

Outra arte moderna antes do Modernismo de 1922

Another modern art before 1922 Modernism

Michele Bete Petry¹

Resumo. Buscando entender de que modo a estética *Art Nouveau* emerge na arte gráfica do Rio de Janeiro no começo do século XX, problematiza-se a sua presença na capital do Brasil a partir da circulação de ideias entre o Rio de Janeiro e Paris, com a Exposição Universal de 1900, assim como da constituição de um campo artístico brasileiro em torno de Eliseu Visconti (1866–1944), que retornara ao país em 1902. Para tanto, analisa-se os trinta e três exemplares da Revista da Semana (1900) e os cento e vinte de O Malho (1902–1904), identificando que a Arte Nova emerge na arte gráfica do Rio de Janeiro em dois momentos distintos, em 1900 e em 1902, configurando-se em outra Arte Moderna antes do Modernismo de 1922.

Palavras-chave. Art Nouveau. Arte Gráfica. Rio de Janeiro. Eliseu Visconti. Raul Pederneiras.

Abstract. Seeking to understand how the Art Nouveau aesthetic emerges in the graphic art of Rio de Janeiro in the early twentieth century, its presence in the capital of Brazil from the circulation of ideas between Rio de Janeiro and Paris is problematized, with the Universal Exhibition of 1900, as well as the constitution of a Brazilian artistic field around Eliseu Visconti (1866–1944), who returned to the country in 1902. To this end, the thirty-three copies of Revista da Semana (1900) and the one hundred and twenty copies of O Malho (1902–1904) were analyzed, identifying that Art Nouveau emerges in the graphic art of Rio de Janeiro at two distinct moments, in 1900 and in 1902, configuring itself as another Modern Art before the Modernism of 1922.

Keywords. Art Nouveau. Graphic Art. Rio de Janeiro. Eliseu Visconti. Raul Pederneiras.

Introdução

Ponto de inflexão das principais ideias e tendências que marcaram, ao mesmo tempo, o fim e o começo de um século, o ano de 1900 aparece como um balizador de expectativas para as nações, evidenciado na Exposição Universal de 1900, ocasião que reuniu a maior parte delas: “40 dos 56 convidados, dos quais todas as grandes potências, estavam ali” (PEYRAT, 2000, p. 37, tradução nossa)². Figurando na lista dos dezesseis países faltantes, o Brasil, porém, ficara a par do evento.

¹Pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora e Mestre em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSC. Mestre em História no Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Bacharel em Letras/Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa na UFSC. Licenciada e Bacharel em História na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). ID Lattes: 7228034116385150. ORCID: 0000-0001-7043-8866. E-mail: michepetry@yahoo.com.br.

²Citação original: “40 des 56 pays invites, dont toutes les grandes puissances, seraient bien là” (PEYRAT, 2000, p. 37).

Quando fim de novembro, a estátua da Porta monumental foi descida de seu pedestal, o mundo inteiro havia ouvido falar da Exposição de Paris e os ecos que reverberavam os flancos do Corcovado ou as fachadas da Time Square eram bem elogiosos (LE TELLIER, 2000, p. 179, tradução nossa)³.

Demonstrando a atenção com o que ocorria na capital francesa, o país acompanhara à distância as atrações e as novidades do certame universal, publicando a sua cobertura na imprensa, caso da Revista da Semana (1900–1959). Em torno de dois meses após a sua inauguração, no dia 08 de junho de 1900, uma fotografia da Porta monumental da Exposição Universal de Paris ganhara destaque nessa revista, assim como a estátua da Parisiense que era o símbolo da Exposição e da cidade. Um mês mais tarde, o Palácio da Eletricidade da Exposição Universal fora noticiado com duas fotografias referindo-se a ele. Ainda, duas imagens divulgavam a Exposição, com vistas da Rua de Argel e do globo terrestre.

Essa repercussão do evento na Revista da Semana indica a circulação de ideias que havia entre o Brasil e a França por meio dos periódicos. O papel da imprensa pode ser compreendido como o de “*transfert culturel*”, no sentido empregado por Ferreira (2011, p. 65, tradução nossa)⁴, para quem esse conceito “é um princípio ao qual se chega, a partir de ações as mais diversas, de atitudes, e de relações com outros e com sua própria cultura”. Ainda de acordo com a autora, “sempre se leva em conta o *transfert culturel* a partir de perspectivas materializadas ou construídas em pleno domínio imaginário” (FERREIRA, 2011, p. 65, tradução nossa)⁵.

A imprensa, por meio da sua materialidade e dos seus discursos, desempenha um papel ativo nas trocas culturais entre os países, conforme destaca Caparelli (2011, p. 31, tradução nossa)⁶: “a circulação de informações em uma escala internacional não é somente um aspecto de troca cultural dado na imprensa. A imprensa se torna rapidamente o lugar privilegiado da contra-crítica jornalística”. Coadunando essa ideia, entendemos que a Revista da Semana atuou como mediadora e agente de trocas culturais entre Paris e o Rio de Janeiro, uma vez que, ao reportar a Exposição Universal de 1900, teria sido exitosa no que diz respeito à divulgação de uma nova tendência artística no país, a qual foi investigada neste trabalho por meio da análise tanto da Revista da Semana (1900) quanto de O Malho (1902–1904)⁷.

Como resultado, identificamos que já em números imediatamente posteriores à publicação dessas notícias e fotografias na Revista da Semana, Raul Pederneiras (1874–1953) publicou charges com a presença de uma arte nova. No número 8 da revista, de 08 de julho de 1900, uma charge apresentava o tema da peste bubônica e inovava ao incorporar a natureza estilizada e rostos em miniatura que funcionavam como ornamentos na composição. No número 14 da revista, de 19 de agosto de 1900, outra charge apresenta o tema de uma peça teatral e uma moldura decorativa. Esses aspectos de uma estética principiada por Raul reaparecem em charges publicadas no dia 04 de novembro de 1900, no número 25 da revista, e evocam uma

³Citação original: “Lorsque fin de novembre, la statue de la Porte monumentale fut descendue de son socle, le monde entier avait entendu parler de l’Exposition de Paris et les échos que renvoyaient les flancs du Corcovado ou les façades de Time Square étaient bien flatteurs” (LE TELLIER, 2000, p. 179).

