/São Paulo Livraria Editora, 1971, p. 342

“O cosmopolitismo que se integrou numa doutrina e que almeja uma comunidade universal, pode ser estático ou dinâmico. O primeiro, começa com a suposição de que a solidariedade humana pode e deve ser consumada sem demora e em todas as regiões do mundo; enquanto que o último o vê como a meta de uma evolução gradativa para um mundo melhor . . .”²⁸

“Lembrei-me, Mário, do que você disse uma vez do *Art-Nouveau*: ‘se outros motivos não existissem, bastava o Art-Nouveau para justificar a Semana de Arte Moderna’ . . .”²⁹

Página do diário de Araújo de Porto Alegre, em 1853: “Logo que acabei a segunda memória, fui levá-la a S. Majestade, e com ela uma outra pequena, na qual lembraria os objetos que se poderiam mandar à Exposição Francesa, e se o fiz com o fim de indicar ao soberano o que era possível fazer-se em um ano e com o intuito de ver o meu país aparecer nesta nova festa, para não passar por uma terra inculta, sem artes e sem indústria, como passou a Exposição do Palácio de Cristal, em Londres”.

Araújo Porto Alegre, no mencionado diário, faz anotações significativas sobre a vida artística brasileira, suas implicações com a indústria:

“A Inglaterra, à proporção que progride no desenho sobe de nível na perfeição da forma dos objetos da sua indústria... O palácio de Cristal demonstrou claramente esta verdade”. Ou ainda: “A criação de uma biblioteca puramente artística, ou depósito de estampas de todos os gêneros, deu à França um imenso resultado industrial com que todos os artistas aí encontram um imenso depósito de originais a consultar”.

Na Reforma Porto Alegre, vemos entre as disciplinas:... “história das artes e estéticas e arqueologia, a de matemáticas aplicadas que abraçava aritmética, geometria descritiva, perspectiva e sombras, esteotomia, trigonometria, ótica, *desenho industrial*” (o grifo é nosso).³⁰

Convém acrescentar, entretanto, que desde 1828, Joseph Paxton iniciara uma série de experimentações, em desenhos de casas de vidro (estufas), na Inglaterra. Em várias delas, combinou o uso da madeira, vidro e ferro, embora tivesse as atenções voltadas para as estufas do Jardim des Plantes, em Paris, construídas em 1833. Como assinala Pevsner: “A arquitetura do ferro e do vidro permanece limpa, clara e sóbria, porque está protegida pela ciência. Na construção de uma ponte ou de um pavilhão de mercado, o risco é grande; o engenheiro, absorvido pelo cálculo, não tem tempo a perder em caprichos infantis ou senis”.³¹ Acontece que Paxton iniciou sua qualificação profissional como jardineiro e estudioso de botânica, junto ao duque de Devonshire (c. 1826), em Chatsworth. Em 1846, chegaram ao Kew Garden de Londres sementes de uma *Victoria regia* (também conhecida como *uapé*). E, em 1849, Paxton obteve um exemplar por intermédio de seu amigo William Hooker, diretor do mencionado jardim. A planta não estava florescendo. Paxton construiu uma nova estufa e conseguiu a floração da *water lily*. Levou-a ao castelo de Windsor para apresentá-la à rainha Vitória. Então,

30. Galvão, Alfredo. Manoel de Araújo Porto Alegre. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, MEC, n. 14, 1959, p. 35, 65, 78, 91.

31. Pevsner, Nikolaus, op. cit., p. 26.

32. Chadwick, Georg F. *The works of Sir Joseph Paxton*. London, The Architectural Press, 1961.

665 Joseph Paxton — interior de estufa com vitória-régia, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*. London, The Architectural Press, 1961.

666 Annie Paxton sobre uma folha de vitória-régia, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*. London, The Architectural Press, 1961.

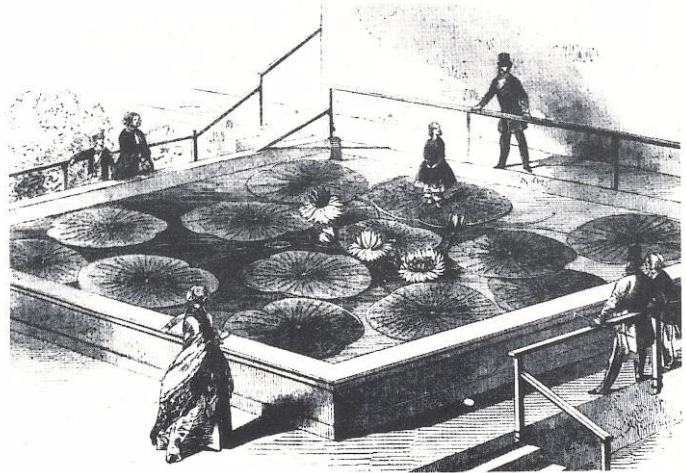
colocou sua filha Annie, de sete anos, sobre a imensa folha, que a suportou perfeitamente.³² Na construção de uma estufa para a mencionada planta, o preclaro jardineiro utilizou soluções inspiradas na estrutura da própria vegetação. Mais uma vez, ficam ilustrados instantes significativos das relações arte-ciência-técnica.

