

ART NOUVEAU COMO REFERÊNCIA NA CRIAÇÃO DE ESTAMPAS PARA DECORAÇÃO TÊXTIL

*ART NOUVEAU AS A REFERENCE IN THE CREATION OF PRINTS FOR TEXTILE
DECORATION*

Rafael Agatti Durante

Graduando/ Universidade Federal de Santa Maria
rafa.agatti@yahoo.com.br

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi

Professora Dr^a/Universidade Federal de Santa Maria
reinilda.minuzzi@gmail.com

RESUMO

Este artigo discorre sobre um projeto de pesquisa apresentado ao Ateliê de Design de Superfície e Estamparia do Curso de Artes Visuais – Licenciatura Plena em Desenho e Plástica, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), referente à conclusão do Ateliê Orientado IV. O projeto objetivou, através dos estudos acerca do movimento artístico *Art Nouveau* (BARILLI, 1991), desenvolver uma coleção de estampas destinadas à decoração têxtil, baseada nas linhas e formas da fauna e da flora que são exploradas nas produções e manifestações deste estilo. Dessa maneira, é desenvolvida uma contextualização acerca do *Surface Design* (RUBIM, 2010) ou Design de Superfície, estabelecendo pontos de ancoragem conceituais sobre esse campo de conhecimento e prática profissional (RÜTHSCHILLING, 2008), além de explicar sobre algumas abordagens do Design de Superfície e seus processos de criação (FREITAS, 2011). Sobretudo, é contextualizado o movimento *Art Nouveau*, tema central do projeto, com suas expressões e contribuições na História da Arte e para os demais campos como o Design. Igualmente, aborda-se o contexto do ensino de Design de Superfície (MINUZZI, 2001), destacando a passagem pelos Ateliês orientados I, II, III e IV no Ateliê de Design de Superfície e Estamparia.

Palavras-chave: História da Arte; *Art Nouveau*; Design de Superfície; Decoração têxtil.

ABSTRACT

This article discusses a research project introduced at the Ateliê de Design de Superfície e Estamparia at the Major in Artes Visuais – Licenciatura Plena em Desenho e Plástica, from Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), regarding the conclusion from Ateliê Orientado IV. Through the studies on the Art Nouveau movement (BARILLI, 1991), the project developed a collection of prints destined to the textile decoration, based on the lines and forms of the fauna and flora that are explored in the productions and manifestations of this style. In this way, a contextualization is developed about *Surface Design* (RUBIM, 2010), establishing conceptual anchor points on this this field of professional knowledge and professional practice (RÜTHSCHILLING, 2008), as well as explaining some approaches to Surface Design and its processes of creation (FREITAS, 2011). Above all, the Art Nouveau movement is the central theme of the project, with its expressions and contributions in the History of Art and for other fields such as Design. Also, it is approached the context of the teaching of Surface Design (MINUZZI, 2001), highlighting the passage through the oriented Atelies I, II, III and IV in the Ateliê de Design de Superfície e Estamparia.

Keywords: Art History; *Art Nouveau*; Surface Design; Textile Decoration.

Introdução

A relação pessoal com o *design* se deu sempre de forma estrita. Desde a adolescência me interessava pela área da moda e da decoração, buscando, na maioria das vezes, por tecidos e objetos com motivos florais, considerando-os mais atraentes por suas combinações de cores, formas e linhas.

Logo no início do ingresso no Curso de Artes Visuais, principalmente nas disciplinas de criação, desenvolvi muitos trabalhos relacionados com a temática da natureza, sobretudo a partir de flores. Segui com a temática nos semestres seguintes, aprofundando as pesquisas para as áreas da pintura, xilogravura e fotografia. Igualmente passei a desenvolver propostas dentro do Ateliê de Design de Superfície e Estamparia nesta mesma temática.

Já ingressado no Ateliê, passei a ter contato direto com o *Surface Design* (RUBIM, 2010), ou Design de Superfície, termo que foi introduzido no Brasil pela *designer* gaúcha Renata Rubim e que compreende projetos para determinadas superfícies, sendo elas de todas as naturezas possíveis.

Compreendendo mais estudos na área, foi possível alavancar os conceitos acerca do design de superfície como campo de conhecimento e prática profissional (RÜTHSCHILLING, 2008), percebendo-o como uma possibilidade de exploração de planos que poderiam ser pensados além da parte externa do objeto e suas repetições e combinações.

Como parte de maior destaque dentro da área, cabe ressaltar os processos de criações (FREITAS, 2011), estes sendo considerados como momento inicial, onde a criação é desenvolvida e aprimorada, buscando modos de trabalhar as superfícies como forma de comunicação, seja através das texturas, cores ou linhas.

O ensino do Design de Superfície (MINUZZI, 2001) dentro do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria se dá através do Ateliê de Design de Superfície e Estamparia, este destinado aos alunos da graduação, compreendendo um período de dois anos de estudos, sendo Orientado I, II, III e IV, e através do Curso de Especialização em Design de Superfície, destinado aos ingressos da Pós-Graduação e editado a cada dois anos.

Como proposta do Ateliê Orientado IV, é solicitado o desenvolvimento de uma pesquisa acerca de um tema de interesse pessoal e que possa contemplar o campo do Design de Superfície e Estamparia. A temática escolhida para a realização do projeto foi o *Art Nouveau* (BARILLI, 1991), que possui grande proximidade com a temática da natureza desenvolvida em outras disciplinas e trabalhos e por ser uma possibilidade de trabalhar com formas fluidas e entrelaçadas para criar composições orgânicas.

