UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA JAPONESA

LARISSA CASTELIANI MARINHO FALCÃO

A influência do estilo gráfico do *Art Nouveau* nos primeiros jornais dos
imigrantes japoneses no Brasil

Versão corrigida

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA JAPONESA

LARISSA CASTELIANI MARINHO FALCÃO

A influência do estilo gráfico do *Art Nouveau* nos primeiros jornais dos
imigrantes japoneses no Brasil

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Culturas em Contato -
Inserção e Decodificação

Orientador: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

São Paulo

2018

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Larissa Casteliani Marinho Falcão

Data da defesa: 22/11/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Wataru Kikuchi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19 de dezembro de 2018

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F178i Falcão, Larissa Casteliani Marinho
A influência do estilo gráfico do Art Nouveau nos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil / Larissa Casteliani Marinho Falcão ; orientador Wataru Kikuchi. – São Paulo, 2018.
105 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Cultura material. 2. Imigração japonesa. 3. Jornais japoneses. 4. Design gráfico. 5. Art Nouveau. I. Kikuchi, Wataru, orient. II. Título.

Nome: FALCÃO, Larissa Casteliani Marinho

Título: A influência do estilo gráfico do *Art Nouveau* nos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 22 de novembro de 2018

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). Marcos da Costa Braga

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo (FAU - USP)

Julgamento: Aprovada.

Prof(a). Dr(a). Maria Cecília Consolo

Instituição: Faculdades de Ciências Econômicas de Campinas (FACAMP)

Julgamento: Aprovada.

Prof(a). Dr(a). Monica Setuyo Okamoto

Instituição: Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Julgamento: Aprovada.

AGRADECIMENTOS

Certamente, não poderia ter escrito uma dissertação como esta sozinha. Tive ajuda, muita ajuda, e devo agradecimentos a muitas pessoas.

Minha gratidão vai para o professor Wataru Kikuchi por ter me acolhido e me concedido a oportunidade de desenvolver não só minha dissertação, mas também minha maturidade acadêmica, por meio de sua orientação, sendo pontual nas questões eminentes. Aos professores das disciplinas que cursei, em especial ao professor Marcos da Costa Braga, que fez comentários determinantes para o desenvolvimento final dessa pesquisa em minha banca de qualificação. Aos professores Marcos da Costa Braga, Maria Cecília Consolo e Monica Setuyo Okamoto, que aceitaram participar como membros da banca avaliadora de defesa desta dissertação. À professora Rosa Yuko Suguiura Chiku, por ter me ensinado sobre a língua e cultura japonesa e, conseqüentemente, me motivado a estudar mais profundamente sobre o Japão, além de ter contribuído para traduções necessárias de textos do japonês para o português para este trabalho.

Aos funcionários Eduardo Kobayashi e Mieco Yano Freitas, do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, que tornaram possível o acesso aos jornais pesquisados e sempre me receberam muito bem.

Aos novos colegas com quem tive a oportunidade de conhecer e trocar experiências durante o período da pós-graduação. Em especial, à minha grande amiga Bárbara Dantas Mendes da Silva, por ter me apoiado nessa jornada e compartilhado momentos difíceis, mas muito importantes.

Também gostaria de agradecer aos meus familiares, que compartilham e apoiam meus sonhos e ambições, estando juntos em cada passo que dou e conquista que adquiro. Ao Pedro Antonio Nanni, querida pessoa que faz de mim alguém melhor, porque me inspira e aceita como sou, acreditando sempre que posso me superar. Aos meus pais, Rosana Casteliani Marinho Falcão e Thomaz Tadeu Marinho Falcão, que me proporcionaram esse futuro acadêmico e sempre me apoiaram. À minha irmã, Raíssa Casteliani Marinho Falcão, por dividir momentos de pura alegria e momentos de pura incerteza em nossas conversas. À minha avó Délia do Couto Casteliani, por estar sempre torcendo pelo meu sucesso e acompanhar meus passos.

Aos meus queridos amigos Flávia Sarno Cabral Binder e Jürgen Binder pelas milhares de horas virtuais e reais em uma galáxia muito, muito distante, cheia de desafios, mas com muita alegria, amizade, bate-papo, brincadeiras e altas risadas. À minha valiosa amizade com

Ligia Feres de Abreu e Eder Lopes de Abreu, com quem também compartilhei momentos descontraídos, animados e felizes, que sempre somam e revigoram minhas energias.

Aos meus amigos de *tatami* do Aikidô, que auxiliaram no meu desenvolvimento pessoal, assim como na minha concentração, harmonia e energia espiritual.

E por último e de grande importância, agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

Muito obrigada. De verdade.