⁴Citação original: “Le concept de transfert culturel est un principe auquel on arrive, à partir d’actions les plus diverses, d’attitudes, et de relations avec les autres et avec sa propre culture” (FERREIRA, 2011, p. 65).

⁵Citação original: “On compte toujours sur le transfert culturel, à partir de perspectives matérialisées ou construites en plein domaine imaginaire” (FERREIRA, 2011, p. 65).

⁶Citação original: “Pourtant la circulation des informations à une échelle internationale n’est qu’un aspect de l’échange culturel donné dans la presse. La presse devient vite le lieu privilégié de la contre-critique journalistique” (CAPARELLI, 2011, p. 31).

⁷Este trabalho deriva da Tese de Doutorado da autora, intitulada “Revistas como exposições: Arte do Espetáculo e Arte Nova (Rio de Janeiro, 1895–1904)”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGE/UFSC) (2016).

vertente artística que fora evidenciada na charge publicada no número 19 da revista, datado de 23 de setembro de 1900, a qual apresenta o termo “painel decorativo”.

Indício da referência utilizada pelo artista para as composições, a arte decorativa foi uma corrente da arte moderna, a qual foi problematizada por Gombrich (1999, p. 557).

Quando as pessoas falam a respeito de “Arte Moderna”, usualmente pensam num tipo de arte que rompeu de todo com as tradições do passado e tenta fazer coisas que nenhum artista sequer sonharia realizar nos tempos antigos. Alguns gostam da idéia de progresso e acreditam que também a arte deve acompanhar a marcha do tempo. Outros preferem o chavão “ah, os bons velhos tempos” e acham que a arte moderna está completamente errada. Contudo, sabemos que a situação é realmente mais complexa, e que a arte moderna, não menos do que a arte antiga, surgiu em resposta a certos problemas bem-definidos.

A esse respeito, o autor argumenta em favor da ideia de que no final do século XIX, em razão de um sentimento de inconformismo e de descontentamento, “se desenvolveram os vários movimentos a que hoje se dá usualmente o nome genérico de ‘Arte Moderna’” (GOMBRICH, 1999, p. 536). Concentrando-se na experiência de três artistas europeus do período, Paul Cézanne (1839–1906), Van Gogh (1853–1890) e Paul Gauguin (1848–1903), o autor explica quais seriam os problemas no âmbito das artes que teriam fomentado a emergência de respostas estéticas por “novos movimentos que usualmente adotavam um novo ‘ismo’ como grito de guerra” (GOMBRICH, 1999, p. 557).

Lembramos que Cézanne sentiu que o que se perdera foi o senso de ordem e equilíbrio; que a preocupação do Impressionismo com o momento fugaz os fez esquecer as sólidas e duradouras formas da natureza. Van Gogh acreditava que, rendendo-se às impressões visuais e explorando somente as qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder a intensidade e a paixão através das quais—e só através das quais—o artista pode expressar seus sentimentos e transmiti-los aos semelhantes. Enfim, Gauguin estava profundamente insatisfeito com a vida e a arte como as encontrara. Ambicionava realizar algo mais simples e mais direto, e esperava encontrar entre os primitivos os meios para consegui-lo. Aquilo a que chamamos arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado converteram-se nos ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última análise, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh converteu-se no expressionismo, que na Alemanha encontrou a sua principal resposta; e a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo (GOMBRICH, 1999, p. 554–555).

Na base desses movimentos, ainda de acordo com esse historiador da arte, estaria a ideia de uma nova arte, simbolizada pela *Art Nouveau*. Podemos mesmo reconhecer nas obras de Van Gogh a presença de alguns elementos que a caracterizam, como os motivos japoneses, conforme aponta Fahr-Becker (2011, n.p., tradução nossa)⁸, referindo-se à obra intitulada *Iris* (1889): “As obras do segundo período de Van Gogh, este herói da arte clássica moderna, denotam uma sensibilidade apaixonada depois de sua descoberta da estampa policroma japonesa”.

⁸Citação original: “Les œuvres de la seconde période de Van Gogh, ce héros de l’art classique moderne, dénotent une sensibilité passionnée après sa découverte de l’estampe polychrome japonaise” (FAHR-BECKER, 2011, n.p.).

A associação entre uma “nova arte” e a “arte moderna” fora evidenciada em outras expressões gráficas de humor de Raul Pederneiras. No número 5 da Revista da Semana, datado de 17 de junho de 1900, uma charge chama a atenção, não apenas pela presença da estética *Art Nouveau*, o desenho de uma mulher com adornos florais, mas também pelo apontamento que o artista oferece por meio do texto que coloca em relação com a imagem: “A arte moderna, um delírio de lyrios...” Na medida em que os lírios compunham os motivos florais da *Art Nouveau*, a associação entre os termos “arte moderna” e “delírio de lyrios” indica que a nova arte fora interpretada como arte moderna.

Em outro desenho, sem assinatura, mas com a sugestiva autoria de Pederneiras, publicado no número 16, datado de 02 de setembro de 1900, o tema e a estética são recorrentes: o personagem próximo à água, cujo movimento é caracterizado por linhas curvas, a figura dos girassóis, da lua e da estrela; os ornamentos em torno do desenho e as inscrições “pelo moderno” e “uma nova escola de arte” no interior dos corações indicam em tom de manifesto a reivindicação da *Art Nouveau* como uma nova escola de arte, moderna. Isso nos permite sugerir que a presença da *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro, pode ser compreendida como outra arte moderna antes do Modernismo de 1922, na medida em que se entende por ela “a rejeição da arte acadêmica e de todas as associações possíveis com esse movimento artístico e à Escola Nacional de Belas Artes” (VIVAS, 2012, p. 65).

Eventos como o Colóquio Internacional Revistas Modernistas: Redes, Circulações e a Questão Transnacional, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), nos dias 02 e 03 de dezembro de 2015, assim como estudos recentes, entre os quais o de VIVAS (2012), a respeito de uma história da arte na cidade de Belo Horizonte, demonstram que a atribuição do marco temporal de 1922 à emergência da arte moderna no Brasil, por ocasião da Semana de Arte Moderna em São Paulo, vem sendo colocada em questão.

