

Art Déco e Art Nouveau: confluências

Art Déco and Art Nouveau: confluences

Rodrigo Fernandes Pissetti; Carla Farias Souza

Resumo

Fundamentado em revisão de literatura, o presente artigo analisa comparativamente os objetos de design de estilo Art Nouveau e Art Déco, revelando que, apesar de muitas vezes serem consideradas antagônicas, estas duas grandes correntes que marcaram a história do design e da arquitetura do século XX foram condicionadas pelos contextos, materiais e tecnologias disponíveis em sua época. Com exemplos, teorias e dados históricos, o texto aborda trabalhos e técnicas difundidas pelos grandes representantes dos referidos movimentos, revelando a sensibilidade, sentimento e subjetividade marcante dos seus estilos pessoais, comprovando que a interpretação estilística de um objeto vai muito além da sua aparência visual.

Palavras-chave: História do Design; Art Nouveau; Art Decó.

Abstract

Based on literature review, this article examines the comparative design objects from Art Nouveau and Art Deco, revealing that, though often considered to be antagonistic, these two currents which mark the history of design and architecture of the twentieth century were conditioned by the contexts, materials and technologies available in his day. With examples, theories, and historical data, the text covers works and techniques disclosed by the major representatives of such movements, revealing the sensitivity, feeling and subjectivity their personal styles marked, proving stylistic interpretation of an object goes far beyond its visual mark.

Keywords: Design History; Art Nouveau; Art Decó.

Introdução

Silva e Menezes (2009) destacam a importância da pesquisa por revisão de literatura, e explicam sua aplicação. Por meio do levantamento e da análise do que já foi publicado sobre Art Nouveau e Art Decó, o presente artigo traça um quadro teórico que proporciona a estruturação conceitual que sustenta o desenvolvimento da pesquisa.

Art Nouveau

O Art Nouveau foi um movimento internacional desenvolvido em países da Europa e nos Estados Unidos entre o final da década de 1880 e a Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de criar uma arte moderna em resposta ao revivalismo histórico exaltado pela era vitoriana, e eliminar as distinções entre as belas-artes e as artes aplicadas. A denominação Art Nouveau inspirou-se no nome da galeria gerenciada por Siegfried Bing em Paris – La Maison de l’Art Nouveau – que comercializava as últimas novidades europeias no setor das artes e do artesanato (DEMPSEY, 2003).

Em cada país o Art Nouveau recebeu um nome ou versão diferente: na Alemanha foi chamado Jugendstil (“estilo da juventude”); na Catalunha, Modernisme; na Áustria, Sezessionstil (referência à Secessão Vienense); na Bélgica, Paling Stijl (“estilo enguia”) e Style des Vingt (de Os Vinte); em Portugal, Arte Nova; na Rússia, Stil’ Modern; e na Itália, Stile Nouille (“estilo macarrão”), Stile Liberty (alusão à loja de departamentos Liberty, de Londres, que vendia tecidos estampados neste estilo) e Stile Floreale (ou estilo dos lírios ou estilo das ondas) (DEMPSEY, 2003; HEYL, 2009).

O design e a arquitetura Art Nouveau caracterizavam-se por enfatizar a linha ondulante, figurativa, abstrata ou geométrica, tratada com ousadia e simplicidade (DEMPSEY, 2003). O estilo foi gradativamente substitu-

indo a estética neoclássica, ligada às cortes dos séculos anteriores, representando uma nova burguesia nascente com “formas orgânicas, sem hierarquias aparentes” (KLICZKOWSKI, 2003:65).

Excesso e ousadia

Com a revolução industrial, algumas invenções tornaram-se fundamentais para as modificações estéticas do fim do século XIX. De acordo com Gympel (2001), as máquinas resgataram as formas tradicionais, fornecendo meios para as produzir. Esta situação verificou-se em todos os domínios. Objetos que até aquele momento resultavam do trabalho pesado, executado na forja, podiam ser produzidos industrialmente com ferro fundido. “Elementos decorativos passaram a ser fabricados em série, constituindo artigos de catálogo, que podiam ser escolhidos por imagens, encomendados, e depois colados nas paredes” (GYMPEL, 2001:74). Muitos objetos apresentavam adornos grotescos graças aos novos métodos de produção industriais. (SEMBACH, 2007:15).