RESUMO

FALCÃO, Larissa Casteliani Marinho. **A influência do estilo gráfico do *Art Nouveau* nos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil.** 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Jornais criados e veiculados no início do século XX por imigrantes japoneses no Brasil são um registro de sua comunidade e cultura. Um aspecto pouco explorado na literatura, porém, pode apontar influências de diferentes culturas e movimentos artísticos nessa comunidade. Sendo assim, a presente pesquisa propõe analisar os primeiros jornais desses imigrantes para constatar se o estilo gráfico do movimento artístico *Art Nouveau* atuou como fonte de inspiração para a criação dos elementos gráficos que compõem tais jornais, uma vez que ambos foram contemporâneos. A análise investiga detalhadamente os elementos desses jornais no período entre os anos de 1916 e 1923. Por meio do estudo do contexto histórico dos jornais e da descrição de seus elementos gráficos, juntamente com a suscitação do contexto histórico e descrição do estilo gráfico do *Art Nouveau*, identificaram-se evidências da influência do movimento nos periódicos nipo-brasileiros. Verifica-se, dessa forma, que diversas culturas estão interligadas entre si e que seu encontro catalisa o desenvolvimento de novos significados, que resultam no enriquecimento geral.

Palavras-chave: cultura material, memória gráfica, imigração japonesa, jornais japoneses, *Art Nouveau*.

ABSTRACT

FALCÃO, Larissa Casteliani Marinho. **The influence of *Art Nouveau* on the first newspapers of Japanese immigrants in Brazil**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Newspapers created and distributed at the beginning of the 20th century by Japanese immigrants in Brazil are a record of their community and culture. An aspect rarely explored in literature may, however, point out to influences of different cultures and artistic movements in this community. Thus, the present research proposes to analyse the first newspapers of these immigrants to verify if the graphic style of the *Art Nouveau* movement acted as a source of inspiration for the creation of the graphic elements that compose such newspapers, since both were contemporaries. The analysis investigates in detail the elements of these newspapers in the period between 1916 and 1923. Through the study of the historical context of the newspapers and the description of their graphic elements, together with the investigation of the historical context and description of the graphic style of *Art Nouveau*, it was possible to identify evidences of the influence of such movement in these newspapers. In this way, verified that diverse cultures are interconnected and that their encounter catalyzes the development of new meanings, which result in general enrichment.

Keywords: material culture. Graphic memory. Japanese immigration. Japanese newspapers. *Art Nouveau*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo de anúncio de celebração do ano novo. Primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> (Notícias do Brasil), edição nº 69, 1º de janeiro de 1919.....	21
Figura 2 – Semanário <i>Nambei</i> (América do Sul), de 1916.....	22
Figura 3 – Primeira página do jornal <i>Nippak Shimbun</i> (Jornal Nipo-Brasileiro), edição nº 170, 11 de junho de 1920. Edição mais antiga que se tem do jornal no Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.....	24
Figura 4 – Primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> (Notícias do Brasil), edição nº 10, 31 de outubro de 1917. Uma das edições mais antigas que se tem do jornal no Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.....	27
Figura 5 – Primeira página do jornal <i>Seishu Shimpô</i> (Semanário de São Paulo), edição nº 71, 23 de fevereiro de 1923. Edição mais antiga que se tem do jornal no Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.....	29
Figura 6 – Cenas do cotidiano de mulheres tecendo, atribuído a Katsushika Hokusai, 1820..	35
Figura 7 – “O Monte Fuji visto atrás de um poço”, da série “36 vistas do Monte Fuji”, de Katsushika Hokusai, 1835	36
Figura 8 – <i>The Canterbury Tales</i> , de William Morris, publicado pela <i>Kelmscott Press</i> , 1896.	40
Figura 9 – <i>The Life and Death of Jason</i> (título da página), de William Morris, 1897	40
Figura 10 – Páginas de <i>Puss in Boots</i> (Gato de Botas), de Walter Crane, s.d.....	41
Figura 11 – <i>The Sphinx</i> , de Charles Ricketts, 1894.....	42
Figura 12 – Cartaz <i>Rowntree’s Elect Cocoa</i> , de <i>Beggarstaff Brothers</i> , 1895.....	43
Figura 13 – Cartaz <i>Hamlet</i> , de <i>Beggarstaff Brothers</i> , 1894	43
Figura 14 – <i>Belles-Lettres</i> , de Aubrey Beardsley, 1896.....	44
Figura 15 – Página decorativa de <i>Morte d’Arthur</i> , de Aubrey Beardsley, 1893	44
Figura 16 – <i>Élysée Montmartre bal masqué</i> , de Jules Chéret, 1896	46
Figura 17 – <i>L’auréole du midi</i> , de Jules Chéret, 1893	46
Figura 18 – Cartaz <i>Marque Georges Richard, Cycle & Automobiles</i> , de Eugène Grasset, 1899	47