Os historiadores e críticos paulistas elegeram a Semana de 1922 como o marco inicial para a arte moderna brasileira. Da mesma forma, os pesquisadores do Rio de Janeiro buscaram mostrar a originalidade dos artistas cariocas, pois seria inadmissível que o antigo centro de referência cultural do país fosse visto como atrasado. Esse parece ter sido o esforço de Paulo Herkenhoff ao encontrar no Rio de Janeiro “O moderno antes do Modernismo oficial”. Um outro grupo de pesquisadores, em vez de buscar a originalidade do Rio de Janeiro, prefere relativizar o impacto da Semana de 1922. Esse caminho é encontrado na tese de Daniel Barbosa Andrade de Faria. Belo Horizonte não ficou fora desse debate e tentou estabelecer a sua própria cronologia para a arte moderna. A Primeira Exposição Moderna de Belo Horizonte realizada por Zina Aita teria acontecido em 1920 e antecederia dois anos à exposição de arte moderna paulista (VIVAS, 2012, p. 65–66).

Sendo discutível o pioneirismo na arte moderna brasileira, os registros da presença da *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro, ainda no ano de 1900, apontam para a existência de um alinhamento com as novas tendências em voga na Europa, particularmente na capital francesa, bem como para a elaboração de outra arte moderna, seja em relação àquela da França em 1900 ou do Brasil na década de 1920, pois, na medida em que a estética *Art Nouveau* fora incorporada por Raul Pederneiras em expressões gráficas de humor, rejeitos da arte acadêmica, para tratar de temas sociais, políticos e culturais da época e, ainda, evidenciar o seu conhecimento, revisamos a ideia de que a sua presença nas artes gráficas teria sido tardia, conforme apresenta Amaral (1998, p. 66):

Nas artes gráficas o *art nouveau* emergiria, tardiamente, como veremos adiante, nos trabalhos de ilustração de Di Cavalcanti, inspirado em Beardsley, bem como em Ferrignac, além de Belmiro de Almeida, e em certos reclames como o já referido de “Bromil”, de 1915, de Corrêa Dias.⁹

Apesar disso, a publicação de outras charges com menções à *Art Nouveau* ocorrera outra vez somente após o intervalo de dois anos. Sob o pseudônimo de O.I.S.¹⁰, Pederneiras publicara na revista O Malho, em 1902, uma charge com o título “fantasia moderno estilo politico”, a qual traz um casal no destaque de uma semiesfera, preenchida com traços ornados. Em 1903, Heitor Malaguti (1871–1925) divulga nessa mesma revista um desenho com duas cenas separadas por meio do tronco de uma árvore desenhada com a estética *Art Nouveau*, a partir do qual os galhos e as raízes operam o afastamento entre a arte nova e a arte antiga.

Interpretada como “arte moderna”, “moderno estilo”, “nova escola de arte”, “art nouveau” ou “arte nova”, a estética que a arte gráfica referenciava é aquela iniciada como *Arts and Crafts* e expandida como *Modern Style* na Inglaterra e Escócia, *Jugendstil* na Alemanha e na Áustria, onde também ficara conhecida como *Sezessionstil*, *Stile Liberty* na Itália, *Nieuwe Kunst* na Holanda, *Art Nouveau* na França, Modernismo na Espanha e Arte Nova em Portugal e no Brasil, mais usualmente chamada de *Art Nouveau*, o que aponta para uma relação com a vertente francesa. Entre esses termos haveria um alinhamento, conforme explicitado por Danguy (2009, p. 192, tradução nossa)¹¹: “*Jugend*—juventude—deve ser também entendido como *neu*—novo—, seus equivalentes estrangeiros se alinham indiferentemente sobre este último adjetivo ou sobre aquele de moderno, provavelmente segundo as possibilidades idiomáticas”. A raiz dos vocábulos estaria, portanto, ligada ao sentido de novo e de moderno, como foi incorporada pelos artistas do Rio de Janeiro.

Parece ser importante ressaltar que, para além das características estéticas, tal nomenclatura implica a referência a uma função que a *Art Nouveau* pretendia cumprir, a de evidenciar o moderno no sentido de progresso. Esclarecedora, nesse sentido, é a charge de Falstaff, pseudônimo de Augusto Santos, publicada no número 67 da revista Tagarela, consultada nesta pesquisa, que apresenta como personagem um pintor retratando uma mulher: “— Tem paciência, não estás acostumada a esses luxos de cidade civilizada e é por isso que te sentes constrangida com essa roupa, mas eu quero ver-te bella, cheirosa e anticulicidica, custe o que custar...” (TAGARELA, 1903, p. 11). As ideias capturadas pelo artista de que existiriam luxos de cidade civilizada ainda não assimilados ou roupas que favoreceriam o embelezamento, ainda que causassem constrangimentos, permite situar a presença da *Art Nouveau* nas revistas da capital federal, na conjuntura de transformação e idealização da cidade, entre os anos de 1902 e 1904. No entanto, permanece a questão sobre o que explicaria o intervalo de tempo transcorrido entre as primeiras expressões gráficas de humor publicadas por Raul Pederneiras, em 1900, e a sua retomada, pelo mesmo artista, somente em 1902 e, por Malagutti e Falstaff, em 1903. Uma explicação parece vir da suposição de que o personagem do desenho supracitado

⁹ À exceção dos desenhos de Belmiro de Almeida e de Corrêa Dias, os de Di Cavalcanti e de Ferrignac, referidos e reproduzidos por Amaral (1998), não apresentam características da estética *Art Nouveau*.

¹⁰ Conforme Nery (2000, p. 41), “a chancela de Raul, primeiramente Raul, depois simplesmente R e, mais tarde, o definitivo entrelaçamento das letras RP, tornou-se imediatamente popular. Além dessa assinatura, o artista também publicou desenhos e versos sob os pseudônimos de Luar, O.I.S.—três letras na vertical, formando um monograma que devia ser lido como a exclamação Oh, yes!—, Oscar e J.—usados especialmente em artigos—, Xisto, Pan e Raiz, este último, a junção entre os nomes de Raul e Luiz Peixoto, parceiro na Revista da Semana desde 1909”.