Evidencia-se uma busca penetrante, no mundo vegetal, a ponto de se firmar a noção de estrutura como sendo a parte fundamental, mais sólida, mais duradoura, mais permanente . . . o esqueleto dos seres vivos. Como sabemos, essas preocupações são notadas também nos estudos de Eliseu Visconti. Entre os britânicos pré-rafaelitas do século XIX, encontramos ainda uma disposição para superar os 'neos', buscando soluções formais e funcionais inspiradas no exame direto das formas vegetais; uma atividade de pureza, à moda medieval, anterior a Rafael (daí o nome pré-rafaelita). Assim, eles se defrontavam com um repertório variado de formas que não dependiam de uma imposição estilística, principalmente no ornamento. E, de tanto se aproximarem de uma realidade visível tão sugestiva, atingiram uma certa disposição para a estrutura orgânica.

472



665



666

33. *ibid.*

A amplitude do palácio de Cristal acolhia exemplares da indústria da época. No discurso inaugural, o príncipe Alberto mencionava os anseios de "união de toda a humanidade", como consequência daquele encontro.³³ Era a 'paz vitoriana'. Tanta grandeza na construção, foi um marco na história do movimento moderno. O palácio de Cristal (o cristal é uma forma geométrica, retilínea na *natureza*), acolhia um programa de vida. Ocorre, entretanto, neste momento, pensar na existência de uma noção menos rígida, ou mais dinâmica, de estrutura; uma noção, como já salientamos, onde compareçam, além das formas inspiradas no mundo orgânico ou mineral, outras soluções ou predisposições fundadas no encaminhamento artístico-histórico-social, cujos programas e modelos advêm de um sentido humano, do indivíduo-social, mais nítido. As soluções adotadas por Paxton já continham o cuidado em desvendar o mundo vegetal, orgânico, onde se destacam os extremos de um processo representado por opções tecnológicas e determinações ecológi-

cas mais abrangentes, difusas — cósmicas mesmo —, do que as inegáveis e fundamentais exigências do relacionamento cidade-campo.

As grandes exposições delinearam um trajeto elucidativo dentro da história da arte, sendo de interesse destacar: a Exposição de 1851; a de 1889, dedicada ao ferro (torre Eiffel); a de 1900, em Paris, exaltando o valor da eletricidade e do estilo *Art-Nouveau*; a de Turim, em 1902; a do átomo, em Bruxelas, em 1958. No Brasil, no âmbito nacional, assinalamos a Exposição de 1908, no Rio de Janeiro.

As estruturas de ferro aliadas ao vidro se prestavam a manter a transparência, a luminosidade, leveza e solidez. Elas foram adotadas em várias espécies de edificações. Em Fortaleza, por exemplo, encontramos, no Teatro José de Alencar (1904-1908), uma combinação de elementos *art-nouveau* com soluções ecléticas. Num catálogo da empresa MacFarlane, de Glasgow, vimos que os ingleses chegaram a produzir, em série, “teatros para o jardim” — como é o caso do Teatro José de Alencar — coretos, mercados, estações de estrada de ferro, portões, escadas, pilares... É da mesma firma, e outras como a Earl of Dudley-Steel e Hayward Brothers Borough — London's, parte da Estação da Luz, em São Paulo. Registra-se em Belém do Pará, no Bosque, atirado ao esquecimento, um ‘porta-cartaz’ da mencionada MacFarlane. Outras firmas comerciais, notadamente belgas, também exportavam viadutos e possivelmente casas, alpendres... A residência do sítio de São João, no Recife (propriedade Brennand) é um exemplar raro, seguindo o gosto em voga no sul dos Estados Unidos, entre fazendeiros de algodão. Além disso, encontramos inúmeros mercados no Norte, no Nordeste e no Rio, construídos de ferro. Era material que se prestava a soluções modernas, mas também aderiu ao *Revival*, aos ‘neos’, ao ‘ecletismo’. Ele favorecia, por sua maleabilidade, a multiplicação de formas retorcidas, florais ou aplicações ‘neobarrocas’, ‘neoclássicas’. Viollet-le-Duc (1814-79) com seu *Entretiens sur l'architecture* (1877), serviu de guia a vários arquitetos, como foi o caso do belga Victor Horta ou de seu conterrâneo Paul Hankar (autor também de uma residência *art-nouveau* datada de 1893). Lá está, na estação de estrada de ferro, no Recife, uma pintura no teto, alusiva a Le-Duc.

Nas ruas centrais do Rio de Janeiro, como notou Marco Paulo Alvim, existiam e ainda existem alguns exemplares de gradis de ferro com nítidas feições *art-nouveau*. O mesmo se poderia dizer do interior da antiga casa comercial A Torre Eiffel (demolida), projeto de C. Arno Gierth, na rua do Ouvidor.³⁴

Como sabemos, o gosto por elementos vegetais já estava na obra do inglês William Morris, quando este se inspirou nas flores para realizar seus papéis de paredes, cujas fases de produção (estudadas por Peter Floud), vão desde o *esquema livre* (1872-76), até os esquemas *senoidais* (1882-83), mais próximos às constantes formais do proto-*Art-Nouveau*.³⁵

Os italianos utilizam tanto a designação *Flo reale*, como *Art-Nouveau* ou *Liberty*. A primeira se refere mais a um atributo formal; as demais, à importância de duas firmas, uma francesa e outra inglesa. Essa distinção entre certas soluções formais que encontraram apoio na tradição artística nacional se contrapõe à capacidade de difusão, e também aquisitiva, resultante do entrosamento entre o industrialismo e as classes sociais.