Figura 19 – Cartaz para Sarah Bernhardt como <i>Joana d’Arc</i> , de Eugène Grasset, 1894.....	47
Figura 20 – Cartaz dos papéis para cigarros <i>Job</i> , de Alfons Mucha, 1898	48
Figura 21 – Cartaz de <i>Gismonda</i> , de Alfons Mucha, 1894	48
Figura 22 – Cartaz para Jane Avril, de Henri de Toulouse-Lautrec, 1893.....	49
Figura 23 – Cartaz <i>La Goulue au Moulin Rouge</i> , de Henri de Toulouse-Lautrec, 1891	49
Figura 24 – <i>Tournée du chat noir</i> (A turnê do gato preto) de Rodolphe Salis, de Théophile Alexandre Steinlen, 1896.....	50
Figura 25 – Capa para a <i>Harper’s Bazar</i> , de Louis Rhead, 1894.....	52
Figura 26 – Cartaz para <i>The Chap Book</i> , de Will Bradley, 1895	53
Figura 27 – Capa para a revista <i>The Inland Printer</i> , de Will Bradley, 1895.....	53
Figura 28 – Cartaz para o <i>Glasgow Institute of the Fine Arts</i> , de James Herbert Mc Nair e Margaret e Frances Macdonald, 1895.	55
Figura 29 – Design têxtil <i>Tulip Lattice</i> , de Charles Rennie Mackintosh, s. d.....	55
Figura 30 – Folhas de rosto para o livro <i>Also Sprach Zarathustra</i> , de Henri van de Velde, 1908	56
Figura 31 – Cartaz para o concentrado alimentar <i>Tropon</i> , de Henri van de Velde, 1899.....	57
Figura 32 – Cartaz <i>La Réforme</i> , de Privat Livemont, 1897.....	57
Figura 33 – Cartaz do café <i>Rajah</i> , de Privat Livemont, 1899	58
Figura 34 – Capa para a revista <i>Jugend</i> , de Hans Christiansen, 1899.....	59
Figura 35 – Projeto para página da revista <i>Jugend</i> , de Hans Christiansen, 1899.....	59
Figura 36 – Capa para a revista <i>Jugend</i> , de Otto Eckmann, 1896.....	60
Figura 37 – Folha de rosto para <i>Eckmann Schriftprobe</i> (prova/teste do tipo <i>Eckmann</i>), de Otto Eckmann, 1901	61
Figura 38 – Capa para um catálogo da <i>AEG</i> , de Otto Eckmann, 1900	61
Figura 39 – Projeto para página da revista <i>Jugend</i> evocando flor de lótus egípcia, de Peter Behrens, 1904	62
Figura 40 – Xilogravura <i>The Kiss</i> (O Beijo), de Peter Behrens, 1898.	62
Figura 41 – Encadernação para <i>De stille kracht</i> de Louis Couperus, de Chris Lebeau, 1900 .	63

Figura 42 – Encadernação para <i>Psyche</i> de Louis Couperus, de Jan Toroop, 1898.....	64
Figura 43 – Alfabetos sem nome, de J. H. Kaemmerer, 1911	65
Figura 44 – Cartaz exibido na <i>Thirteenth Vienna Secession</i> (13ª Secessão de Viena), de Koloman Moser, 1902	66
Figura 45 – Cartaz exibido na <i>Sixteenth Vienna Secession</i> (16ª Secessão de Viena), de Alfred Roller, 1903	66
Figura 46 – Capa para <i>Ver Sacrum</i> , Koloman Moser, 1899.	67
Figura 47 – Capa para <i>Ver Sacrum</i> , Koloman Moser, 1899	67
Figura 48 – Cartaz <i>I. Kunstausstellung Secession</i> (1ª exibição da Secessão de Viena), de Gustav Klimt, 1901	68
Figura 49 – Cartaz para <i>Bitter Campari</i> , de Adolfo Hohenstein, 1901	69
Figura 50 – Cartaz para <i>Calzaturificio di Varese</i> , de Leopoldo Metlicovitz, 1913	69
Figura 51 – Cartaz para <i>Bitter Campari</i> , de Marcello Dudovich, 1901	69
Figura 52 – Capa para a revista O Malho, de Di Cavalcanti, 1919	70
Figura 53 – Capa para a revista A Maçã, de Humberto de Campos, 1924.....	70
Figura 54 – Folhagem, estudo para a capa da <i>Revue du Brésil</i> , de Eliseu Visconti, 1897.....	71
Figura 55 – Cartaz para a loja de departamentos <i>Mitsukoshi</i> , de Goyo Hashiguchi, 1907	73
Figura 56 – Cartaz promovendo uma feira de comércio de exportação, realizada em Kobe, de Tsunetomi Kitano, 1911.	73
Figura 57 – <i>Cowboy</i> , de Kamisaka Sekka, 1909	74
Figura 58 – <i>Suminoe</i> , de Kamisaka Sekka, 1910	74
Figura 59 – Cartão postal de ano novo para Yasushi Tsukamoto, de Chu Asai, 1902	75
Figura 60 – Crisântemos, cartão postal de ano novo para Yasushi Tsukamoto, de Chu Asai, 1901.	75
Figura 61 – Edição comemorativa de ano novo, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 69, 1º de janeiro de 1919.	80
Figura 62 – Edição comemorativa de ano novo, página 6 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 169, 1º de janeiro de 1921	80