¹¹ Citação original: “Car *Jugend*—jeunesse—doit aussi être entendu comme *neu*—nouveau—, ses équivalents étrangers s’alignant indifféremment sur ce dernier adjectif ou sur celui de moderne, probablement selon les possibilités idiomatiques” (DANGUY, 2009, p. 192).

seja o artista ítalo-brasileiro, Eliseu d'Angelo Visconti (1866–1944), hipótese que investigamos na seção a seguir com vistas a elucidar o objeto deste estudo: a presença da Arte Nova no Rio de Janeiro *début-de-siècle*.

Eliseu Visconti e a *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro

Identificado na história da arte brasileira como um artista “naturalista, divisionista, realista, impressionista e neo-realista” (COSTA apud CAVALCANTI, 2005, p. 4–5), Eliseu Visconti fora um artista com trânsito por diferentes vertentes, o que permitiria questionar o seu enquadramento em esquemas evolucionistas: “Por que enquadrar o pintor num esquema que ele mesmo não abraçou como dogma? Flexibilidade, retornos a maneiras anteriores e oscilações estilísticas são comuns em Visconti” (CAVALCANTI, 2010, p. 95). Essa reflexão oferece uma abertura para pensarmos sobre a sua produção artística, independentemente dos rótulos que recebera, na tentativa de compreendermos a presença da *Art Nouveau* na sua obra como uma reverberação, pois, conforme Cavalcanti (2010, p. 95), “Visconti regressou ao Brasil em 1900, trazendo reverberações do Simbolismo, do Impressionismo, do Pontilhismo e do *Art Nouveau*”. Ou, ainda, enquanto uma inspiração:

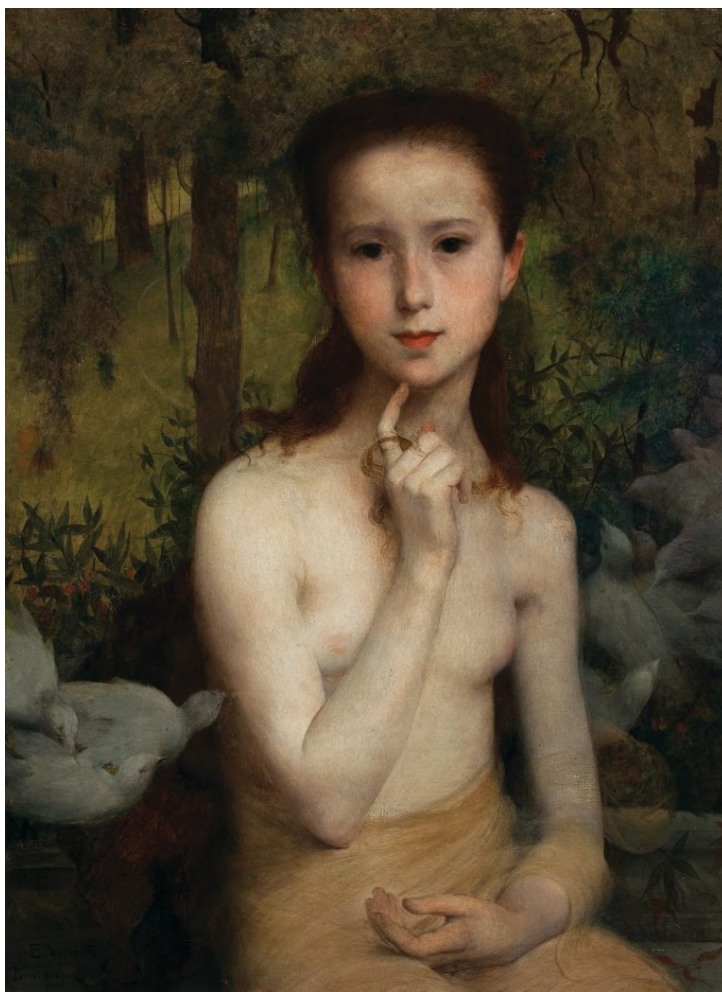
Procuramos esboçar a atmosfera da vida artística parisiense durante o período de estudos de Visconti na Europa. Nesse ambiente, Visconti foi certamente influenciado pelos métodos impressionistas difundidos nesse momento, mas sua atitude não era absolutamente exclusiva, pois também buscou inspiração em outras fontes disponíveis, como as tendências simbolistas presentes nas exposições e os arabescos do *Art Nouveau* desenvolvidos por Grasset, de quem foi aluno (CAVALCANTI, 2005, p. 19–20).

Vindo da Itália para o Brasil aos seis anos de idade, como recupera Cavalcanti (2002), o artista iniciara, em 1885, os seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes e, em 1892, fora congratulado com o Prêmio de Viagem à Europa, Paris, sendo que “o estágio europeu era essencial aos que desejavam ser reconhecidos no Brasil da *belle époque*” (CAVALCANTI, 2008, p. 14). Durante a sua estadia na capital francesa, Visconti realizou estudos na Escola de Belas Artes, na Academia Julian e na Escola Guérin, com Eugène Grasset (1845–1917). Anos antes de receber o reconhecimento da sua maturidade artística (SERAPHIM, 2010), Visconti realizara exposições dos seus estudos nos salões parisienses independentes e na Exposição Universal de 1900, onde apresentara as obras *Gioventù [Mélancolie]* (1898) (Figura 1) e *Oréadas* (1890–1920), pelas quais recebera uma medalha de prata.

Nessa primeira obra, datada de 1898, o motivo central é uma moça, seminua, envolta por um véu. Situada no primeiro plano da imagem, sentada sobre as pedras, com seus olhos fixos em um ponto distante, uma das suas mãos descansa sobre o seu colo, enquanto a outra, enrolada em um fio de cabelo, toca o seu rosto. No entorno, pombos integram a paisagem da natureza que preenche todo o plano de fundo da pintura. A composição e o seu título revelam uma atmosfera melancólica e permitem situá-la no âmbito da *Art Nouveau*.