Face à concorrência colocada pela produção mecânica, mais rápida e barata, muitos artífices tiveram de fechar as suas oficinas, partir para as cidades e trabalhar nas fábricas. Perdiam-se assim os conhecimentos e as técnicas que teriam transmitido à geração seguinte. Em vez de criarem peças únicas, passaram a produzir produtos massificados, usando máquinas que imitavam o trabalho manual em dezenas de milhares de cópias (GYMPEL, 2001:73).

O design da época registrou forte inspiração na natureza. “Os ornamentos florais brotavam de todas as partes, sobretudo no início das múltiplas manifestações do Art Nouveau” (HEYL, 2009:57).

O Art Nouveau surgiu como consequência da dissonância entre a arte e a técnica ob-

servada no século XIX, como uma “tentativa de conciliar as aspirações artísticas herdadas do passado e os novos fenômenos da era da técnica (SEMBACH, 2007:09 e 14).

A Arte Nova prestava-se a equívocos. As suas formas de expressão refletiam profundamente o individualismo dos autores. Partiam à aventura, cada um segundo as técnicas pessoais, temperamento, sensibilidade, reflexões, tendências espirituais e meios próprios de expressão. Ao criar uma Arte Moderna aplicada à sua época, entregavam-se à proezas sem futuro, crendo-se que faziam de propósito para desconcertar o público.

(CHAMPIGNEULLE, 1976, p.89)

Dentro deste contexto, o Art Nouveau era defensor dos interesses artísticos e sempre que se empenhava em reformas sociais, o fazia com uma postura de superioridade (SEMBACH, 2007). Neste contexto de revolução industrial, de utopismo social construído com base num excesso decorativo urbano, encontravam-se vários designers e arquitetos que foram expoentes em diversos países .

Émile Gallé foi um dos artistas mais importantes do Art Nouveau. Em 1889, patenteou as técnicas da pátina e da marchetaria. Também obteve grande êxito em projetos com o vidro – um dos materiais preferidos do movimento – cuja superfície permite várias formas de tratamento, texturas e matizes. Com o desenvolvimento do vidro opaco preto e vermelho (hialite), o artista aproveitou a estética do material para dotar os seus objetos de uma atmosfera peculiar. Émile Gallé desenvolveu a técnica do revestimento, que consistia em cobrir a peça bruta com uma camada adicional de vidro, geralmente de outra cor (SEMBACH, 2007; HEYL, 2009).

A Exposição Universal de Paris de 1889 projetou Gallé para o mundo. “Nela se admira-

ram os mais de cem matizes de cor diferentes que conseguiu em vidro e celebraram-se as suas impressionantes e inovadoras técnicas de trabalho” (HEYL, 2009:126). No evento, Émile Gallé fez furor com *Les Vases de Tristesse* (Jarros de Tristeza, figura 1), constituídos de vidro hialino. Sintetizando o espírito do Fim do Século e refletindo a intensa melancolia da sociedade em decadência, dedicou os “jarros tristes” às flores que já não existiam e aos bons amigos que morreram jovens (HEYL, 2009:126 e 127).



Figura 1: *Les Vases de Tristesse*, Émile Gallé, Exposição Universal de Paris (1889).

Fonte: Site da 20th Century Decorative Art and Design Department

do Acompanhando a literatura de sua época – em especial o Simbolismo – Gallé fez citações literárias em diversos trabalhos, chegando a criar a “decoração simbólica”. Sendo assim, norteador a sua criação este princípio, ele torna-se o autêntico representante de todos os estilos de Art Nouveau, cuja maior preocupação era o tema decorativo. (HEYL, 2009).