Figura 63 – Edição comemorativa de ano novo, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 273, 1º de janeiro de 1923.	80
Figura 64 – Edição comemorativa de ano novo, página 9 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 273, 1º de janeiro de 1923	80
Figura 65 – Edição comemorativa de ano novo, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 169, 1º de janeiro de 1921	81
Figura 66 – Pequena imagem em meio ao texto, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 8, 19 de outubro de 1917	81
Figura 67 – Pequena imagem floral em meio ao texto, página 2 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 71, 17 de janeiro de 1919.	82
Figura 68 – Pequena imagem floral em meio ao texto, página 10 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 69, 1º de janeiro de 1919	82
Figura 69 – Pequena imagem floral em meio ao texto, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 75, 14 de fevereiro de 1919.....	82
Figura 70 – Pequena imagem floral em meio ao texto, página 2 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 87, 9 de maio de 1919.....	82
Figura 71 – Imagem em meio ao texto, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 87, 9 de maio de 1919.....	83
Figura 72 – Anúncio para o comércio exterior “HACHIYA & IRMÃOS”, página 6 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 257, 7 de setembro de 1922.....	84
Figura 73 – Anúncio para o produto <i>Chujoto</i> , página 5 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 302, 20 de julho de 1923.....	84
Figura 74 – Imagem em meio ao texto, página 2 do jornal <i>Seishu Shimpô</i> , edição nº 82, 11 de maio de 1923.....	85
Figura 75 – Alfabeto sem nome da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911	88
Figura 76 – Texto sobre “NOTAS”, primeira página do jornal <i>Nippak Shimbun</i> , edição nº 170, 11 de junho de 1920.....	89
Figura 77 – Zoom do título “NOTAS”	89
Figura 78 – Montagem da palavra “NOTAS” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911	89
Figura 79 – Anúncio de título “O JAPÃO EM S. PAULO” e “ <i>Fujisaki & CO.</i> ”, página 2 do jornal <i>Nippak Shimbun</i> , edição nº 170, 11 de junho de 1920	90
Figura 80 – Zoom dos títulos “O JAPÃO EM S. PAULO” e “ <i>Fujisaki & CO.</i> ”	90

Figura 81 – Montagem das palavras “O JAPÃO EM S. PAULO” e “ <i>Fujisaki & CO.</i> ” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911	90
Figura 82 – Anúncio de título “Y, Segui”, página 3 do jornal <i>Nippak Shimbun</i> , edição nº 170, 11 de junho de 1920.....	92
Figura 83 – Zoom do título “Y, Segui”	92
Figura 84 – Montagem das palavras “Y, Segui” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911	92
Figura 85 – Anúncio de título “M. IDEGUCHI”, página 4 do jornal <i>Nippak Shimbun</i> , edição nº 170, 11 de junho de 1920.....	93
Figura 86 – Zoom do título “M. IDEGUCHI”	93
Figura 87 – Montagem das palavras “M. IDEGUCHI” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911.	93
Figura 88 – Anúncio de título “Y, Segui”, página 5 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 153, 3 de setembro de 1920.....	94
Figura 89 – Anúncio de título “ <i>FUJISAKI & CO.</i> ”, página 2 do jornal <i>Seishu Shimpô</i> , edição nº 71, 28 de fevereiro de 1923	94
Figura 90 – Anúncio de título “Y, Segui”, página 2 do jornal <i>Seishu Shimpô</i> , edição nº 72, 3 de março de 1923.....	94
Figura 91 – Título Notícias do Brasil, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 4, 21 de setembro de 1917	95
Figura 92 – Anúncio de título “ <i>BRAZIL IMIN KUMIAI</i> ” (“Associação brasileira de imigrantes” na língua japonesa), página 6 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 5, 28 de setembro de 1917.....	95
Figura 93 – Título Semanário de São Paulo, primeira página do jornal <i>Seishu Shimpô</i> , edição nº 74, 16 de março de 1923.....	95
Figura 94 – Letras “S”, “E”, “L”, “O”, “D” e “U” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911.	95
Figura 95 – Detalhe da tipografia utilizada no cartaz para o <i>Glasgow Institute of the Fine Arts</i> , de James Herbert Mc Nair e Margaret e Frances Macdonald, 1895	96
Figura 96 – Anúncio de título “ARTHUR FRANCO”, página 3 do jornal <i>Seishu Shimpô</i> , edição nº 110, 23 de novembro de 1923	96
Figura 97 – Anúncio da “ <i>FUJISAKI & COMP.</i> ”, página 6 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 9, 6 de outubro de 1917	97

Figura 98 – Zoom da moldura do anúncio da “ <i>FUJISAKI & COMP.</i> ”	97
Figura 99 – Moldura proporcionando pequeno destaque em meio ao texto, primeira página do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 70, 10 de janeiro de 1919.	97
Figura 100 – Anúncio para uma pousada, página 6 do jornal <i>Burajiru Jihô</i> , edição nº 69, primeiro de janeiro de 1919	98