Ribeiro (2013, p. 38) corrobora essa ideia ao afirmar que “*Gioventù* exemplifica a tessitura feita por Visconti de aspectos absorvidos do *Art Nouveau*, dos simbolistas e dos pré-rafaelitas”, enquanto Cavalcanti (2002, p. 53), apesar de não estabelecer uma filiação do artista à *Art Nouveau*, ao recuperar manuscritos de Visconti sobre a composição decorativa, fornece elementos

Figura 1: *Gioventú*, 1898. Óleo sobre tela, 65 x 49 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fonte: VISCONTI, T. S. (Coord.). **Catálogo Raisonné**: Eliseu Visconti. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/obra/p327/>>. Acesso em: 6 nov. 2022.
Autor: Eliseu Visconti.

à suposição de que as características dessa obra estariam associadas a ela: “As fontes da decoração são várias. Primeira: a geometria. Segunda: a flora. Terceira: a fauna. Quarta: a figura humana e tudo mais que nos rodeia na vida.”. Por outro lado, Cavalleiro (1983, n.p.) reconhece o artista como precursor da *Art Nouveau*.

Precursor do Art-Nouveau no Brasil, a principal preocupação de Visconti não era a de tornar-se um artista gráfico, nem tampouco um desenhista industrial na época, e sim, com os infinitos recursos de estilização da arte decorativa, procurar uma nova forma de expressão, adquirida em seus estudos na Europa, visando o ensino da arte no Brasil.

Entre outros trabalhos seus com essa tendência, apresentados na exposição retrospectiva de Artes Decorativas, em 1926, conforme SERAPHIM (2010), destacam-se a moringa e o estudo para um prato em cerâmica, realizado a guache sobre papel, o cartaz para a Companhia Antarctica e o conjunto de selos com os quais Visconti venceu o concurso dos Correios, em 1904, nos quais aparecem a figura feminina como alegoria da República dos Estados Unidos do Brasil, “nome adotado pelo Governo Provisório em 15 de novembro de 1889” (ALMEIDA; VASQUEZ, 2003, p. 78), assim como os ornamentos inspirados na natureza, representando as Artes

Decorativas: “Um ramo de oleander se destaca na parte inferior do desenho symbolizando a Arte Decorativa” (KOSMOS, 1904, p. 23).

No seu retorno ao Brasil, Visconti com frequência apresentou as suas obras ao público por meio de exposições, sendo a primeira delas, conforme SERAPHIM (2010, p. 212), uma individual, realizada no ano de 1901, na cidade do Rio de Janeiro, como “Prestação de Contas” do Prêmio de Viagem recebido, na qual estavam à mostra os resultados do seu estágio em Paris durante o período de sete anos, o que coaduna o apontamento de Cintrão (2010, p. 27): “Os artistas brasileiros, que se dirigiam para Paris com o objetivo de aprender os cânones da Academia, traziam para o Brasil não apenas a maneira de pintar, como também a forma de mostrar suas pinturas”. Nessa exposição Visconti apresentou algumas obras inéditas, outras premiadas na Exposição Universal de 1900, assim como estudos e projetos, tendo sido “observada também pela imprensa, a novidade que essa exposição trazida [sic], pela variedade dos mesmos” (SERAPHIM, 2010, p. 212). Vale lembrar, consoante Cavalcanti (2002, p. 55), que um dos princípios do artista era “não mostrar habilidade”, de modo que havia uma preocupação em produzir estudos e não obras acabadas.

Apesar da qualidade técnica e estética das obras, a exposição de 1901 não suscitara amplo interesse da crítica e do público (SERAPHIM, 2010). Em uma notícia recuperada pela mesma autora, consta que entre as 60 obras expostas, 28 eram de arte decorativa, o que corrobora a ideia de que esse fora um momento pouco propício para a recepção e o desenvolvimento da *Art Nouveau* no Rio de Janeiro, diferentemente do que acontecera no ano seguinte. Conforme SERAPHIM (2010, p. 37), Visconti participara do Salão de 1902, a 9ª Exposição Geral de Bellas Artes, apresentando 25 pinturas e 31 itens de Artes Aplicadas à Indústria, tendo alcançado uma “posição de destaque entre aqueles chamados modernos”—o que reforça a interpretação da *Art Nouveau* como uma arte moderna. Na ocasião, o artista recebera as medalhas de ouro, pelo *Retrato do Sr. Simas* (1900) e, de prata, pelas Artes Aplicadas à Indústria. Sobre a sua participação nesse certame, a leitura de uma crítica publicada na revista Tagarela, datada de 13 de setembro de 1902, converge no sentido das impressões destacadas e permite o acréscimo de outras.

A actual exposição é relativamente abundante em retratos e em *estudos de figuras*. Entre aquelles, é agradável reconhecer que ha alguns, que poderiam vantajosamente apparecer em qualquer outro certamen mais adiantado que o nosso. Principiemos pelo Sr. Angelo Visconti por nos parecer o artista que em todos os generos mais domina na exposição. Voltou da Europa um verdadeiro conhecedor da sua Arte. Estudou seriamente e o seus trabalhos aqui executados se ressentem da deficiencia do meio em que foram produzidos. Sabemos que para certos generos de pintura nós aqui dispomos de poucos ou nenhuns recursos, mas para se pintar um bom retrato não é preciso que se esteja na Europa. Os seus retratados, em pleno ar livre, dão uma verdadeira nota distincta e caracteristica ao Salão. A côr sempre justa, o desenho simples e seguro, as poses bem escolhidas, naturaes e variadas, fazem dos seus retratos—248, 249 e 251 obras de verdadeiro merito. A pequenina Ezilda (retrato 236), revela bem o pintor de *Giuventú*, delicado e fino com as cousas innocentes. Os seus retratos de atelier, como o da Exma. viuva Simas e do Dr. José Carlos de Souza, são simplesmente admiraveis de vigor e energia e dignos de figurar em qualquer galeria onde haja trabalhos de mestres na difficil arte do retrato. Discordaremos em muitos pontos do Sr. Visconti em outra ordem de ideias e trabalhos, mas é com a maior admiração que lhe tributamos aqui os nossos applausos, reconhecendo nelle um artista verdadeiramente preparado e caminhando seguro pela estrada que está desbravando. Contaremos em breve

mais um bom mestre a quem esperamos dever enormes serviços. De Angelo Visconti a Angelo Agostini, há apenas a semelhança de nome. O Sr. Agostini já teve a sua época como caricaturista ou antes como desenhista da *Revista Illustrada*. Figura hoje como pintor no Salão, para fazer *movimento* (TAGARELA, 1902a, p. 5).