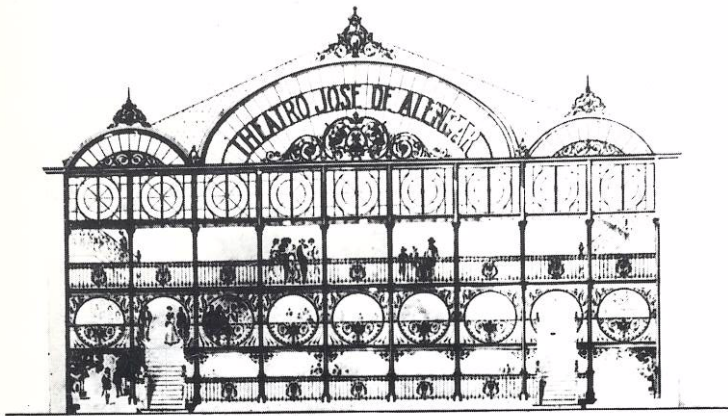


667 C. Arno Gierth — Casa Torre Eiffel (demolida), rua do Ouvidor, Rio de Janeiro.

34. Alvim, Marco Paulo. Introdução ao estudo do mobiliário *modern style* e sua época. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 22, p. 136, 1971.

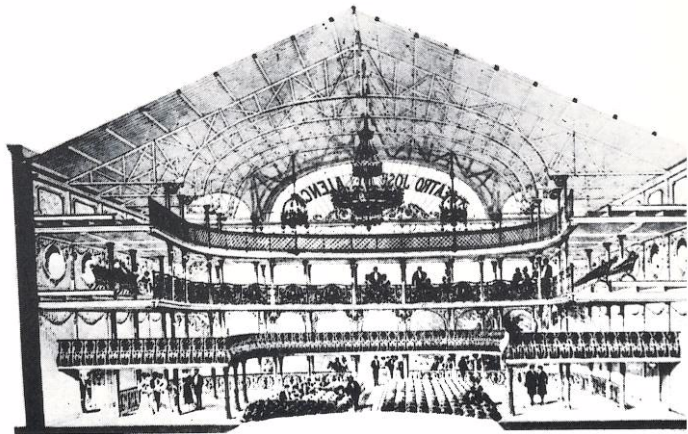
35. Floud, Peter Castle. Dating Morris patterns. *Architectural Review*, 126 (750), nov. 1959.

N.º CCXXXVIII TEATRO DE JARDIN.