Dessa maneira, o projeto contemplou, como objetivo, a criação de uma coleção de estampas destinadas à decoração têxtil, baseadas nos estudos sobre o movimento e nas formas e linhas que são exploradas em suas produções. Além disso, foram realizados esboços, que posteriormente foram redesenhados e coloridos, para, ainda, passarem por processos de vetorização e edição digital de imagens com o auxílio de alguns *softwares* gráficos especializados. Assim, após a finalização da coleção, foi realizada a simulação de aplicação na área têxtil, mais precisamente em almofadas.

Design de Superfície

As superfícies sempre funcionaram como suporte para a necessidade dos humanos de se expressarem. Seu surgimento pode ser datado desde o período Paleolítico da Pré-História (5.000.000-25.000 a.C.), onde há registros de desenhos encontrados em muitas cavernas pertencentes a esse período (RÜTHSCHILLING, 2008). Assim, as civilizações antigas também desenvolveram o gosto pela decoração de superfícies em geral, sobretudo, de utensílios domésticos, espaços arquitetônicos e artefatos têxteis, possibilitando que as superfícies fossem entendidas como elementos possíveis de serem projetados. Desse modo, as superfícies estabelecem modos de comunicações que envolvem a percepção dos sentidos, ultrapassando os raciocínios lógicos e conceituais (FREITAS, 2011).

O *Surface Design* foi introduzido no Brasil na década de 1980, através da designer gaúcha Renata Rubim, que, após um período de estudos nos Estados Unidos, decidiu adotar a nomenclatura em sua tradução literal por considerá-la a melhor definição existente, passando, então, a ser Design de Superfície. No país, o termo é amplamente utilizado para definir todo projeto elaborado por um designer, no que diz respeito aos tratamentos de cores utilizados em alguma superfície e por ser um conceito tão consolidado na cultura norte-americana, existe nos Estados Unidos a *Surface Design Association*, que tem como objetivo incrementar conhecimentos, apreciações de têxteis nas comunidades de artes e design, além do público em geral (RÜTHSCHILLING, 2008).

No Brasil, o *Surface Design* ou Design de Superfície é pouco conhecido (RUBIM, 2010), embora venha sendo difundido com mais frequência pelos profissionais atuantes, por trabalhos acadêmicos e através de congressos e fóruns. Enquanto campo de conhecimento e prática profissional autônoma, originou-se no Rio Grande do Sul e “abrange o Design Têxtil (em todas as especialidades), o de papéis (*idem*), o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários (por exemplo, louça)” (RUBIM, 2010, p.

22), além de atuar como complemento ao Design Gráfico. Ainda, é de extrema importância destacar que a expressão foi apropriada e transformada buscando a expansão do campo de atuação, estendendo-se a todas as superfícies, de quaisquer materiais.



Figura 1: Garrafa térmica Termolar, Bule Psicodélica (2001). Fonte: Rubim (2010)

O Design de Superfície ocupa um espaço singular dentro da área do *design*, pois possui elementos e ferramentas projetivas próprias, sendo influenciado por várias áreas e pelo desenvolvimento da tecnologia, fazendo com que se expandam suas possibilidades para diferentes meios, suportes, mídias e escalas. Assim,

Design de Superfície é uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamento de superfícies, adequadas ao contexto sociocultural e às necessidades e processos produtivos. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Por sua natureza própria, o Design de Superfície lida principalmente com considerações de ordem estética, mas “não se limita à inserção de desenhos, cores e texturas sobre um substrato (...). Já é possível pensar além da parte externa dos corpos e objetos, ou relacionada a repetição e continuação de módulos em estamperia contínua” (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 43). Dessa maneira, é preciso pensá-lo de forma aberta, não ligado somente a criação e repetição de padrões, mas também às possibilidades de exploração dos planos e da criação de possibilidades para novas configurações.

Vale destacar que o Design de Superfície nem sempre é bidimensional e seus projetos de superfícies buscam a interação entre arte, artesanato e *design*, apropriando-se dos processos criativos consolidados somente à arte para afirmar-se como uma especialidade de crescimento exponencial. Assim, posicioná-lo como uma categoria do *design* não lhe confere uma aplicação específica, estando destinado a todas as superfícies, sem fechar o conceito ou

métodos de trabalhos, nem as matérias utilizadas e as estruturas de aplicação, sendo “sempre um projeto para uma superfície, seja ela de que natureza for” (RUBIM, 2010, p. 34).

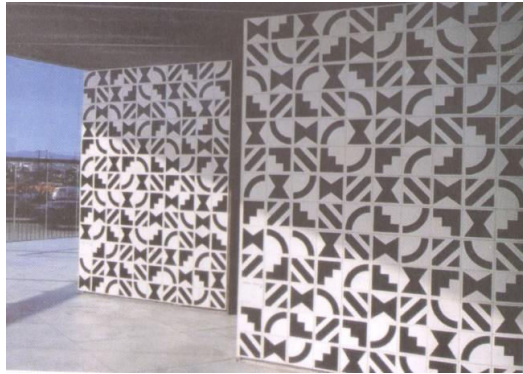


Figura 2: Memorial da América Latina, azulejaria de Athos Bulcão (1988). Fonte: Rüttschilling (2008)

Segundo Freitas (2011), o Design de Superfície pode ser considerado um design de interfaces, pois existe na pele dos produtos e pode ser encontrado em uma grande diversidade de situações e objetos, além de ser representado pelas mais diferentes formas. Dessa maneira, o Design de Superfície

visa trabalhar a superfície, fazendo desta não apenas um suporte material de proteção e acabamento, mas conferindo à superfície uma comunicativa com o exterior do objeto e também o interior, capaz de transmitir informações sígnicas que podem ser percebidas por meio dos sentidos, tais como cores, texturas e grafismos. (FREITAS, 2011, p. 17).