Referências estéticas

Sembach (2007) afirma que, apesar de uma aparente oposição, o Art Nouveau possuía pontos em comum com o Historicismo, estilo dominante na segunda metade do século XIX, que ocultava ou impedia a assimilação do “essencial da técnica” e das relações formais e construtivas dos materiais.

Seja como reação romântico-utópica face ao poder da máquina, seja como precursor do estilo moderno, como argumento contra o ecletismo ou ainda como desejo de expressão do homem moderno, o contexto histórico favoreceu o desenvolvimento da Arte Nova, permitindo também conhecer o espírito da época manifestado através desta arte. (HEYL, 2009:11)

Nem em 1900, nem antes, a novidade não chegou a ser uma característica do Art Nouveau. Especialmente em campos como o do mobiliário, os exemplos do Art Nouveau francês remetem a modelos mais antigos, como os modelos do século XVIII. (SEMBACH, 2007).

Com exceção aos movimentos de Viena e obras como a de Frank Lloyd Wright, em Chicago, Sembach (2007) acredita que, em sua essência, o Art Nouveau foi “uma reação ao impulso da técnica e aos fenômenos que a acompanhavam” (SEMBACH, 2007:29).

Art Decó

O Art Déco foi um estilo decorativo de extensão internacional que surgiu na França e atingiu seu auge no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Apesar de nem tudo o que se exibiu no evento ser qualificado como Art Déco, o termo faz alusão à Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas), realizada em Paris em 1925, ocasião onde o estilo foi visto pela primeira vez em projetos de decoração de interiores, estamparia, tapeçaria, cerâmica, vidro, jóias, artefatos de metal, esculturas e luminárias (DEMPSEY, 2003; LEMME, 1997:08). A princípio, o estilo era conhecido por “Style Moderne” ou “Paris 1925”, só passando a ser chamado de Art Déco em meados dos anos 60 (DEMPSEY, 2003).

O Art Déco se desenvolveu em uma época onde o lazer, a velocidade, as viagens,

o luxo, as festas e o jazz auxiliavam as pessoas a esquecer os traumas da Primeira Guerra Mundial, divertirem-se e olhar esperançosamente para o futuro. Inserido em um contexto que exaltava o consumismo, o estilo foi amplamente aplicado na arquitetura e na configuração e promoção de produtos como fonógrafos, aparelhos de rádio, automóveis, transatlânticos, aviões, cosméticos e filmes de Hollywood (DEMPSEY, 2003).

Os objetos Art Déco representavam asas de aviões, proas de barcos, motores de automóveis e olhos-de-boi de cabinas de transatlânticos: O bule de prata dourado com asa de cristal Teapot de Jean Puiforcat (figura 2), por exemplo, faz claras referências às elegantes linhas dos transatlânticos. (LEMME, 1997).



Figura 2: *Teapot*, Jean Puiforcat (1935).
Fonte: *blog The Zaray Gazette*

René Lalique, um dos expoentes do Art Déco, foi herdeiro direto de Emile Gallé (LEMME, 1997). Lalique exibiu seus primeiros objetos de vidro em 1905, e em 1907 abriu uma fábrica perto de Paris, onde criou um vidro especial cristalino, brilhante e transparente. Em 1912, lançou um frasco de fabricação menos trabalhosa dos que até então o mercado dispunha, de pormenores exteriores que refletiam o seu conteúdo, e com uma sensação de movimento impossível de se conseguir sem as novas técnicas de

trabalhar o vidro (HEYL, 2009). “O vidro colorido também adquiriu um papel cada vez mais importante nos seus desenhos. Lalique conseguia criações assombrosas com as suas representações abstratas de plantas talhadas nesse frio material” (HEYL, 2009:82).

Fascinado com a concepção japonesa da natureza, Lalique empregava e combinava materiais preciosos com vulgares (ouro e diamantes com vidro e pedras semipreciosas, por exemplo), elementos exóticos (carapaças de tartaruga) e pormenores diversos (trabalhos em esmalte), ampliando o horizonte da criação de jóias (HEYL, 2009).