De acordo com esse texto, podemos observar uma crítica positiva em relação à Eliseu Visconti. Destacam-se os elogios aos seus desenhos de retratos, particularmente ao de Ezilda, e outras observações que colocam em relevo a sua estadia na Europa. A ausência daquele ambiente fora percebida como um modificador para a sua produção e evidenciava-se a existência de um gênero ainda novo no Rio de Janeiro, o qual Visconti estaria executando nas suas obras, suplantando Angelo Agostini (1843–1910). Isso pode indicar que ele estava contribuindo para a formação de um novo campo artístico ligado à *Art Nouveau*: “um artista verdadeiramente preparado e caminhando seguro pela estrada que está desbravando” (TAGARELA, 1902a, p. 5). No número 33 da mesma revista, outra nota sobre essa exposição faz referência à Visconti.

Não é pequeno o numero de desenhos (alguns nossos conhecidos) expostos pelo Sr. Visconti. E como elle aborda diversos assumptos, parece interessante *bazar* todo o seu trabalho, onde tão bem se revela o talento decorativo, que engendrou as suas deliciosas fantasias! E o que dizer dos seus quadros trazidos de fóra, quando toda a critica indígena lhe fez muito merecidamente entusiastica e justa recepção? E para que nos seus quadros decorativos aqui pintados, apontar uma ou outra discordancia, quando o trabalho geral do artista é cheio de vigor e proficiencia? Desculpe-nos o artista, mas não passaremos porém, sem fazer um pequeno reparo. Quem dispõe d’uma tão numerosa e importante bagagem artistica, bem podia ter deixado no atelier os *Perfis* da nossa bahia e algumas outras *brincadeiras* (TAGARELA, 1902b, p. 6).

A crítica da exposição destaca o seu “talento decorativo” e “uma ou outra discordância nos quadros decorativos, mas no geral o trabalho é cheio de vigor e proficiência” (TAGARELA, 1902b, p. 6). O texto assinala uma crítica sutil a algumas obras, que no conjunto é minimizado diante da ênfase no seu trabalho primoroso. Verificamos, portanto, que diferentemente da exposição de 1901, a exposição de 1902 fora bem recebida e apreciada pela crítica. No intervalo de apenas um ano, a produção artística de Visconti teria sido absorvida pelo público e, possivelmente, a partir desse momento, estariam lançadas as bases para o desenvolvimento da *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro, outra Arte Moderna antes do Modernismo de 1922. No Salão de 1903, a presença de Visconti fora registrada em um desenho elaborado por Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro (1877–1957), atestando o conhecimento desses artistas sobre a sua produção e a possibilidade de referenciar-na em desenhos com a estética *Art Nouveau*, a partir de 1902.

Elaborado em preto e branco, no formato de um retângulo, intitulado *Extase*, um desenho de Raul Pederneiras, publicado em 1902, evoca a Arte Nova. Na imagem, uma mulher aparece sob uma pedra, tocando uma harpa, em meio à natureza. No mesmo ano, Calixto Cordeiro publica *O Silêncio* (Figura 2), um desenho semelhante de página inteira. Em cores, uma mulher seminua, com uma das mãos sobre o seu rosto, também aparece sentada sob uma pedra, próxima às árvores e a um lago que reflete a paisagem do plano de fundo. Intitulado *Echo* (Figura 3), outro desenho de Raul, publicado em 1904, apresenta uma mulher de perfil, próxima às pedras, a um lago e às árvores, com o seu corpo inclinado para trás. A presença dos motivos da figura feminina e da natureza lembra *Mélancolie*, a *Gioventú* de Visconti, assim como as obras

Figura 2: O Silêncio



Fonte: O Malho, n. 5, p. 8, 18 out. 1902. Biblioteca Nacional Digital—Hemeroteca Digital Brasileira.
Autor: Calixto Cordeiro.

Figura 3: *Echo*



Fonte: O Malho, n. 79, p. 11, 19 mar. 1904. Biblioteca Nacional Digital—Hemeroteca Digital Brasileira.
Autor: Raul Pederneiras.

do seu mestre, Eugène Grasset, *Méditation* (1897) e *Affiche pour l'exposition d'art décoratif de la Grafton Gallery de Londres* (1893).

Trata-se de uma característica da *Art Nouveau*, a qual “se inspirava antes de tudo na natureza” (RESTELLINI, 2013, p. 11, tradução nossa)¹². Essa ideia coaduna um dos princípios reivindicados por Grasset, o de que a natureza seria “o grande livro de arte ornamental a consultar sem cessar” (GUERRAND, 2009, p. 110, tradução nossa)¹³. Adeptos dessa prática, os artistas filiados à *Art Nouveau* “não visavam a simples cópia da natureza, mas aspiravam compreender seus princípios fundamentais, tirar partido de seus procedimentos e de suas estruturas profundas e ir além das aparências” (RESTELLINI, 2013, p. 11, tradução nossa)¹⁴. Por esse motivo, fora comum ao final do século XIX a ocorrência de estudos sobre as formas vegetal e animal com o objetivo de detalhá-las com precisão em obras de arte. O papel que a natureza desempenhava na *Art Nouveau* estendia-se, ainda, ao aspecto existencialista, referente à condição da vida humana: “Era normal dali em diante se colocar questões sobre o sentido da existência” (RESTELLINI, 2013, p. 49, tradução nossa)¹⁵; o que explica a escolha de motivos ligados à meditação, ao silêncio, eco, êxtase e melancolia, essa última referida por Benjamin (1997) como “*spleen*”, o espírito dos tempos modernos.