O processo de criação para superfícies é o momento básico, a origem, podendo ser exercitada, aprimorada e desenvolvida. Ainda nos processos criativos são utilizados *softwares* que auxiliam nos processos de vetorização e edição de imagens, contudo, “mesmo não sendo importante o designer ser um bom desenhista para ser considerado competente, é muito importante que o lápis e o papel não sejam totalmente estranhos a ele” (RUBIM, 2010, p. 38). Outro elemento que exerce grande poder nas atividades de criação é a cor.

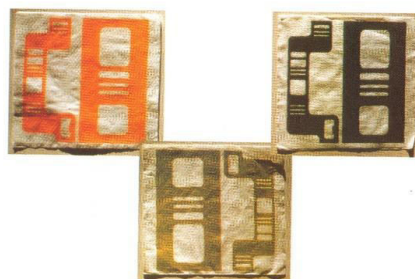


Figura 3: Guardanapos (1982). Fonte: Rubim (2010)

Freitas (2011) destaca que os processos criativos devem ser entendidos de maneira a serem inseridos em redes de conexões, pois a “linha-guia flexível, que conduz a criação de modo a alcançar os objetivos desejados ou requisitados, não existe, por si só, isolada” (FREITAS, 2011, p. 25). Dentro desse processo de criatividade, as superfícies são representadas pelos conceitos descritos nas linhas, porém não é necessário seguir uma linearidade ou dicotomia, da esquerda para a direita, de cima para baixo, para compreender o que está acontecendo. Além do mais, essas linhas se encontram em quaisquer moléculas, nos fios de aranha, em todas as partes e coisas.

Os processos de criação dos designers coexistem com os processos e o tempo de fabricação, exigindo que os criadores compreendam os limites e as escolhas desta área. Cabe ressaltar que nada em um processo criativo é decisivo, dominante ou permanente e que o Design de Superfície existe nas relações com outros profissionais e outros objetos projetuais. Dessa maneira, o Design de Superfície é

uma especialidade do campo do design, já que seus meios práticos e simbólicos possuem relações únicas em seu processo criativo, caracterizando os processos da área. Além disso, tem como função tratar, explorar e ressaltar a interface comunicativa dos objetos, unindo características funcionais e estéticas que se apresentam também em outras especialidades, porém em cada um, tais fatores possuem importâncias específicas” (FREITAS, 2011, p. 20).

Conforme Rüttschilling (2008), como campo de conhecimento e prática profissional de design, a consolidação do Design de Superfície se dá no momento em que se percebe a consciência coletiva de fatores essenciais, sendo eles a existência de uma inserção histórica fundadora, as suas atividades regidas por leis diferenciadas e possuir funções e objetivos específicos. O Design de Superfície enquanto expressão “visa dominar um novo campo do design que se estabelece e que abrange todas possíveis aplicações de desenhos e tratamentos específicos para as superfícies dos objetos, concretos e virtuais, estáticos ou dinâmicos” (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 88). Contudo, apesar das inúmeras aplicações possíveis do Design de Superfície, o *design* caracteristicamente brasileiro é pouco explorado, valorizando-se ainda o gosto europeu.

Art nouveau

O movimento *Art Nouveau* surgiu na última década do século XIX e na primeira do século XX, sendo empregado aos estilos da arquitetura e das artes figurativas e aplicadas, possuindo um profundo ecletismo de formas, fontes, inspirações e propósitos, considerado,

assim, o primeiro estilo verdadeiramente moderno e internacional, simultâneo em toda a Europa Ocidental e “o primeiro movimento orientado exclusivamente para o *design*” (HURLBURT, 2002, p. 16).

A Revolução Industrial proporcionou o desenvolvimento econômico do mundo contemporâneo, transformando qualitativamente os processos produtivos e provocando o aparecimento da grande indústria, a expansão do comércio e o surgimento da burguesia. Assim, o poder econômico social passou a todos os que produzissem e fizessem fortuna. Incumbida do poderio econômico, a sociedade burguesa passou a necessitar de uma arte que refletisse entusiasmo e que satisfizesse suas exigências práticas e culturais. Dessa maneira, surgiu e se firmou um novo, elegante e refinado estilo, coerente, sobretudo, com o modo de viver da sociedade burguesa, ligada à arte decorativa e que “deveria satisfazer o que se acreditava ser a necessidade de arte da comunidade inteira” (ARGAN, 1992, p. 199). Os artistas, então, procuraram criar uma forma artística, espontânea e original, que também satisfizesse à necessidade de expressão individual e que fosse adepta aos novos materiais trazidos pelo desenvolvimento tecnológico.

Desde seu surgimento recebeu várias denominações, sendo a mais antiga denominada estilo ‘*Liberty*’, que se originou na Inglaterra sendo o nome de uma loja pertencente a seu fundador Arthur Liberty (1843-1917) e que vendia anéis, broches e congêneres fabricados no novo estilo. Pelos países em que se difundiu também recebeu enorme variedade terminológica. Na Inglaterra foi denominado *Modern Style*, referente à um desenho feito em 1883 por Arthur Mackmurdo (1851-1942); na Alemanha, *Jugendstil*, correspondendo a uma revista, *Jugend*, que ajudou a propagar o estilo; na França, *Art Nouveau*, termo propagado igualmente no Brasil, este vindo da loja de Siegfried Bing (1838-1905), que era especializada no assunto e concentrava um público amante da modernidade.