A interpretação mitológica da figura feminina tornou-se uma de suas marcas distintivas. A “mulher-flor”, uma mistura de planta e figura feminina, tornou-se tema recorrente em seu trabalho, assim como a combinação de criaturas como aranhas e libélulas (HEYL, 2009).

As peças de joalheria de Lalique, fabricadas de forma onerosa, eram de um modo geral únicas (HEYL, 2009:80), o que novamente abre margem para a discussão: uma vez que os objetos do desenho industrial devem ser passíveis de produção seriada, os trabalhos de Lalique seriam design ou artesanato?

Simplicidade e vigor

Como as importantes correntes artísticas que marcaram sua época, o Art Déco compartilhava a tendência à abstração, “de modo que a forma, a cor, a linha e o volume adquiriram importância por si próprios”, e se supunha que os sentimentos e sensibilidade do artista se refletiriam mediante a manipulação dessas variáveis flexíveis. (LEMME, 1997:27)

O que a Art Déco ensinava, e o público aprendeu, foi a audácia do design. Se as cores tinham que se brilhantes, o eram até o deslumbramento, se as linhas deviam ser

nítidas, eram tão austeras e duras como a escadaria de um templo. O óbvio podia ser elegante (LEMME, 1997:34).

Além do bronze, do ferro, da prata, do ouro, do mármore, da cerâmica, do veludo e da seda, o Art Déco utilizou em seus projetos novos materiais como o cromo, o alumínio, a baquelita, resinas fenólicas e vários tipos de plásticos (LEMME, 1997). A capacidade de moldagem da baquelita adequou-se perfeitamente às linhas aerodinâmicas e escultóricas do Art Déco. Esse tipo de plástico começou a ser comercializado em 1909, mas se tornou viável para a produção em larga escala somente no final da década de 20, marcando nos anos 30 o design de objetos como os aparelhos de rádio (FIELL, 2006).

A diversidade de materiais e do contraste entre colorações e texturas fizeram parte dos objetos Art Déco, que apresentavam formas que refletiam as inovações tecnológicas da época. A versatilidade dos materiais foi fator fundamental para a inovadora configuração de muitos objetos. Edgar Brandt concebeu sua lâmpada Cobra (figura em bronze em uma estrutura que só foi possível graças à maleabilidade e resistência do bronze. “Em madeira ou em outros materiais a serpente não haveria podido suportar seu próprio peso” (LEMME, 1997:69).



Figura 3: luminária Cobra, Edgar Brandt (1925).
Fonte: Site da 20th Century Decorative Art and Design Department

Referências Estéticas

De caráter extremamente eclético, o Art Déco inspirou-se em elementos do Impressionismo, Pós-impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Simbolismo, Neoclassicismo, Fauvismo, Surrealismo, Construtivismo, Orfismo, Purismo, Vorticismo, Abstracionismo Geométrico e Cultura Popular, assim como na arte primitiva e em motivos egípcios e africanos (FIELL, 2006; DEMPSEY, 2003; LEMME, 1997). Desde o final do século XIX, os artefatos das culturas primitivas foram amplamente valorizados pelos museus europeus, que abriram suas portas expondo-os como obras de arte.

A influência egípcia, assim como a africana, são evidentes nas cadeiras de Pierre Legrain. São pesadas e sólidas peças de mobiliário, toscas e feitas para durar, da mesma forma que os primeiros aparelhos de rádio e relógios triangulares para cornijas que imediatamente recordam as pirâmides egípcias ou os templos astecas (LEMME, 1997:34).

Nas primeiras décadas do século XX, tudo o que não provinha da Europa era reconhecido como de elevado valor artístico. “Isto foi particularmente relevante para o Art Déco, já que na época que este estilo se começou a se desenvolver a tendência pelo primitivo não era uma alternativa, e sim uma obrigação” (LEMME, 1997:32).

Os plásticos permitiam a fabricação de objetos do cotidiano baratos e vulgares, que representavam o humor da época. Afinal, uma das qualidades mais simpáticas do Art Déco é seu caráter irônico e divertido, capaz de transpor sem hesitar elementos de um contexto para outro. Muitas vezes beirando o absurdo ou o ridículo, “o Art Déco foi responsável do pior gosto kitsch. Mereceria ter inventado o cachorro de cabeça balançante” (LEMME, 1997:33).