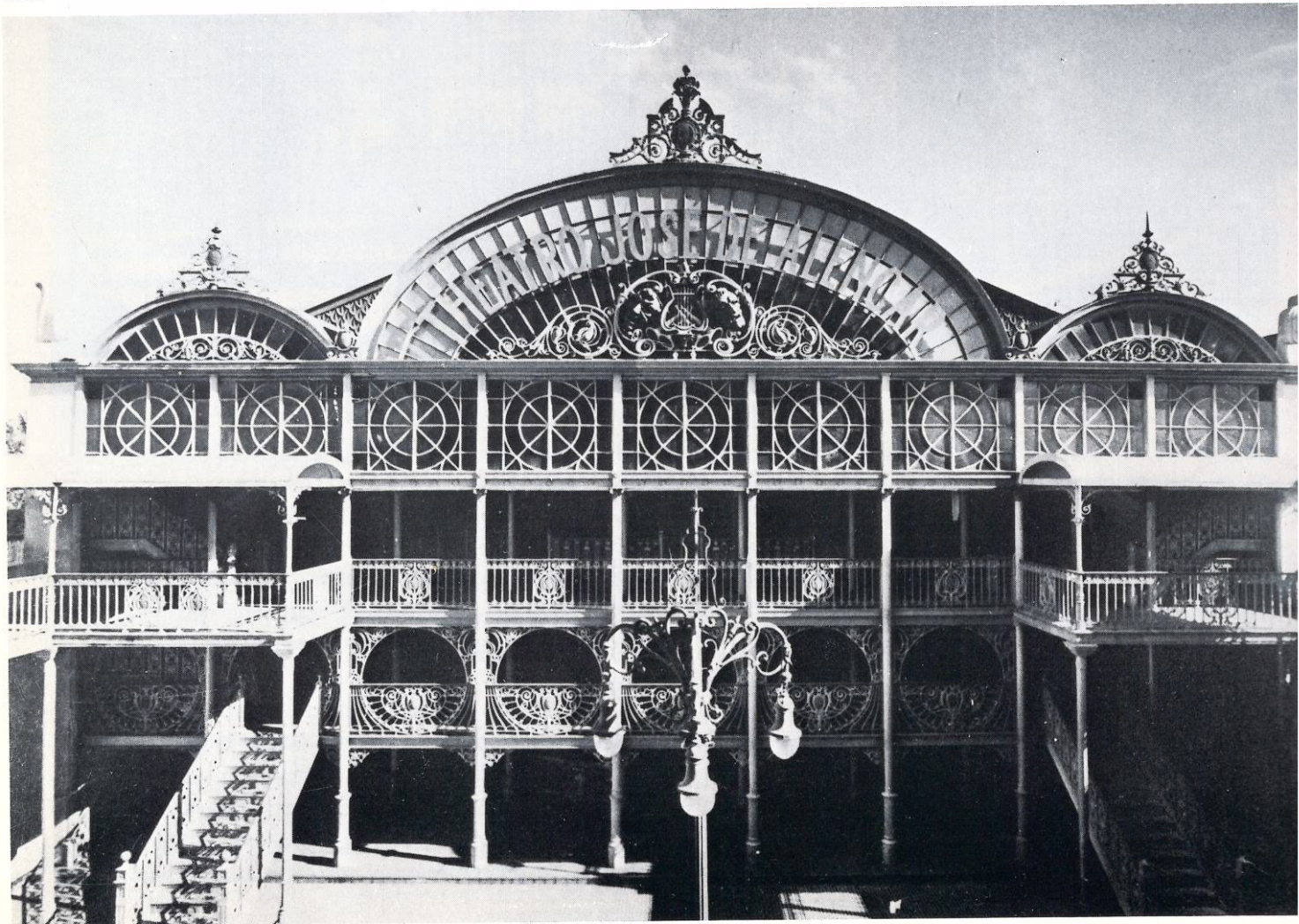


668 a

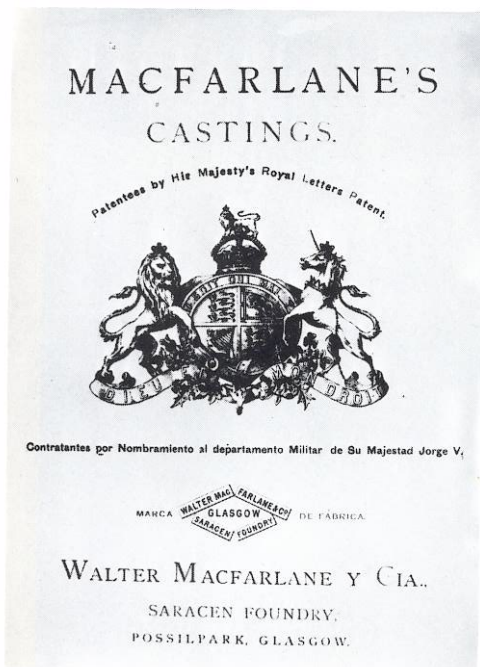
VISTA DEL EXTERIOR



668 b



669



670



671 a



671 b

668a, b Projeto do teatro José de Alencar, Fortaleza, em catálogo da Fundação Saracen de Walter MacFarlane & Co., Glasgow.

669 Teatro José de Alencar, construído entre 1908-10, praça José de Alencar, Fortaleza.

670 Capa de catálogo da Fundação Saracen de Walter MacFarlane & Co., Glasgow.

671a, b Interior e fachada da residência do sítio São João, Recife.

476



672



673



674

672 Restaurante da estação da Luz, São Paulo, em catálogo da Fundação Saracen de Walter MacFarlane & Co., 1911, Glasgow.

673 Interior da estação da Luz, São Paulo, em catálogo da Fundação Saracen de Walter MacFarlane & Co., 1911, Glasgow.

674 Estação da Luz, São Paulo, 1900. Foto de Gaensly.

36. Guerrand, Roger H. *L'Art-Nouveau en Europe*. Préface d'Aragon. Paris, Plon, 1965, p. XVIII.

Com os artistas do estilo *Art-Nouveau* o que se define mais é a haste de inspiração vegetal; é a linha sinuosa, aquilo que se chamou de 'rococó da era maquinista'. Devido a sua assimetria, denominaram-no assim, como ainda assim apreciaram o perfil e a variedade cromática das begônias. Isso evidencia a complexidade da área de influência do *Art-Nouveau*. Como observou Louis Aragon: "Eu passeava pelas ruas de Moscou, ainda marcado pela guerra civil que, no entanto, terminara há dez anos e descobriria aí, com muita curiosidade, as arquiteturas da arte moderna, tão mais numerosas do que em Paris". Porém, o que nomeia e explicita o significado qualitativo dessas soluções formais é a designação 'linha de força', adotada por Henry Van de Velde. E ainda, seguindo o já mencionado Aragon: "É bastante compreensível que seja em Praga, cidade do flamejante e do Barroco, que a renovação da linha sinuosa da arte em *coup de fouet* (como dizia Fernand Léger de Botticelli), tenha adquirido este caráter global, ainda mais que Mucha (1860-1939), artista profundamente tcheco, foi um visitante e deu perspectiva internacional a um velho sonho nacional, o que fez dele, como não se dizia ainda, um dos elementos desta Escola de Paris, da qual sabemos bem, e eu tomo dessa palavra uma parte excelente, o caráter cosmopolita . . ."³⁶



675

675 Anita Malfatti — "Cabeça de Mulher" (dito Estudo para a Boba), 1915-16, carvão s/ papel, 62 x 47,5, col. Museu de Arte Brasileira/FAAP.

676 Anita Malfatti — "Café Americano", 1915-16, nanquim, traço e aguada s/ papel, 31,1 x 23,8, col. Georgina Malfatti, São Paulo.



676

Em inúmeros exemplares se estabelece uma preocupação energética e também orgânica, como se tudo surgisse de um forte impulso e se esgotasse nas extremidades. Tanto *vitalismo* perpassa a arte, a ciência, a indústria e a filosofia. Por certo se concentravam e se hostilizavam os propósitos, devido à visão dinâmica da existência. Cabe não perder de vista essa trajetória. Por ela chegaremos à melhor compreensão dos procedimentos na obra de artistas brasileiros mais recentes, ligados ao movimento moderno, como aconteceu com o período expressionista de Anita Malfatti (1896-1964), do *Art-Nouveau* em Victor Brecheret (1894-1955), Di Cavalcanti ou ainda o expressionismo de Flávio de Rezende Carvalho (1898-1973), além de uma série de ilustradores e caricaturistas.

Tornou-se pertinente retomar as considerações de Van de Velde, para relacionarmos a linha orgânica à construção (*Werkbundtheater*, na exposição de Colônia, em 1914).