Embora manifestando-se como novo e atual, o *Art Nouveau* sofreu influência de inúmeras fontes no século XIX, incluindo o movimento *Arts and Crafts* e alguns movimentos artísticos como o Simbolismo e o Ecletismo. O *Art Nouveau* está muito associado ao luxo e à prosperidade da chamada *Belle Époque*, além de ter seu apogeu associado a Exposição Universal realizada em Paris em 1900, onde o movimento ultrapassou a fragmentação em uma série de movimentos regionais e nacionais e atingiu sua consagração definitiva.

John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834–1896) foram grandes difusores do movimento e propagaram um tipo de arte sem divisão de trabalho ou de responsabilidade entre planejador e executor, além de sem diferenças entre a estrutura básica e a decoração da

superfície, ou seja, iniciaram um processo de extrair de formas naturais os motivos lineares fluidos e as formas vegetais. Morris foi o responsável pelo movimento *Arts and Crafts*, onde explorava a arquitetura doméstica e a decoração interior, pretendendo substituir os objetos produzidos pela máquina por objetos artísticos utilitários feitos com arte (BASSALO, 2008). Seus esforços também contribuíram para abolir as distinções entre as artes maiores e as menores, afinal não deveriam mais haver tais distinções e “o artista *Art Nouveau* acreditava que toda arte era maior, pois implicava um senso de responsabilidade e requeria o máximo de criatividade que o artífice pudesse oferecer” (BARILLI, 1991, p. 51).

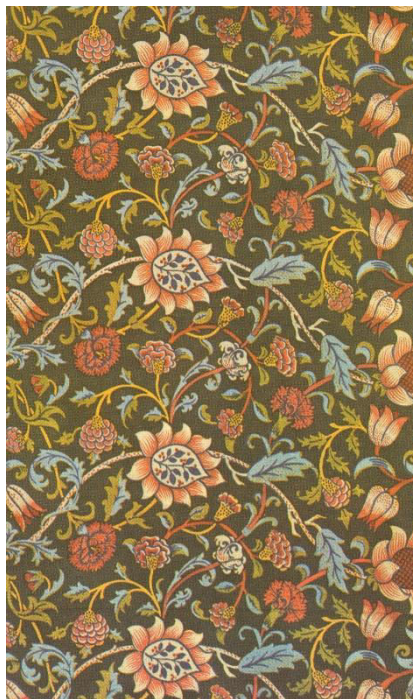


Figura 4: *Chintz* – W. Morris. Fonte: Barilli (1991)

Dessa maneira, *Art Nouveau* pode ser considerado com parte de uma ampla tendência e teve uma relação estreita com movimentos nos romances, na poesia, no teatro e na dança. A nova estética “assumiu características próprias de acordo com o país a que estava vinculada, e se manifestava, de modo geral, em quase todas as áreas” (BASSALO, 2008, p. 17) e as variações do movimento e suas características dependiam tanto da escola ou país em que se desenvolvia, quanto das técnicas e materiais empregados nas formas artísticas.

Entre os objetivos mais evidentes do movimento estão o desejo de romper com o estilo histórico e repetitivo, valorizar o presente, vinculando o útil ao belo, criar um estilo jovem, novo e inovador. “O *Art Nouveau* representou um rompimento com o estilo ‘histórico’ que o

procedera, estilo que incorporava uma tendência retrospectiva e uma repetição muitas vezes eclética, embora fria e acadêmica, dos estilos mais famosos do passado” (BARILLI, 1991, p. 11). O *Art Nouveau* rebelou-se contra a arte acadêmica e contra o naturalismo, propondo uma busca das raízes mais profundas da criação natural para descobrir os processos ocultos que determinavam o crescimento e o desenvolvimento das plantas e animais. Seu estilo está diretamente associado a sinuosidade de formas botânicas estilizadas, com motivos florais e cores vivas e com exuberância de formatos vegetais. O movimento também abrange as formas geométricas e angulares e a severidade de planos retos e delgados. Pode-se dizer que o *Art Nouveau* “foi uma obstinada e bem-sucedida tentativa de criar uma arte verdadeiramente moderna, caracterizada pela linha – fosse ela ondulante, figurativa, abstrata ou geométrica – tratada com ousadia e simplicidade” (DEMPSEY, 2003, p. 33).

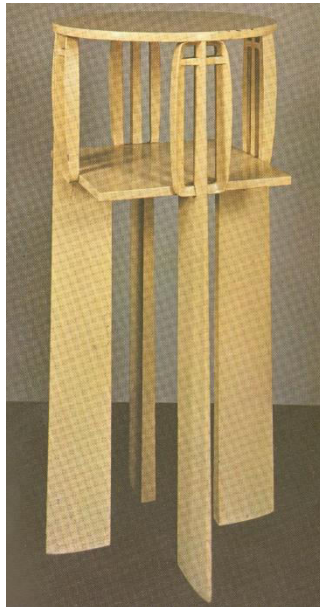


Figura 5: Mesinha de tampo circular e prateleira quadrada. C. R. Mackintosh. Fonte: Barilli (1991)

Dentre as características presentes no movimento, Argan (1992) destaca a existência de algumas que são constantes nas manifestações do estilo: a temática naturalista (flores e animais); utilização de motivos icônicos e estilísticos; a morfologia – arabescos lineares e cromáticos, preferências por ritmos baseados na curva e suas variantes e cores em tons frios, pálidos, transparentes; recusa de proporção e equilíbrio simétrico e a busca por ritmos musicais; propósito de comunicar um sentido de agilidade, leveza, juventude e otimismo. Além disso, o *Art Nouveau* é marcado pela decoração elaborada e pelas formas curvilíneas ou sinuosas, sofrendo ainda grande impacto das descobertas científicas, sobretudo de Charles

Darwin (1809-1882), onde o emprego de formas naturais passou a ser visto como moderno e progressista. Portanto, “os traços estilísticos mais óbvios do *Art Nouveau* são as formas fluídas e as linhas entrelaçadas e coleantes, cujo propósito era representar o processo interminável da criatividade natural” (BARILLI, 1991, p. 13), resultando em formas orgânicas, biomórficas e fitomórficas.