Localizados nessa vertente, os artistas das revistas do Rio de Janeiro que pesquisamos publicaram outros desenhos cujo foco recaiu sobre a natureza, seja no seu sentido físico ou espiritual. Raul, em 1904, e J. Arthur (1880–1915), em 1903, assinaram *Nostalgia* (Figura 4) e *Pensativa* (Figura 5), respectivamente. O primeiro tendo como cenário um rio no qual aparece um barco, apresenta o contraste entre cores escuras e a luz da lua. Em destaque, o rosto de uma mulher, associado ao título da imagem, indica uma atmosfera nostálgica compondo uma aura noturna. No segundo desenho, publicado no número 45 da revista, a figura feminina, com cabelos ondulados e uma faixa ornamental sobre eles, aparece de perfil, olhando para um ponto distante, com uma das mãos apoiada no seu rosto e atitude reflexiva. Nesses desenhos observamos mudanças nos motivos da composição, caracterizadas pela aproximação do foco sobre a figura feminina e pela redução do enquadramento das paisagens frente à incorporação de detalhes da natureza, um deslocamento da ênfase na natureza exterior para a interior.

Com o foco no rosto de uma mulher, em 1902, Calixto publicou um desenho no qual ela aparece com os seus olhos fechados, o que é comumente encontrado na *Art Nouveau* para evocar “um aspecto provocante” (RESTELLINI, 2013, p. 27, tradução nossa)¹⁶. *Sonâmbula* aparece enfeitada por lírios, os quais estão presentes em outra composição do artista, complementando o soneto “Flor do Mal”, de Amorim Junior, em uma referência ao livro *Les fleurs du mal* (1857). Iniciando com uma epígrafe de Pierre Louys, o soneto cita o mito de Medusa, “*Elle est comme la tête de Meduse* [Ela é como a cabeça de Medusa]”, levando a uma aproximação entre o motivo dos lírios e o seu significado mitológico. Na medida em que os seus caules se assemelham às serpentes e os seus estames aos cabelos de Medusa, o lírio estaria associado ao ciúme, vício, crime e pecado, temas do soneto publicado na revista.

Em 1903, J. Arthur publicou um desenho no qual a mulher aparece cabisbaixa, com os olhos fechados, da mesma forma que o jovem ao seu lado, fumando um cigarro. O título da

¹²Citação original: “L’Art Nouveau s’inspirait avant tout de la nature” (RESTELLINI, 2013, p. 11).

¹³Citação original: “La nature, voilà le grand livre d’art ornamental à consulter sans cesse” (GUERRAND, 2009, p. 110).

¹⁴Citação original: “Ils ne visaient pas la simple copie de la nature, mais aspiraient à comprendre ses principes fondamentaux, à tirer parti de ses procédés et de ses structures profondes et à aller au-delà des apparences” (RESTELLINI, 2013, p. 11).

¹⁵Citação original: “Il était désormais normal de se poser des questions sur le sens de l’existence” (RESTELLINI, 2013, p. 49).

¹⁶Citação original: “ses yeux fermés qui lui donnent une allure provocante” (RESTELLINI, 2013, p. 27).

obra, *Mocidade*, e os demais elementos sugerem a sensualidade que emerge na juventude, remetendo a outro tema central da *Art Nouveau*: “O estilo Art Nouveau pode ser muito erótico. Ele reflete nisso o despertar à sexualidade que marcou a sua época” (RESTELLINI, 2013, p. 27, tradução nossa)¹⁷. Mobilizando alguns dos aspectos dessa proposta estética, Calixto apresenta dois desenhos para as capas da revista *O Malho* (Figura 6 e Figura 7), nos quais as linhas curvas evocam os contornos do corpo feminino, especificamente os do seu seio. Em ambos, por meio dos motivos florais, como o lírio, as curvas vegetais também são enfatizadas, lembrando a composição de um estêncil de Grasset, no qual a mulher toca e observa um ramo de flores. Nesse sentido, a figura feminina também é evocada na Arte Nova, seja pelos aspectos já mencionados, como os olhos fechados remetendo à sua sensualidade e erotismo, seja pelo desenho do seu corpo nu.

Mas há ainda mais: no estilo Art Nouveau, as linhas e as formas elas mesmas tem uma conotação erótica. As composições se apoiam não somente sobre os vegetais e as paisagens, mas também sobre as curvas do corpo, quer ele seja animal ou humano. Se as linhas encurvadas e os volumes arredondados podem parecer inspirados de plantas e de paisagens, com frequência eles evocam também o contorno de um membro, de um seio, de uma nádega ou de um falo. (RESTELLINI, 2013, p. 27, tradução nossa)¹⁸.

Considerando os aspectos mencionados, verificamos nessas imagens a presença de uma carga formal e expressiva característica da *Art Nouveau*, a qual sinaliza para um ato reflexivo e contemplativo em direção à natureza exterior e interior. Por denotar essa interpretação, esses desenhos que integram um conjunto mais amplo, publicado na revista *O Malho*, podem ser considerados representativos da Arte Nova na arte gráfica do Rio de Janeiro, outra Arte Moderna antes do Modernismo de 1922. Na divulgação da *Art Nouveau*, como era comum o estilo ser “difundido por meios modernos” (RESTELLINI, 2013, p. 33 tradução nossa)¹⁹, no Rio de Janeiro a Arte Nova também fora difundida nas revistas por meio da propaganda impressa, de modo que desenhos como os abordados aqui passaram a compor uma série de anúncios.

A Art Nouveau era um movimento idealista e seus partidários bem decididos a insuflar uma mudança na arte e na vida. No entanto, seu sucesso sobre a cena mundial não se explica somente por suas ideias mas também por seu sentido de comércio. O estilo Art Nouveau portava a marca de sua época e foi difundido por meios modernos: grandes lojas, galerias privadas, revistas, campanhas publicitárias, venda por correspondência e marketing direto (RESTELLINI, 2013, p. 33, tradução nossa)²⁰.

¹⁷Citação original: “Le style Art Nouveau peut être même très érotique. Il reflète en cela l’éveil à la sexualité qui a marqué son époque” (RESTELLINI, 2013, p. 27).

¹⁸Citação original: “Mais il y a plus encore: dans le style Art nouveau, les lignes et les formes elles-mêmes ont une connotation érotique. Les compositions s’appuient non seulement sur les végétaux et les paysages, mais aussi sur les courbes du corps, qu’il soit animal ou humain. Si les lignes incurvées et les volumes arrondis peuvent sembler inspirés de plantes et de paysages, souvent ils évoquent aussi le contour d’un membre, d’un sein, d’une fesse ou d’un phallus.” (RESTELLINI, 2013, p. 27).

¹⁹Citação original: “Le style Art nouveau portait l’empreinte de son époque et fut diffusé par de moyens modernes” (RESTELLINI, 2013, p. 33).