Nos últimos trabalhos de Henry van de Velde não se verificam as superposições dos ornatos à *estrutura*, aos vigamentos, pilares ou coberturas. Há uma *fusão*, onde a *linha de força* procura unificar sua obra, desde o edifício, ao mobiliário, à locação na paisagem. Por isso, é pertinente não esquecer tais modos de relacionamento. Flávio de Rezende Carvalho, por exemplo, lembrava seu apego de menino às ilustrações da revista *The Studio*.

Depois de ter passado boa parte de sua juventude na Inglaterra, não mais abandonou esta visão tocada por fatores energéticos. Ele costumava dizer que a *Origem das espécies* de Darwin, era a sua Bíblia. E também dedicava vivo empenho, em seus trabalhos, à *linha de força*. Flávio de Rezende Carvalho é considerado, entre nós, como expressivista, embora existam nas coisas que fez, fundas ligações com o *Modern Style* da sua experiência juvenil. Passaram-se anos, e ele escrevia no *Diário de S. Paulo* de 18 de novembro de 1956: "Na pintura, as linhas de força existem, contrariam o mundo preestabelecido e aceito . . ."

Além de Paris, que foi o centro predileto do nosso modernismo e mundanismo caboclo, também o Império Britânico, com a determinação da libra esterlina, impelia a 'arte nova' mundo afora. A libra, inclusive, respaldava nas mãos dos empreiteiros que construíram, segundo o projeto de Carlos Ekman, a Escola de Comércio Álvares Penteado, no largo de São Francisco, em São Paulo.

Amplia-se, como se vê, o campo de indagação para os estudiosos desse fenômeno do industrialismo e sua relação com as artes no Brasil. Por outro lado, não deixam de ser oportunas as apreciações do professor Paulo F. Santos:

"Mas foi só na década 1850-1860, da construção da Estrada de Ferro Mauá... com que se iniciou o surto rodo-ferroviário, que com o emprego das principais pontes de ferro, fabricadas na Europa e montadas aqui por engenheiros de empresas de que provinham... que começou, também, no setor da construção, a era industrial, e no da arquitetura o surto dito moderno".

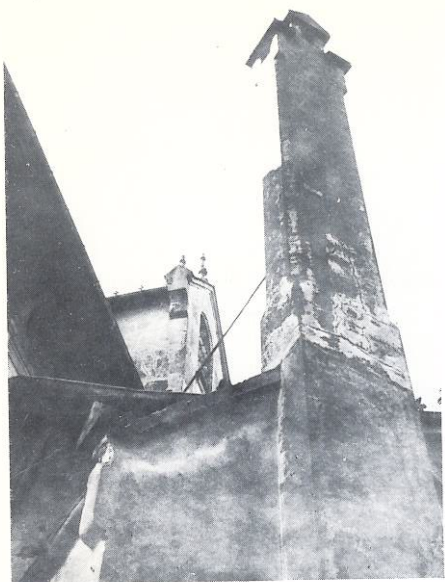
Prossegue o mesmo autor, comentando as pontes: "na sua pureza estrutural, funcionalidade e forma plástica atingida com simplicidade, contenção de meios e clareza de intenções — são lindíssimas" . . .³⁷

Na medida em que os procedimentos técnicos marcavam alguns avanços no território da modernidade, eles mostravam um certo descompasso no trato das relações de trabalho com a vida pública. Na França, por exemplo, a torre Eiffel mereceu críticas até de intelectuais como Guy de Maupassant.³⁸ Aquela verticalidade metálica incomodava tanto o escritor que ele se via compelido a deixar Paris. Aqui não notamos manifestações dessa natureza, mas é bem possível que uma certa perplexidade diante da magia dessas aparições se instaurasse na sensibilidade popular. As obras de engenharia, em certos casos se implantavam com incrível rapidez — "numa só noite, à luz de archotes".³⁹ O progresso e a aceleração da vida econômica vinham impulsionar, no *fin de siècle*, o espírito inventivo e as previsões surpreendentes de Júlio Verne. Entre nós, contribuições originais, como a ferrovia que liga Curitiba a Paranaguá, devida à concepção de André Rebouças — mostram a importância dos estudos em torno da história da técnica no Brasil. Nas realizações de Rebouças, resulta, muito mais, a inovação construtiva, diante da peculiaridade dos problemas enfrentados. Porém, quando se agitavam os ânimos com o ineditismo das formas caprichosas, o que víamos eram a fantasia de Victor Dubugras (1868-1933) se manifestando em várias obras, inclusive na *sui generis* Estação de Mayrink, na Sorocabana, Estado de S. Paulo, onde o arquiteto se serviu dos trilhos de estrada de ferro para consolidar a estrutura do edifício. Em trabalho anterior, observamos alguns aspectos inéditos na obra do antigo mestre da Escola Politécnica de São Paulo.

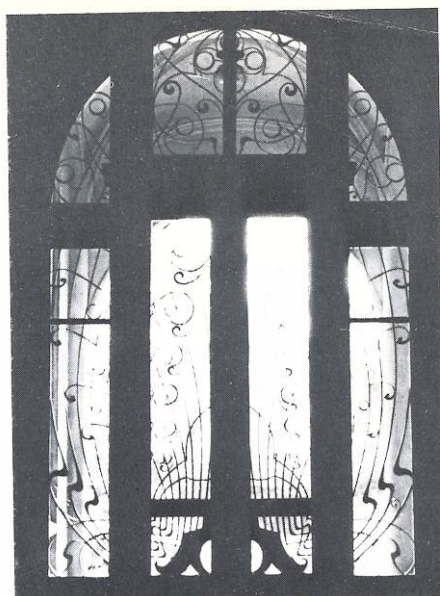
37. Santos, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Pirai, RJ, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977, p. 76.