O movimento possui produções em muitas áreas e englobava todas as artes, sendo suas manifestações mais bem-sucedidas na arquitetura e nas artes gráficas e aplicadas, nas quais foram adotados novos materiais e novas tecnologias. Em seu desenvolvimento, surgiram duas tendências consideradas as mais principais: uma baseada na linha intrínseca, assimétrica, sinuosa e outra que adotava uma abordagem mais retilínea. Floresceu rapidamente na Bélgica, onde ‘Os Vinte’, um grupo artístico progressista, promovia um clima artístico e intelectual experimental, e foi em Bruxelas que o novo estilo encontrou seus primeiros grandes expoentes: Victor Horta (1861-1947), considerado o pai da arquitetura *Art Nouveau*, famoso pela linha belga ou Horta; e Henry Van de Velde (1869-1947), adepto de um estilo curvilíneo, abstrato e fluído, aplicado a interiores, ao mobiliário e às ferragens.

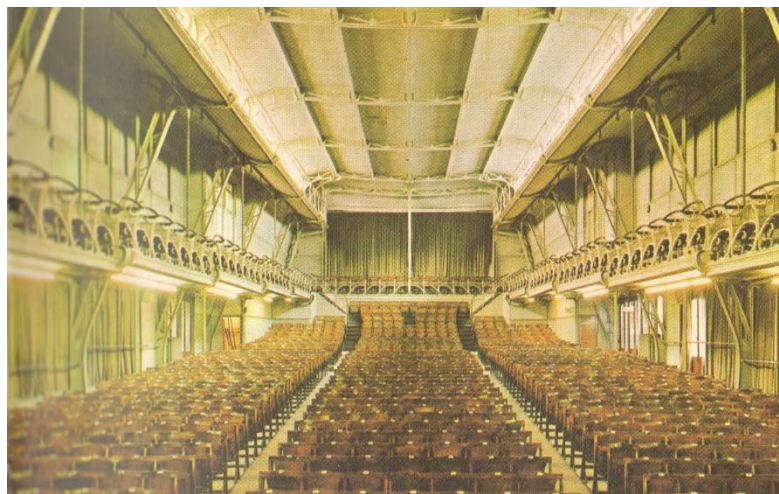


Figura 6: Auditório do Teatro Maison du Peuple – V. Horta. Fonte: Barilli (1991)

Como figura de maior destaque na arquitetura *Art Nouveau*, pode-se citar Antoni Gaudí (1852-1926), cujas produções demonstravam grande apreço por formas naturais, nas quais ritmos lineares contínuos predominavam sobre ritmos fragmentados, buscando representar a essência da criação natural no momento de maior turbulência e exuberância. (BARILLI, 1991). Também, as mais abundantes manifestações da arquitetura nesse estilo se deram na Bélgica, sobretudo através de Horta e Van de Velde, onde o primeiro não hesitava

em aplicar seu design sofisticado e elegante em edificações destinadas a públicos mais amplos e o segundo se notabilizou pela diversidade de interesses e pelos fluídos ritmos curvilíneos. No ramo arquitetônico destaca-se igualmente Hector Guimard (1867-1942), este considerado o maior expoente do *Art nouveau* francês, destacando-se pela acentuação de elementos orgânicos em suas obras (BARILLI, 1991).



Figura 7: Entrada de uma estação do Metrô em Paris – H. Guimard. Fonte: Barilli (1991)

Outra contribuição importante para o *Art Nouveau* foi dada pela Escola de Nancy, fundada em 1901, tendo como figura central Émile Gallé (1846-1906), que produziu vasos e ornamentos de vidro de primeira qualidade. Dentre as produções dessa escola estavam peças luxuosas e caras, que incorporavam estruturas curvilíneas e uma decoração realista que consistia em movimentos inspirados em plantas e insetos. Cíclames, libélulas e borboletas eram utilizados em suas criações e tornaram-se símbolos altamente evocativos, poderosos e intensos e, dessa maneira, para compor seus trabalhos, os artistas do movimento “utilizaram a própria natureza, expressando e apregoando a interminável criatividade natural como a mais importante fonte de inspiração” (BASSALO, 2008, p. 11)



Figura 8: Íris – E. Gallé. Fonte: Barilli (1991)

Um dos principais interesses que surgiram nos artistas foi a arte gráfica, pois permitia alcançar públicos mais amplos. Litografias e xilogravuras foram muito utilizadas por eles, voltando a atenção para as letras desenhadas com entusiasmo e novos caracteres. Alphonse Mucha (1860-1939) tornou-se um criador de cartazes extremamente popular e importante e sua arte possuía pouco do espírito sintético, mas os desenhos continham belas figuras femininas e fartos enfeites. Gustav Klimt (1862-1918) se destacou na área da pintura e preenchia suas obras com padrões extremamente detalhadas, intensos e vibrantes que eram característicos do estilo *Art Nouveau*, como por exemplo penas de pavão, espirais, delicados azulejos, tijolos e paralelogramos. Na área da escultura, o movimento não foi muito explorado e o artista que recebeu maior destaque foi o francês Aristide Maillol (1861-1944), fazendo uso de linhas curvas e perfis sinuosos.