Devido às tecnologias que permitiam sua fabricação em série e aos materiais empregados na sua fabricação – resistentes, durá-

veis e não necessariamente caros –, atualmente é possível encontrar objetos Art Déco em lojas e feiras de antiguidades a um preço bastante acessível (LEMME, 1997:42 e 74).

Art Nouveau e Art Déco

No plano ideológico, o Art Déco possuía afinidades com Art Nouveau, movimento comumente considerado sua maior antítese. Assim como o no caso do Art Nouveau, os designers do Art Déco também pretendiam eliminar a distinção entre as belas-artes e as artes decorativas, promover a colaboração entre os artistas e artesãos e reafirmar a importância do seu trabalho na produção (DEMPSEY, 2003) (LEMME, 1997).

Já no plano estético, as diferenças entre os dois movimentos revelavam-se bastante evidentes. Enquanto o Art Nouveau se embasava em motivos florais na ornamentação de edifícios e objetos, o Art Déco tendia à abstração e, quando recorria à natureza em busca de inspiração, preferia retratar animais e as formas femininas. Enquanto a versão mais tradicional do Art Nouveau era complexa, intrincada e densa, o Art Déco era simples, límpido e ordenado. “No Art Déco as linhas não se ondeiam como o vórtice de um redemoinho; se se curvam, o fazem de forma gradual e com amplitude, seguindo um fino arco; se são retas, o são tanto quanto uma régua”, proporcionando ao observador um sentimento de alívio e bem-estar (LEMME, 1997:08 e 17).

Notas

Anke von Heyl informa que o impulso decisivo para a renovação da linguagem formal da arte deu-se com a obra *Kunstformen der Natur* (Formas Artísticas da Natureza). Iniciada em 1899 pelo biólogo Erich Haeckel, a publicação reuniu dezenas de imagens com desenhos de animais e plantas (HEYL, 2009:57).

Expoentes do Utopismo Social: Bruxelas: Henry van de Velde, Victor Horta, Jules van Riesbroek,

Paul Hankar, Gustave Serrurier-Bovy, Philippe Wolfers e Franz Hoosemans; em Nancy, Emile Gallé, Jacques Gruber e Louis Majorelle. Munique e Weimar: Peter Behrens, Ernst Neumann, Franz von Stuck, Theodor Fischer, Bruno Paul, Bernhard Pankok, Richard Riemerschmid, Thomas Theodor Heine, Hermann Obrist, August Endell, Friedrich Adler, Ferdinand Morave, Ludwig von Zumbusch, Otto Eckmann, Hermann Gradl Rudolf Hentschel, Louis Held e Konrad Hentschel. Darmstadt: Joseph Maria Olbrich, Paul Bürch, Friedrich Pützer, Hans Christiansen, Patriz Huber, Ludwig Habich e Rudolf Bosselt. Glasgow: Charles Rennie Mackintosh, Margaret Macdonald-Mackintosh, Herbert MacNair e Frances Macdonald MacNair. Helsínquia: Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eliel Saarinen, Louis Sparre. Barcelona: Antoni Gaudi. Viena: Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Alois Ludwig, Max Klinger, Adolf Böhm, Wilhelm Schmid, Bertold Löffler, Otto Czeschka, Fritz Zeymer, Koloman Moser, Otto Prutscher. Chicago: Frank Lloyd Wright e Louis Sullivan.

Simbolismo: Corrente que floresceu na França nas décadas de 1880 e 1890, o Simbolismo encontrou vazão principalmente na pintura e na poesia. Em clara oposição ao mecanicismo, cientificismo e visibilidade aparente das coisas naquele momento defendida por movimentos como o Impressionismo, com seu timbre místico e espiritualista o Simbolismo buscava diminuir o hiato entre o mundo material e o espiritual. Absorvendo idéias difundidas pela recentemente surgida ciência da psicanálise, os simbolistas exaltavam o valor intrínseco do indivíduo e de sua realidade subjetiva.