38. apud Alvernhe, Andrée & Brunswick, Yven. *A Paris*. Paris, Didier, 1969, p. 72

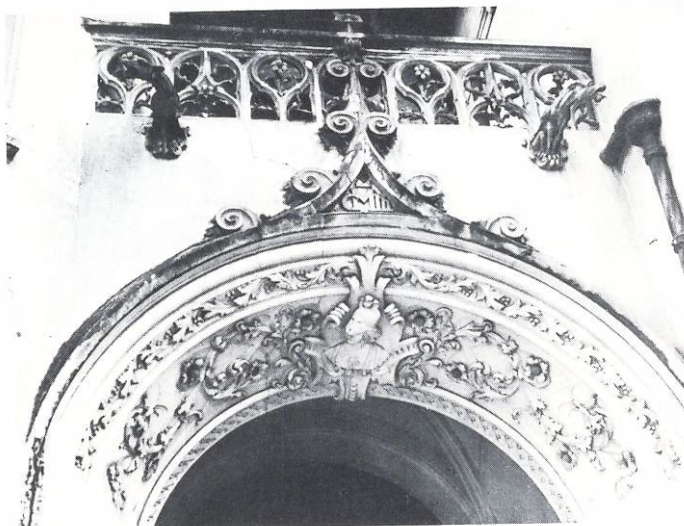
39. Santos, Paulo F. op. cit., p. 76



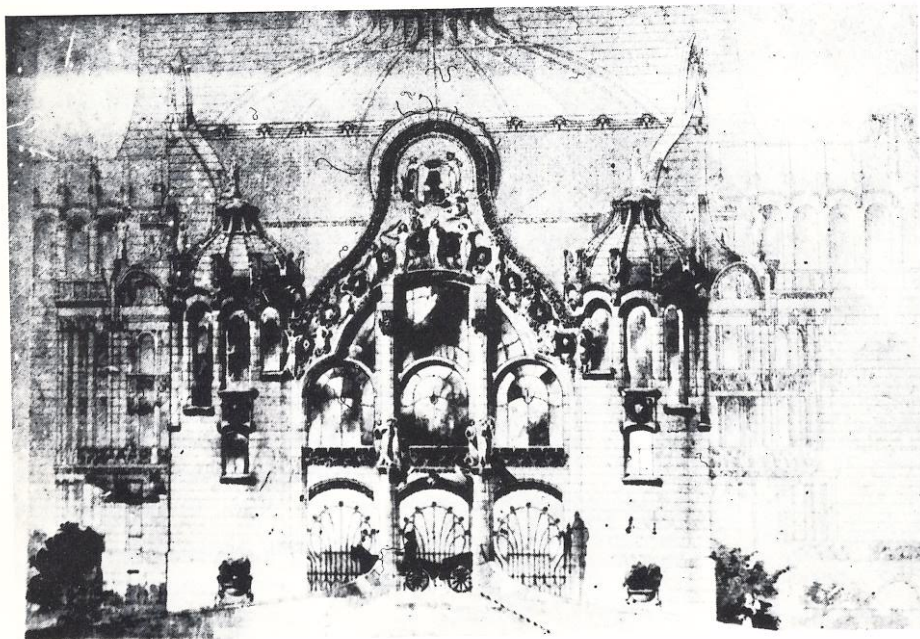
677



678



679



680

677 Victor Dubugras — Vila Uchôa (demolida), c. 1902. Trabalho onde se notava a relação do *Art-Nouveau* com o neogótico e sua tendência à verticalidade.

678 Victor Dubugras — Vila Uchôa (demolida), porta principal.

679 Victor Dubugras — Vila Uchôa (demolida), pormenor da entrada. Sobre Dubugras: "Embora nascido na França, ele passou toda sua vida na América do Sul e sua formação, ainda que européia, não foi direta, mas transmitida de segunda mão por intermédio de arquitetos emigrados como o italiano Tamburini . . ."

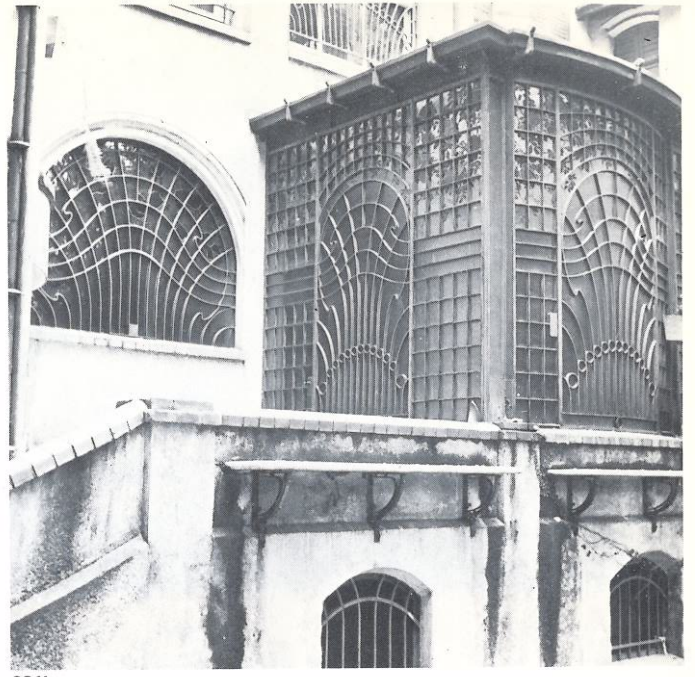
*Nota: Bruand, Yves. *L'architecture contemporaine au Brésil*. Lille, Université de Lille, 1973. tomo I, p. 139-40.