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO, METODOLOGIA, DELIMITAÇÕES E REFERENCIAIS TEÓRICOS	12
2. OS PRIMEIROS JORNAIS DOS IMIGRANTES JAPONESES NO BRASIL	18
3. O MOVIMENTO ARTÍSTICO <i>ART NOUVEAU</i>	32
3.1. Japonismo	32
3.2. O movimento artístico <i>Art Nouveau</i>	37
3.2.1. Inglaterra: <i>Modern Style</i>	38
3.2.2. França: <i>Le Style Moderne</i> <i>L'Art Moderne</i> <i>Art Nouveau</i> <i>Le Style Mucha</i>	45
3.2.3. Estados Unidos	51
3.2.4. Escócia: <i>The Glasgow Style</i>	54
3.2.5. Bélgica: <i>L'Art Moderne</i> <i>Ligne Belge</i> <i>Stile Nouille</i> <i>Mouvement Belge</i> <i>Stile Horta</i> <i>Pailing Stijl</i> <i>Stil Van de Velde</i>	55
3.2.6. Alemanha: <i>Jugendstil</i>	59
3.2.7. Holanda: <i>nieuwe kunst</i>	63
3.2.8. Áustria	65
3.2.9. Itália: <i>Style Liberty</i>	68
3.2.10. Brasil	69
3.2.11. Japão.....	72
4. A INFLUÊNCIA DO ESTILO GRÁFICO DO <i>ART NOUVEAU</i> NOS PRIMEIROS JORNAIS DOS IMIGRANTES JAPONESES NO BRASIL	78
4.1. Elementos pictóricos	79
4.2. Elementos verbais	85
4.3. Elementos esquemáticos	96
5. CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

1. INTRODUÇÃO, METODOLOGIA, DELIMITAÇÕES E REFERENCIAIS TEÓRICOS

Sujeitos buscam borrar fronteiras do espaço e tempo, inserindo as tradições e identidades em movimentos e dinâmicas que possibilitam um constante renovar e reinterpretar de relações e de coisas (MENDES, 2012, p. 26).

Ao aprofundar-se no estudo da cultura e arte japonesa, tornou-se grande o interesse pelo ciclo de influências entre Japão e países ocidentais, principalmente, no referente momento em que a Europa passou a importar mercadorias de origem japonesa, muitas destas artísticas, no final do século XIX. Sob a influência desta arte japonesa importada, que se estabeleceu como uma das mais significativas fontes de inspiração, demonstrando sua intensidade de propagação e repercussão (HELD, 1981, p. 60) e sob a influência de outras artes, origina-se o *Art Nouveau* ou a “nova arte” na Europa. Artistas, arquitetos, designers e outros profissionais europeus produziram os mais variados tipos de obras, concretizando-se, assim, no primeiro estilo artístico industrial de cunho internacional, que surgiu como uma ambição pelo rompimento com o passado em busca novas configurações (op. cit., p. 6). O movimento ganhou força em diversos países por meio de sua divulgação em exposições internacionais, avanços nos transportes e tecnologia das comunicações (MEGGS, 2009, p. 249). Dessa forma, mais tarde, como em um contra fluxo, viria a se espalhar pelo Japão, influenciando os japoneses (AMAGAI, 2012, pp. 42-43). Além de um estilo, o *Art Nouveau* também foi considerado um movimento artístico, não somente por suas características específicas, mas também pelo seu período histórico, região e grupo de profissionais que difundiram, pela arte, uma filosofia e um objetivo comum (op. cit., p. 15).

Concomitantemente a estes acontecimentos, no Brasil, os imigrantes japoneses vivenciavam seus primeiros anos neste país tão diferente do Japão. A dificuldade destes imigrantes, cujo caráter social já estava formado, em interagir com regras e valores do novo país em que se encontravam acarretou em uma adaptação um pouco conturbada, promovendo a formação de grupos fechados formados exclusivamente por japoneses (SATO, 2004, pp. 33-40), que originaram a comunidade japonesa e os primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil. Esses tornaram-se a principal atividade cultural desta comunidade ao informá-la e confortá-la com notícias sobre sua terra natal.

Apresentado os dois enfoques, a presente pesquisa abordará os primeiros jornais publicados pelos imigrantes japoneses no Brasil e sobre os quais será realizada uma análise do estilo dos elementos gráficos que os compõem com o objetivo de averiguar se receberam a

influência do estilo gráfico do movimento artístico *Art Nouveau*, uma vez que o movimento estava em voga na mesma época em que surgiram tais jornais.