Art Déco: René Lalique, Paul Poiret, Louis Süe, Pierre-Émile Legrain, Jean Dunand, Edgar-William Brandt, Jacques-Émile Ruhlmann, André Groult, Paul Follet, Eileen Gray, Pierre Chareau e Robert Mallet-Stevens foram os principais representantes do estilo. Na pintura, os grandes nomes do Art Déco foram os artistas René Buthaud, Tamara de Lempicka, Raphaël Delorme, Fernand Léger, Jean-Gabriel Domergue, André Lhote, Jean Dupas e Robert Delaunay – cuja esposa, Sonia Delaunay, desenhou trajes, acessórios e estamparias. Paul Colin e Adolphe Jean-Marie Mouron – de pseudônimo A. M. Cassandre – foram os maiores designers de cartazes Art Déco, mídia que nos Estados Unidos teve como expoentes Rockwell Kent e Edward McKnight Kauffer (LEMME, 1997; FIELL, 2006; DEMPSEY, 2003)

O surgimento do Kitsch conforme Moles (2001) ocorreu na Alemanha por volta de 1860, Kitschen em alemão significa “produzir algo novo a partir de objetos existentes”. A época áurea do Kitsch se dá com a ascensão da burguesia na Europa em meados do século XIX.

Os seguidores do **Art Déco** admiravam e incorporaram na sua estética as formas geométricas e retilíneas das produções dos representantes do Art Nouveau tardio, como Charles Rennie Mackintosh e Josef Hoffmann (DEMPSEY, 2003:135).

Referências

BYARS, Mel. Enciclopédia do Design. Tradução de Aline Lacerda Menegat, André de Godoy Vieira, Helena D. Chaves Barcellos Guaspary e Leila Ferreira de Souza Mendes. São Leopoldo: editora Unisinos, 2007. 934 pág.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. A “Art Nouveau”. São Paulo: editora Verbo, 1976. 309 pág.

DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas e Movimentos. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: editora Cosac Naify, 2003. 304 pág.

FIELL, Charlotte & Peter. Design Handbook – Conceitos, Materiais, Estilos. Tradução de João Bernardo Boléo. Colônia: editora Taschen, 2006. 189 pág.

FIELL, Charlotte & Peter. Design do Século XX. Tradução de João Bernardo Boléo. Colônia: editora Taschen, 2000. 767 pág.

HEYL, Anke von. A Arte Nova. Coleção Art Pocket. Colônia: editora H. F. Ullmann, 2009. 288 pág.

LEMME, Arie Van de. Art Déco – Guia Ilustrada del Estilo Decorativo. Tradução de Gloria Mora. Madri: Editorial Ágata, 1997. 130 pág.

MOLES, Abraham. O Kitsch: a arte da felicidade. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PAIM, Gilberto. *A Beleza Sob Suspeita: O Ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 148 pág.

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*. Tradução de Luiz Raul Machado. São Paulo: editora Martins Fontes, 2001. 3ª edição. 226 pág.

PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno – de William Morris a Walter Gropius*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: editora Martins Fontes, 2002. 3ª edição. 242 pág.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Arte Nova – A Utopia da Reconciliação*. Tradução de Luís Milheiro. Colônia: editora Taschen, 2007. 242 pág.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3ª edição. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001. 121 pág.

TAMBINI, Michael. *O Design do Século*. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: editora Ática, 2004. 2ª edição. 288 pág.

Site da 20th Century Decorative Art and Design Department. Disponível em <<http://www.christies.com/departments/20th-century-decorative-art-and-design/>>. Acesso em: 21/10/2011

Rodrigo Fernandes Pissetti

Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná/UTP. Docente no curso de Bacharelado em Design da Faculdade da Serra Gaúcha.

Carla Souza Farias

Mestre em Educação na linha de Arte e Educação pela Universidade Federal de Santa Maria/ UFSM. Docente no curso de Bacharelado em Design da Faculdade da Serra Gaúcha.