Figura 9: Dânae – G. Klimt. Fonte: Barilli (1991)

Caracterizado também por sua exuberância decorativa e composição assimétrica, o *Art Nouveau* procurou sempre um ritmo ascensional elegante, feito de linhas entrelaçadas. “O traço característico do novo estilo é dado pelos padrões não-lineares, pelas formas curvilíneas, ondedas, irregularidades, expressando aquilo que se evidencia e se afirma na época: o movimento” (BASSALO, 2008, p. 38).

O *Art Nouveau* foi transportado da Europa para o Brasil em navios e recebeu grande ênfase em Belém, onde a decoração encontra-se em praças, edificações do governo, palacetes residenciais e mesmo casas de família, além de ter deixado suas marcas no vestuário, mobiliário, ourivesaria, escultura e artes gráficas da cidade. Os trajes da moda eram constituídos por tecidos decorados com flores e folhas e o ouro era ostentado em anéis, relógios e correntes. Também no mobiliário deixou sua marca incluindo variedades dos

estilos regionais do movimento com peças elegantes e curvas e, em alguns objetos, a decoração figura somente na superfície das peças. “No Brasil, o aparecimento do *Art Nouveau* como estilo corresponde a um momento de renovação e redimensionamento do mercado editorial nacional, simbolizado pelo surgimento de revistas como a *Kosmos*, *O Malho*, a *Careta* (...)” (CARDOSO, 2004, p. 91). Esse momento de grande dinamismo da imprensa coincidiu com os inúmeros esforços pela busca da modernização do país e passou a ser comum encontrar edições bem cuidadas de poesia e literatura ostentando motivos *Art Nouveau* em suas capas ou seus interiores.

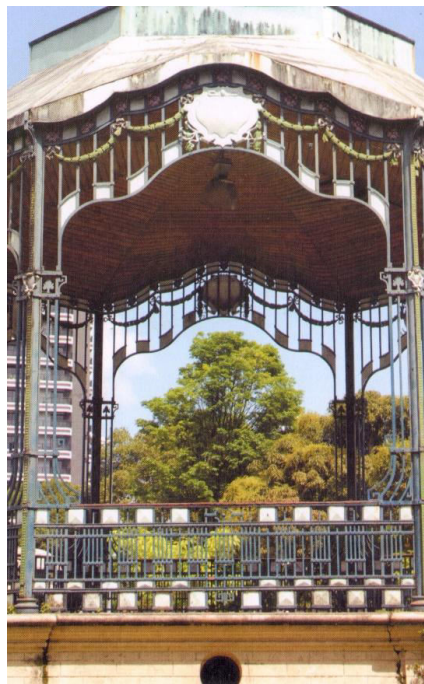


Figura 10: Coreto de ferro. Fonte: Bassalo (2008)

Além disso, o *Art Nouveau* é considerado em grande parte uma questão de decoração e mais ainda uma questão de decoração de superfície. A partir do momento em que o movimento se propagou, tornou-se comercialmente explorável e as misturas menos puras de ornamentos curvos com as formas curvas de plantas, e mesmo do corpo feminino, obtiveram maior sucesso. Sua rápida popularização “deve-se em grande parte à circulação cada vez maior de periódicos de arte e de arquitetura, muitos ilustrados com fotografias (...), de cartões postais fotográficos e até mesmo de imagens e títulos cinemáticos” (CARDOSO, 2004, p. 91). Também, o movimento adorava a leveza, a sutileza, a transparência, e a sinuosidade e “as formas assimétricas, curvas e ondulações, que eram obrigatórias, poderiam ser obtidas abstratamente ou naturalisticamente” (PEVSNER, 2001, p. 72).

Os artistas do movimento proclamavam a intenção de produzir uma arte que representasse a realidade presente ou mesmo visões futuristas de uma realidade possível de surgir. O *Art Nouveau* rejeitava o naturalismo e optava pela beleza, elegância e aspecto decorativo, porém foi muito condenado por seus adeptos por sua incapacidade em se livrar da sujeição à natureza e pela obsessão por linhas e motivos curvilíneos e florais (BARILLI, 1991). Contudo, o movimento saltou a linha divisória entre dois séculos e proclamou “a recusa a continuar com o historicismo do século XIX, a coragem de acreditar na própria inventividade, a preocupação com objetos de uso em vez de pinturas e estátuas” (PEVSNER, 2001, p. 113), embora, ainda assim, buscava inspirar-se em modelos do passado, sobretudo os desconsiderados e os exóticos, como a arte e a decoração japonesa, iluminuras e ourivesaria céltica e saxônica e a arquitetura gótica.



Figura 11: *La Sagrada Família*. Fonte: Barilli (1991)

“De modo geral, o *Art Nouveau* teve o efeito de encorajar os artistas a confiar em sua própria criatividade e se aliarem menos a estilos reconhecidos” (LYNTON, 1996, p. 67). A divulgação do movimento coincidiu com uma época de rápida expansão da produção gráfica de todos os tipos, refletindo-se na grande penetração deste estilo em termos de design de livros, revistas, cartazes e outros impressos (CARDOSO, 2004). Além disso, o aproveitamento temático da natureza constitui a linha mestra do estilo, onde os artistas

misturaram a flora e fauna aquática e terrestre para que produzissem efeitos expressivos, tais como mobilidade, flexibilidade e fragilidade.