680 Victor Dubugras — Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1904.

681a, b, c Victor Dubugras — detalhes da residência de Horácio Sabino (demolida), 1902-10, situada na esquina da av. Paulista com rua Augusta, São Paulo.



681a



681b



681c

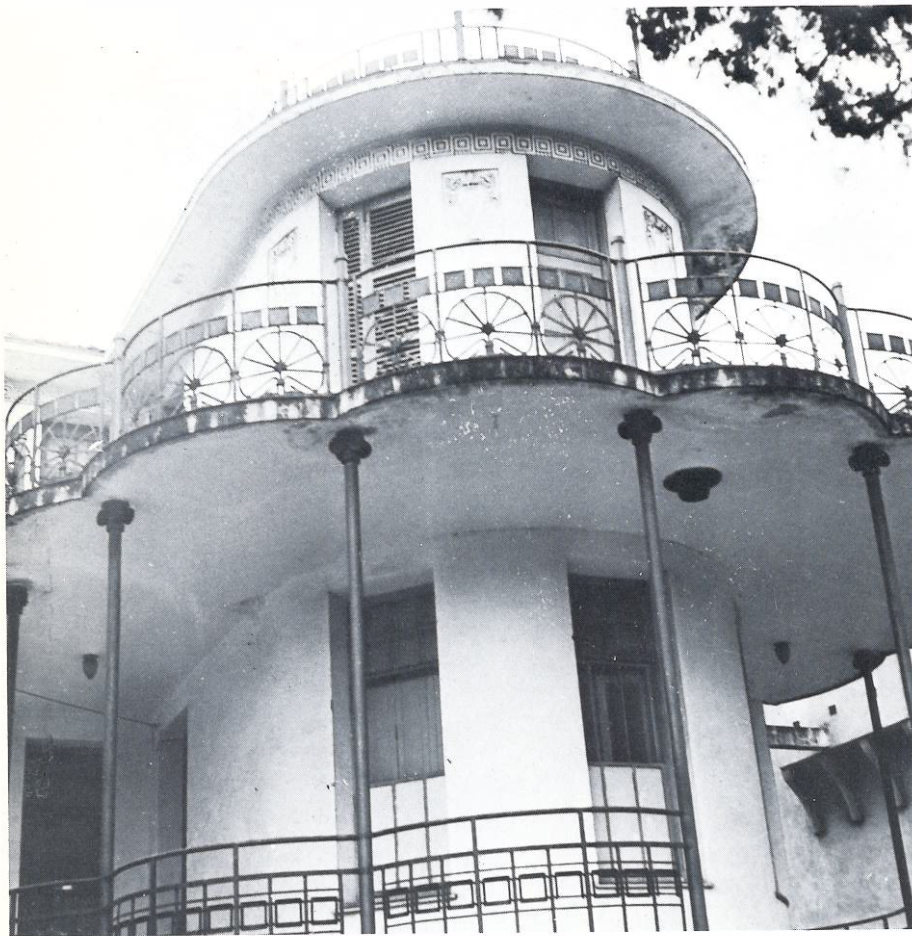


682

682 Victor Dubugras — residência do Sr. Mário Rodrigues (demolida), 1903, rua Sabará, São Paulo.

683 Victor Dubugras — antiga propriedade de João Dente, próxima à rua Augusta, São Paulo.

482



683

Dubugras, em seus projetos, evoluiu do *neo-românico* ao *neogótico* até o estilo *art-nouveau* e o *neocolonial*. Em alguns exemplares ele atingiria uma simplificação retilínea que beirava ou correspondia ao estilo *art-deco*, dos anos 20-30. Lamentavelmente, a maioria de suas obras foi demolida. Alguns projetos significativos, como o do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nem sequer chegaram à construção. Mas, assim mesmo, conseguimos reunir alguns documentos, ou assinalar fontes esclarecedoras de um processo que se inicia com os 'neos', pas-

40. Neves, José Maria da Silva. Victor Dubugras. *Boletim do Instituto de Engenharia de São Paulo*, maio 1933.

sa pelo estilo *art-nouveau*, atinge, num movimento de retorno aparente — uma trajetória em espiral — o 'neocolonial', e chega até o projeto de um 'arranha-céu'.⁴⁰ Já no caso do arquiteto Carlos Ekman, a diversidade do seu trabalho vai desde o estilo *art-nouveau* até o 'ecletismo'. Deixou, porém, na Vila Penteado, em São Paulo, um dos melhores testemunhos do *Art-Nouveau* no Brasil.

Além do 'neocolonial', que Victor Dubugras chamava de 'tradicional brasileiro', com seu retorno às origens íbero-americanas, aparece também uma outra reação diante do *Art-Nouveau*. Era a 'arte rústica', conforme as apreciações de Veiga Miranda: "Mas a precipitação com que o quisemos, o atabalhoado que pusemos na sua criação, foi dar a esse escolho em que naufragamos — o *Modern Style* . . . É evidente que a arte rústica não ficará nos delineamentos primitivos dos amadores aldeãos.