A escolha de analisar os primeiros jornais lançados pelos imigrantes japoneses se deve pelo fato de representarem o primeiro meio de comunicação gráfica em massa produzido por estes imigrantes no Brasil. Além disso, apesar da considerável quantidade de trabalhos relacionados aos imigrantes japoneses, nenhum se ateve especificamente a identificação estilística dos elementos gráficos que compõem os primeiros jornais que lançaram. Naturalmente, como não foi possível encontrar referências sobre estes elementos gráficos que compõem estes jornais, partiu-se para a tentativa de reconstruir a trajetória da possível influência do estilo gráfico do *Art Nouveau* sob o design destes elementos, agregando conhecimento à lacuna que trata sobre a importância destes jornais que carregam em si muito mais do que notícias e informações: uma cultura material rica em detalhes que contam a história da fase inicial de adaptação dos japoneses no Brasil (SATO, 2004, p. 20). Pelos motivos expostos, pareceu inovador fazer uma reflexão sobre esta temática.

Posto isto, para o início da análise necessita-se compreender a perspectiva pela qual serão estudados tais jornais, sendo essencial declarar que os mesmos serão considerados aqui como artefato(s). O termo ‘artefato(s)’ se refere a coisas materiais que dispõem de informações sobre culturas e seus significados, além de também traduzirem relações sociais de seu tempo e espaço. As pessoas transferem por meio da materialidade suas interpretações dos significados das coisas, dando a elas novas apropriações, formas de disposição e, naturalmente, novas significações. Considera-se assim o artefato uma cultura material que concretiza certa época, lugar e sua forma de viver, carregando em si sua história e atuando como testemunha das relações entre as pessoas e as coisas, convertendo-se em um registro (MENDES, 2012, p. 16). Neste caso ainda pode-se considerar os jornais como uma memória gráfica, pois são impressos efêmeros produzidos com o objetivo de estabelecer um sentido de identidade local (FARIAS; BRAGA, 2018, pp. 14-16).

As possibilidades de se obter conhecimento sobre os artefatos em questão seriam: entrevistar as pessoas que estiveram relacionadas ao seu processo de produção, procurar registros e documentos que estejam relacionados aos tais artefatos e analisar os próprios em primeira mão. No entanto, uma vez que os referidos jornais foram produzidos nas primeiras décadas do século XX e, portanto, estão além do tempo de vida de possíveis testemunhas relacionadas à sua produção, remanesce apenas a possibilidade de estudá-los por meio de registros, documentos e do contato em primeira mão. Oportunamente, a viabilização dos

estudos para esta pesquisa se tornou factível, uma vez que os jornais se encontram disponíveis no acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil¹.

Em virtude da viabilidade de se estudar esses artefatos, a metodologia necessária para se obter conhecimento sobre estes parte da análise de seus elementos gráficos que poderão reportar sobre tendências relacionadas a história da época. Ou seja, o foco da análise em artefatos específicos pode vir a apresentar novas descobertas sobre determinado tempo histórico. Uma vez feita a delimitação dos artefatos e da temática, as interpretações destas tendências podem vir a se tornar essenciais para complementar aquelas já documentadas, enriquecendo o estudo para futuras pesquisas na área (FARIAS, 2016, p. 64).

Assim compreendido, os artefatos elegidos para esta pesquisa são os jornais:

- a) *Nambei* (América do Sul), de 1916, pioneiro da imprensa jornalística japonesa no Brasil que noticiou sobre o Japão e fez promoção dos negócios de Ken-ichiro Hoshina, seu fundador;
- b) os jornais *Nippak Shimbun* (Jornal Nipo-Brasileiro), de 1916, e *Burajiru Jihô* (Notícias do Brasil), de 1917, que surtiram grande influência na comunidade japonesa, mantendo os imigrantes informados sobre sua terra natal. O *Nippak* foi criado com o objetivo de informá-los e representá-los como seu porta-voz no Brasil, enquanto o *Jihô* tinha o propósito de educar esses imigrantes e incentivá-los a superarem as dificuldades que estavam vivenciando aqui. Seus respectivos jornalistas chefes, Saku Miura e Seisaku Kuroisihi, divergiam em opiniões e até, frequentemente, se confrontaram;
- c) o *Seishu Shimpô* (Semanário de São Paulo), de 1921, criado por Rokuro Koyama, o qual era publicado nas cidades interioranas, noticiando sobre os imigrantes que trabalhavam nas lavouras².

Entre estes jornais é necessário esclarecer também sobre o recorte temporal definido, restringindo o número dos exemplares a serem consultados. Selecionou-se, assim, o período de 1916 a 1923. 1916 é o ano em que o primeiro jornal, *Nambei* (América do Sul), veio a ser publicado. 1923 é o ano escolhido para delimitar o período, dado que, entre os jornais analisados, o último a ser publicado foi o *Seishu Shimpô* (Semanário de São Paulo), que, embora tenha sido criado no ano de 1921, possui apenas edições a partir de fevereiro de 1923 disponíveis no acervo

¹ O maior museu sobre imigração japonesa, com um acervo de mais de 97.000 itens pertencentes aos imigrantes japoneses. Para mais informações: <http://www.museubunkyo.org.br/index.htm>. Acesso em: 02 de julho de 2018.