Desde seu surgimento instaurou entre os países europeus e americanos um regime cultural e de costumes quase uniforme, apesar das ligeiras variações locais e se caracterizou por ser um fenômeno tipicamente urbano, nascido das capitais e se difundindo para os interiores, interessando ao urbanismo de bairros inteiros, a construção civil em todas as suas tipologias, o equipamento, urbano e doméstico, a arte figurativa e decorativa, as alfaias, o vestuário, o ornamento pessoal e o espetáculo (ARGAN, 1992). Desse modo, pela maneira como se propagou pode ser considerado como uma verdadeira moda, pois se espalhou para a Rússia, Escandinávia e Itália e durante um bom tempo parecia que nada poderia deter o estilo. No entanto a proliferação de imitadores de segunda e terceira categoria criou uma saturação no mercado e “a popularidade do *Art Nouveau* acabaria conduzindo-o a sua queda” (DEMPSEY, 2003, p. 37), pois os gostos haviam mudado e uma nova era exigia um novo tipo de arte decorativa para expressar a modernidade, surgindo assim seu sucessor, o *Art déco*.

Ensino do Design de Superfície

O design de superfície está incumbido a idealizar e projetar estampas para as mais variadas superfícies, no entanto, o ensino deste campo de atuação no Brasil “restringe-se a poucas instituições e pode se agregar tanto a cursos de Arte quanto a cursos de Desenho Industrial, seja na área da moda ou em outra” (MINUZZI, 2001, p. 52).

No Rio Grande do Sul, a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) foi pioneira e tornou-se a primeira universidade a levar o ensino do design de estampa ao âmbito universitário, possibilitando novas padronagens de estampa com técnicas aperfeiçoadas, creditando grande atenção a um setor pouco desenvolvido no país. Também é importante destacar a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde através do Instituto de Artes e do Núcleo de Design de Superfície (NDS), tem sido realizadas atividades de pesquisa e extensão na área.

Segundo Minuzzi (2001), historicamente, o ensino do design de superfície na UFSM foi implementado por alguns professores das Artes Plásticas, fazendo parte, então, do currículo do Curso de Desenho e Plástica tendo sido, inicialmente, desenvolvido como Estamparia Têxtil, no âmbito da Arte Decorativa.

Uma equipe de professores, por mais de vinte anos, dedicou boa parte de seu tempo para o desenvolvimento de uma metodologia adequada para o ensino do design de superfície, fundamentada em princípios estéticos-pedagógicos específicos e na experiência, com constantes discussões e reflexões na área (GRANDO, 1998, p. 149 *apud* MINUZZI, 2001, p.54).

Ainda, os professores do Curso de Desenho e Plástica organizaram-se para elaborar um projeto de um curso de especialização na área, sendo instituído regularmente no ano de 1992 e editado a cada dois anos. Nesse mesmo período, conforme Minuzzi (2001), foi inserido um ateliê de orientação denominado Design para Estamparia, este pertencente à grade curricular das Artes Plásticas e com a mesma linha pedagógica da especialização.

Atualmente a UFSM dispõe, através do Curso de Desenho e Plástica, do Ateliê de Design de Superfície e Estamparia, destinado aos estudantes da graduação em Artes Visuais. Outra opção é o Curso de Especialização em Design de Superfície, destinado aos ingressos da pós-graduação a partir de um processo seletivo.

Ateliê de Design de Superfície e Estamparia

O Ateliê de Design de Superfície e Estamparia desde 1991 tem feito parte da grade curricular do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, sendo apresentado como uma possibilidade de aprofundamento e pesquisa para os estudantes que se identificam com a área. Além disso, Minuzzi (2001, p. 111) destaca que o ateliê em questão “desperta interesse no aluno do curso de Desenho e Plástica provavelmente por representar uma alternativa concreta de atuação profissional”.

A escolha pelo ateliê principal ou de orientação dentro do curso se dá a partir do terceiro semestre e são ofertadas oito possibilidades, sendo os ateliês: cerâmica, escultura, desenho, serigrafia, gravura, design de superfície e estamparia, pintura e fotografia. Aqui, destaco somente o Ateliê de Design de Superfície e Estamparia, o qual optei como ateliê principal para desenvolver pesquisas na área e que contempla um período de dois anos de estudos, sendo dividido em Orientado I, II, III e IV.

De acordo com o Portal do Ementário da UFSM, o Ateliê Orientado I objetiva conhecer a linguagem específica do design de superfície, fazendo uso da linguagem da estamparia, realizando exercícios com forma e cor. Ainda é realizada uma pesquisa através de propostas sobre harmonia e contraste, processos e técnicas, combinações de formatos diferentes, uso de formas agrupadas e isoladas, soluções formais para repetições de diversos módulos.

Do mesmo modo, o Ateliê Orientado II tem como objetivo conhecer e pesquisar, experimentalmente, os recursos técnicos em tecido, cerâmica e papel, além de executar padronagens, utilizando o processo de estamparia como recurso. Além disso é realizado um estudo acerca da introdução do *design* para a estamparia, desenvolvendo estudos possíveis de aplicações e execuções e uma introdução aos recursos técnicos dos programas de edição e manipulação digital.

Também, o Ateliê Orientado III objetiva conhecer e pesquisar, de maneira experimental, os recursos técnicos do design de superfície em tecido e cerâmica e executar padronagens utilizando as possibilidades da estamparia. Ainda, são desenvolvidos estudos sobre alguns estilos e suas características, bem como sobre as tendências atuais do Design de Superfície e os processos de pesquisa, criação e execução.