O artista, que tiver apanhado a sua forma geral, a ornamentará à sua fantasia. Será bela e lógica, sumptuosa e simples, bastando, porém, ser sólida e agradável . . . Já houve no Brasil um começo de guerra ao *Art-Nouveau*".

Arquitetos e estudiosos como Lúcio Costa, quando se detiveram no estudo da arte colonial luso-brasileira, superaram as preocupações pelos adornos 'característicos' do neocolonial e entraram no mérito dos programas e partidos, em relação à sociedade, à história e à emancipação cultural. Examinaram os aspectos construtivos, a disposição espacial, a qualidade da edificação, as cores, bem como suas relações com um local, um tempo, um modo de habitar historicamente estabelecido. Fatores mais duradouros, compatíveis com a busca da modernidade, nos anos 20/30, foram examinados com acuidade crescente em Diamantina, Sabará, Ouro Preto, Congonhas do Campo, Salvador, Recife e mesmo São Paulo, inclusive por Lúcio Costa.⁴¹

41. Miranda, Veiga. Arte rústica. *Iris*, São Paulo, Tipografia Andrade & Mello, v. 1, p. 187-92, 1905.

Ao considerarmos o *Modern Style* como um aspecto marcante dentro do *movimento modernista*, levamos em conta, além do seu sentido atual, as constantes divergências com o *oficialismo*. Um exame acurado mostra, entretanto, a intervenção da arte moderna dentro das academias. O exemplo das pancadarias, entre 'positivistas' e 'modernos', na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, logo após a Proclamação da República, é sugestivo.⁴² Repertórios de redundâncias, regras, normas, modos e maneiras preestabelecidos, conduziam a Academia ao imobilismo. Enquanto a Escola, na visão *positivista*, queria se abrir a todos — não somente aos 'protegidos do imperador' —, os *modernos* (entre eles Visconti) se preocupavam com os problemas metodológicos. Perante o igualitarismo dos primeiros se opunham as diversificações qualitativas dos segundos. O fenômeno se fará sentir, inúmeras vezes, de forma semelhante, na história do ensino artístico no Brasil.

42. Motta, Flávio. Visconti e o início do século XX. In: Pontual, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Mais tarde, Ruy Barbosa tratará do ensino do desenho industrial em seu famigerado "Parecer e projeto" sobre a Reforma do Ensino no Primário de 1882:

"... Se esse ensino logra esta influência, é principalmente graças ao cultivo racional, metódico, ramificado em numerosas instituições, do desenho industrial... Trata-se de um estabelecimento superior de arte aplicada que nada tem com as *academias*".⁴³

Conterrâneo e contemporâneo de Ruy Barbosa, Manoel Raymundo Querino lecionou, em Salvador, desenho industrial.⁴⁴

43. Barbosa, Ruy. *Parecer e projeto. Reforma do ensino primário de 1882.* Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883, p. 156-61.

44. Querino, Manoel Raymundo. *As artes na Bahia.* 2. ed. Bahia, Diário da Bahia, 1913.



684 Hanson, Duane. *Turistas*, 1970. In: Kultermann, Udo. *Hyperréalisme.* Paris, Ed. du Chêne, 1972.

No *fin de siècle*, em oposição à atmosfera solene, sombria ou sentimentalóide dos salões de belas-artes e das academias, notamos o desejo de aproximar a arte e seus sonhos do cotidiano, num contato mais direto com as coisas do mundo; isso dentro de uma visão renovada de domínio dos meios. Os cartazes de Toulouse Lautrec (1864-1901), em Paris, feitos pelo processo litográfico, assim como as ilustrações jornalísticas de Honoré Daumier (1808-79), evidenciaram tendências formais para o *Art-Nouveau* e para o Expressionismo, beirando o 'caricato', o cômico e o dramático.

"Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica"
(Fernando Pessoa)

Esse ingresso no mundo da propaganda, alardeando a arte pela 'reprodutividade técnica', essa situação da arte diante das injunções do coletivismo, essa convivência com os transeuntes e espectadores — esses envolvimento com o industrialismo —, contribuíram, no decorrer dos tempos, para intercalar parte da atividade artística das escolas e academias nas organizações publicitárias, e vice-versa.

Surgiram novas condições de mercado e de trabalho. Forjaram-se os tipos. Fixaram-se os modelos. Em certos instantes, o intervalo entre o academismo e a publicidade se reduz. Vem à tona, para a área das exposições ou mesmo pelas ruas, estradas e outros caminhos, a experiência dos 'artefinalistas'. Não raro, o empresariado e o oficialismo banalizam situações, cores, linhas, letras, imagens, mercadorias. Instituem-se determinados universos de interesses econômicos e políticos. Do naturalismo do século passado, ao hiperrealismo, notadamente nos Estados Unidos, dos anos 60/70 (1971, na Bienal de Paris), subsiste uma tendência a congelar figuras e situações, aparência e existência.⁴⁵ Indica-se à classe média o caminho para o *freezer*. As pessoas, na desolada solidão das metrópoles, ainda procuram entrever uma fenda qualquer para atingir a poesia e a crítica, animadas também pela visão inimitável do passado. Porém, esse mesmo passado, por seu sentido artístico-histórico-social, ainda nos proporciona interpretações surpreendentes. Devido aos compromissos firmados com a necessidade de sobrevivência, os problemas de quantidade afloram. Graças, porém, aos ditames da existência, repontam as qualidades novas que estão na vida de sempre.

45. Kultermann, Udo. *Hyperréalisme.* Paris, Société Nlle Ed. du Chêne, 1972.