²⁰Citação original: “L’Art Nouveau était un mouvement idéaliste et ses partisans bien décidés à insuffler un changement à l’art et à la vie. Néanmoins, leur succès sur la scène mondiale ne s’explique pas seulement par leurs idéaux mais aussi par leur sens du commerce. Le style Art nouveau portait l’empreinte de son époque et fut diffusé par de moyens modernes : grands magasins, galeries privées, revues, campagnes publicitaires, vente par correspondance et marketing direct” (RESTELLINI, 2013, p. 33).

Figura 4: *Nostalgia*



Fonte: O Malho, n. 73, p. 14, 6 fev. 1904. Biblioteca Nacional Digital—Hemeroteca Digital Brasileira.
Autor: Raul Pederneiras.

Figura 5: *Pensativa*



Fonte: O Malho, n. 45, p. 1, 25 jul. 1903. Biblioteca Nacional Digital—Hemeroteca Digital Brasileira.
Autor: J. Arthur.

Figura 6: O Malho, n. 17, p. 1, 10 jan. 1903.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital—Hemeroteca Digital Brasileira.
Autor: Calixto Cordeiro.

Figura 7: O Malho, n. 43, p. 1, 11 jul. 1903.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital—Hemeroteca Digital Brasileira.
Autor: Calixto Cordeiro.

Nesse sentido, cabe destacar que Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e outros artistas empregaram a estética da Arte Nova em anúncios veiculados na revista *O Malho*, entre outros, naqueles elaborados para as empresas Charitas, Fumos e Cigarros da Marca Veado e Medicamentos Heróicos do Dr. Siqueira Cavalcanti, os quais apresentam a figura feminina em composições que remetem aos elementos anteriormente analisados, como a sua localização junto à natureza, os ornamentos florais, os olhos fechados, a forma curva dos cabelos, as linhas orgânicas do corpo, os contornos dos seios ou a atmosfera melancólica e contemplativa, característicos da *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro.

Considerações finais

Nesse estudo observamos um percurso de emergência e de desenvolvimento da estética *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro. Vimos que as menções à *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro ocorreram em dois momentos distintos, o primeiro no ano de 1900 e o segundo entre os anos de 1902 e 1903. Como demonstrado, supomos que eles estariam ligados, respectivamente, às reverberações da Exposição Universal de 1900 na Revista da Semana, por meio de um *transfert culturel*, e à formação de um novo campo artístico em torno de Eliseu Visconti, artista recém-chegado da viagem da França ao Brasil. Indicamos que a Arte Nova se desenvolveu na arte gráfica do Rio de Janeiro no começo do século XX, no contexto de transformação do Rio de Janeiro em uma “capital Art-Nouveau”, como Paris, com ideias de embelezamento e de contemplação, revisitando a ideia e a cronologia da *Art Nouveau* na arte gráfica do Rio de Janeiro, que consideramos ser outra Arte Moderna antes do Modernismo de 1922 no Brasil.

Referências

- Tagarela, Rio de Janeiro, n. 29, p. 5, 13 set. 1902a. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 18 dez. 2015.
- Tagarela, Rio de Janeiro, n. 33, p. 6, 11 out. 1902b. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 18 dez. 2015.
- Tagarela, Rio de Janeiro, n. 67, p. 11, 26 dez. 1903. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 18 dez. 2015.
- Kosmos, Rio de Janeiro, n. 2, p. 23, fev. 1904. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 16 jan. 2016.
- ALMEIDA, C. A. F. d.; VASQUEZ, P. K. **Selos postais do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2003.
- AMARAL, A. A. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- CAPARELLI, A. La presse comme modele de construction nationale: quelques hypothèses méthodologiques. In: GUIMARÃES, V. (Ed.). **Les transferts culturels: L'exemple de la presse en France et au Brésil**. Paris: L'Harmattan, 2011.
- CAVALCANTI, A. M. T. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 46–57, 2002.

- _____. História da arte e ficções num caderno de notas de Eliseu Visconti. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 92–99, 2010.
- _____. O pintor Eliseu Visconti (1866–1944), o impressionismo e o meio artístico parisiense do final do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 149–160, 2005.
- _____. Sessenta desenhos de Visconti. In: ELUF, L. (Org.). **Eliseu Visconti**. Campinas: Unicamp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- CAVALLEIRO, L. V. In: ARESTIZABAL, I. (Org.). **Eliseu Visconti e a arte decorativa**. [S.l.]: PUC-RJ, 1983. Disponível em: <<https://eliseuvisconti.com.br/visconti-e-o-design/>>. Acesso em: 28 fev. 2022.
- CINTRÃO, R. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, A. D. (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- DANGUY, L. **L’Ange de la jeunesse: La revue Jugend et le Jugendstil à Munich**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2009.
- FAHR-BECKER, G. **L’Art Nouveau**. [S.l.]: H. F. Ullmann, 2011.
- FERREIRA, J. P. Le texte imprimé—gardien d’oralité. In: GUIMARÃES, V. (Org.). **Les transferts culturels: L’exemple de la presse en France et au Brésil**. Paris: L’Harmattan, 2011.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GUERRAND, R. **L’art nouveau en Europe**. Paris: Perrin, 2009.
- LE TELLIER, G. Paris, capitale de l’Exposition et l’un de ses principaux maîtres d’oeuvre. In: MABIRE, J. (Org.). **L’Exposition Universelle de 1900**. Paris: L’Harmattan, 2000.
- NERY, L. **Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro**. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- PEYRAT, J. L’Exposition ou la concrétisation du gigantisme. In: MABIRE, J. (Org.). **L’Exposition Universelle de 1900**. Paris: L’Harmattan, 2000.
- RESELLINI, M. **L’Art nouveau: la Révolution décorative**. Paris: Pinacothèque de Paris, 2013.
- RIBEIRO, M. I. B. **Eliseu Visconti**. São Paulo: Folha de São Paulo e Instituto Itaú Cultural, 2013.
- SERAPHIM, M. N. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d’Angelo Visconti: o estado da questão**. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.
- VIVAS, R. **Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Recebido em 6 nov. 2022. Aprovado em 17 nov. 2022.