Igualmente o Ateliê Orientado IV tem como objetivo planejar, pesquisar, criar e executar trabalhos de design de superfície, utilizando-se dos recursos pertinentes à estamparia, visando o desenvolvimento e o aprofundamento da pesquisa individual na área. Sendo assim, no último orientado é proposto a elaboração e execução de um projeto de temática livre e individual como requisito para a conclusão dos dois anos de estudos e pesquisas orientados na área do design de superfície e estamparia.

Ateliê Orientado IV

O Ateliê Orientado IV é o último orientado dentro do Ateliê de Design de Superfície e Estamparia e a proposta de realização de uma pesquisa pessoal e aprofundada sobre determinado tema pode ser encarada como a finalização, por hora, de um ciclo de aprendizagens dentro dessa área.

A escolha por um tema e por onde iniciar na maioria das vezes aparece nas pesquisas. Não foi diferente nos meses em que a proposta foi lançada e a incerteza sobre o que fazer vieram à tona. Busquei inúmeras fontes e referências para realizar uma pesquisa acerca de um tema que tivesse alguma relação comigo e com minha trajetória dentro do ateliê e dentro do próprio curso. Eis que, após semanas pesquisando, recordei-me dos trabalhos realizados em outras disciplinas e até mesmo em propostas dos orientados anteriores e da minha relação bastante forte com a temática da natureza. Optei, então, por trabalhar com o movimento *Art Nouveau*, afinal, não poderia ser diferente, pois estaria desenvolvendo uma pesquisa que dialogava com as outras áreas em que a temática esteve presente.



Figura 12: Pesquisa no ateliê de fotografia – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Dessa maneira, constitui uma pesquisa voltada para a área da decoração têxtil, tendo como principal objetivo desenvolver uma coleção de estampas baseadas nas linhas e formas da fauna e da flora, através dos estudos acerca das produções e manifestações deste estilo. Ainda, no decorrer da pesquisa realizei alguns esboços iniciais que serviram de referência para as criações futuras e foram importantes para compor os trabalhos.

Após alguns meses de observações e esboços com base nas formas e linhas presentes na natureza, eles foram redesenhados e coloridos com aquarela, para, depois, trabalhá-los de maneira digital com o auxílio de programas gráficos de vetorização e edição de imagens, onde a coleção de estampas foi desenvolvida e manipulada. Durante o processo de criação das estampas, busquei trabalhar digitalmente, utilizando de recursos para o desenvolvimento de padrões em *rapport*. Após a finalização da coleção de estampas, elas foram aplicadas ao segmento têxtil, mais precisamente a almofadas, finalizando, assim, o projeto e a passagem pelo Ateliê de Design de Superfície e Estamparia.



Figura 13: Esboços de ornamentos – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 14: Esboço floral e coloração realizada com aquarela – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 15: Esboço floral e coloração realizada com aquarela – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 16: Estampa *Rapport* baseada em elementos da natureza – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 17: Aplicação da estampa ao segmento têxtil – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 18: Estampa *Rapport* baseada em elementos da natureza – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 19: Aplicação da estampa ao segmento têxtil – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 20: Estampa *Rapport* baseada em elementos da natureza – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 21: Aplicação da estampa ao segmento têxtil – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 22: Estampa *Rapport* baseada em elementos da natureza – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 23: Aplicação da estampa ao segmento têxtil – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 24: Estampa *Rapport* baseada em elementos da natureza – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)



Figura 25: Aplicação da estampa ao segmento têxtil – Rafael Durante. Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Por ora, esse projeto dá-se por concluído, embora permaneça aberto a novas manifestações e possibilidades futuras. Finalizo com a certeza de que os anos em que passei pelo Ateliê de Design de Superfície e Estamparia foram potentes para arraigar ensinamentos, questionamentos e encontros que refletiram tanto na minha formação, quanto na produção final deste trabalho. Me despeço cheio de sonhos e vontades, levando comigo a esperança de

fazer com que qualquer superfície possa receber um projeto e faça comunicar através dele e levando, também, as possibilidades que as linhas do *Art Nouveau* oferecem, entrelaçando, seguindo, voltando, abraçando, sempre em fluxo contínuo, forte e adiante.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. 1ª. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
- BARILLI, Renato. **Art Nouveau**. Tradução Wilson Roberto Vaccari. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BASSALO, Célia Coelho. **Art Nouveau em Belém**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2ª. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. **Design de superfície**: ações comunicacionais táteis nos processos de criação. São Paulo: Blucher, 2011.
- HURLBURT, Allen. **Layout**: o design da página impressa. São Paulo: Mosaico, 1980.
- LYNTON, Norbert. **Arte Moderna**. Tradução Álvaro Cabral, Áurea Weissenberg, Donaldson N. Pedroso, Henrique Benevides, Lélia Contijo Soares, Sílvia Jambeiro e Vera N. Pedroso. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996.
- MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. **A formação do designer de superfície na UFSM x a atuação do designer na empresa cerâmica de SC no contexto da gestão do design**. 2001 – 148 Págs. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. Universidade Federal de Santa Catarina, SC, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. Tradução Luiz Raul Machado. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Portal do Ementário – UFSM. Disponível em:
<https://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?idDisciplina=32277>. Acesso em: 30.02.2018.
- _____. Disponível em:
<https://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?idDisciplina=32295>. Acesso em: 30.02.2018.

_____. Disponível em:
<<https://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?idDisciplina=32350>>. Acesso em:
30.02.2018.

_____. Disponível em:
<<https://portal.ufsm.br/ementario/disciplina.html?idDisciplina=32358>>. Acesso em:
30.02.2018.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície**. 2ª. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2010.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.