² Nesta dissertação adere-se a transliteração adotada pelos jornais, sem seguir necessariamente o Sistema Hepburn, utilizado habitualmente para a romanização dos sons da língua japonesa.

do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Ademais, procurou-se não ultrapassar demasiadamente o ano de 1920, visto que a maioria das bibliografias que tratam sobre o *Art Nouveau* delimitam, de certa forma, o período de 1890 a 1920 como o tempo em que o movimento esteve em voga. Evidentemente, porém, movimentos artísticos, como o *Art Nouveau*, não têm uma data precisa de seu início e fim, e mudanças de estilo e pensamento acontecem naturalmente com o decorrer do tempo. No entanto, era necessário determinar um período para esta pesquisa, a fim de restringir a quantidade de exemplares a serem consultados.

Enfim, determinados os artefatos e o período a ser estudado, averiguaram-se propostas de análises que alguns estudiosos sugerem sobre como entender uma história a partir de elementos gráficos e observou-se que, ao passo que uns voltaram mais para o estudo do contexto em que estes elementos foram criados, outros focaram mais em estudos que classificam e nomeiam os mesmos. Acredita-se que, unindo os principais pontos desses enfoques, seja possível alcançar uma análise mais detalhada e completa dos artefatos aqui apresentados.

Logo, apresenta-se as teorias a partir das quais a análise desta pesquisa estará fundamentada e, em seguida, será explicitado como serão adaptadas no decorrer da dissertação.

De início, introduz-se a teoria do autor Laurent Gervereau (2007), que propõe observar uma composição gráfica, ou seja, um conjunto de elementos gráficos que formam uma obra, questionando-a de acordo com o conhecimento de três grandes famílias de especialistas: o historiador, o historiador da arte e o semiólogo. Gervereau acredita que esses profissionais são capazes de transcender suas próprias áreas, abrindo caminhos para a combinação de seus métodos de análise. Sendo assim, para cada especialista, uma etapa foi designada. São elas, respectivamente: evocação do contexto, descrição e interpretação (2007, p. 39).

A etapa evocação do contexto está de acordo com os métodos de pesquisa do historiador. Este procurará pelo tempo, pela localidade, pelo autor e pela função da composição para, em primeiro lugar, se situar e, depois, partir para dois tipos de análise: quantitativa ou contextual. A quantitativa avaliará as estatísticas de um conjunto de obras da mesma época para tentar descobrir se pertenciam a uma temática em voga ou à parte. Já a contextual avaliará sobre o contexto em que as obras foram produzidas, reconstruindo as condições de criação.

A segunda etapa citada, chamada de descrição, se baseia nos métodos do historiador da arte. Segundo Gervereau (2007), o historiador da arte tratará sobre o estilo da obra por meio de comparações, buscando reconstruir as influências que o artista possivelmente tenha recebido, pois este pertencia a um determinado grupo cultural e tinha conhecimento sobre outros artistas e suas criações.

Por fim, a etapa da interpretação. Referencia-se a metodologia do semiólogo, que obstina alcançar o significado da imagem indagando-se: qual o sentido que o artista quis comunicar por meio dela? Quais símbolos foram utilizados para sua composição (2007, pp. 41-44)?

É importante ressaltar que Gervereau defende que seu objetivo nunca foi o de criar uma análise perfeita e, por isso, deixou livre a personalização do uso destas etapas, contanto que se explicitasse o que utilizou e o que omitiu.

Diferente de Gervereau, que propõe o estudo dos elementos gráficos com base no contexto, nas comparações de estilo e no significado, Michael Twyman (1979) parte para uma análise em que divide os elementos gráficos em três grupos: pictóricos, verbais e esquemáticos. Estas três categorias de elementos são importantes para a classificação e descrição dos elementos gráficos que constituem composições gráficas, como cartazes, revistas, jornais, etc. Explanando cada uma delas: os elementos pictóricos são constituídos por imagens, os elementos verbais incluem palavras, frases, números e sinais de pontuação e os elementos esquemáticos representam os demais elementos não incluídos nos grupos anteriores e que não são considerados nem pictóricos e nem verbais, sendo formas abstratas que não têm relação com a aparência ou estrutura de coisas reais (pictóricos) ou com caracteres alfanuméricos (verbais) (TWYMAN, 1979, p. 121).

Isabella Aragão (2011), por exemplo, emprega esta teoria de Twyman para analisar rótulos de bebidas de aguardente de cana, hidromel, vinho, jenipapo, entre outros, dividindo-os entre as três categorias. Por meio destas, Aragão (2011, p. 113) consegue identificar, classificar e organizar os elementos gráficos que compõem cada rótulo e concluir que, ao analisá-los, observa-se uma cultura visual coerente e coesa dos mesmos e que muitos são semelhantes entre si, encontrando até cópias declaradas de certos rótulos. Ou seja, ao final, as composições gráficas dos rótulos mostraram narrativas visuais por meio de características dos elementos gráficos estudados. Estes possibilitaram identificar recorrências, permitindo, assim, deduzir suas histórias, uma vez que não se teve o acesso a todas as informações referentes aos mesmos, como também é o caso da presente pesquisa.

Retomando a apresentação das teorias, adiciona-se às de Gervereau e de Twyman a nomenclatura tipográfica apresentada por Priscila Farias (2004). A partir desta nomenclatura é possível nomear partes de tipos (letras) que constituem determinada tipografia. O termo ‘tipografia’, também conhecido como sinônimo de ‘fonte’, se refere ao conjunto de caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) envolvidos em um processo de criação para fins de reprodução. Com essa nomenclatura, é possível alcançar uma

maior precisão de análise comparativa entre tipografias empregadas em diferentes composições. No entanto, é necessário evidenciar que Farias aponta definições para uma nomenclatura tipográfica do alfabeto romano. Apesar dos jornais terem majoritariamente seus textos escritos em japonês, algumas de suas chamadas para anúncios e títulos tanto de artigos, quanto os próprios nomes dos jornais, estão escritos na língua portuguesa. Assim, possibilita a análise a ser realizada sobre estes.

Enfim apresentadas a metodologia, as delimitações e as teorias de base desta dissertação, a mesma será desenvolvida e dividida nos quatro seguintes capítulos.

No próximo capítulo será apresentado o contexto histórico em que os jornais se inserem, de acordo com a etapa evocação do contexto, referente à teoria de Gervereau. Ou seja, serão examinados os ideais e objetivos que incentivaram os jornalistas-chefes a criarem tais meios noticiários e a importância que tiveram para a fase inicial de adaptação dos imigrantes japoneses em uma terra de cultura e costumes tão diferentes, como o Brasil.

Visto isto, a análise continuará à luz da teoria de Gervereau no capítulo 3, que tratará sobre o contexto histórico do movimento *Art Nouveau* e a descrição das características de seu estilo gráfico nos países em que esteve presente, de acordo com a etapa descrição. O principal objetivo neste capítulo é definir as características recorrentes e mais representativas do estilo, em vista de uma melhor identificação dos elementos gráficos presentes nos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil que possam apresentar propriedades referentes ao estilo deste movimento.

No capítulo 4 serão analisados, de acordo com as teorias de Gervereau, Twyman e Farias, os elementos gráficos que compõem os jornais anteriormente apresentados. Serão identificados e classificados, por meio de comparações de características estilísticas, os elementos que possivelmente possam ter sido influenciados pelo estilo gráfico do *Art Nouveau*.

Por fim, no último capítulo conclui-se a análise a partir do material selecionado que serviu para averiguar esta influência e tecer sugestões a pesquisas futuras sobre o tema em questão. Naturalmente, compreende-se que há lacunas e limitações nesta dissertação. No entanto, busca-se por meio desta ampliar tal área de pesquisa com uma abordagem multidisciplinar, que conversa entre as áreas da cultura japonesa, do design e do jornalismo, e despertar do interesse sobre este assunto e sobre outras publicações que tratem a relação entre o Japão e países ocidentais.

2. OS PRIMEIROS JORNAIS DOS IMIGRANTES JAPONESES NO BRASIL

A publicação de jornais em japonês pode ser considerada uma das manifestações culturais mais antigas e importantes dos imigrantes japoneses no Brasil. Essa imprensa nipo-brasileira insere-se no contexto das muitas atividades de comunicação, educação e entretenimento que foram decisivas na coesão interna da comunidade, principalmente nas primeiras décadas de sua fixação (SATO, 2004, p. 51).

A imigração japonesa nas Américas iniciou-se na segunda metade do século XIX. Os governantes que tomaram o poder no Japão, mais precisamente no ano de 1868, iniciaram mudanças que resultaram em uma revolução moderna no país. O capitalismo começava a se despontar e os sinais de uma crise política eram muito evidentes, porém poucos imaginavam que transformações profundas na economia, na sociedade e na cultura estavam por vir também, como inflação, aumento de tributos, excesso populacional e, conseqüentemente, o empobrecimento de sua população (GORDON, 2009, p. 3). Esses foram alguns dos motivos que justificaram a decisão de alguns japoneses emigrarem até para países mais distantes e menos conhecidos. Aqueles que se aventuraram como emigrantes deixaram sua terra natal com a intenção de retorno, considerando a situação em que se encontravam como momentânea. Sem dúvida, este pensamento sobre a emigração como algo temporário foi decisivo para motivar tais japoneses a irem para países estrangeiros, dos quais pouco se sabia.

O ano de 1885 marcou a primeira chegada de imigrantes japoneses no Havaí. Consequente, a imigração dos japoneses se estendeu para o oeste dos Estados Unidos, para a costa do pacífico do Canadá, para o Peru e depois para o sul do Brasil (SATO, 2004, pp. 36-38).

Em 18 de junho de 1908, após navegar por 12.000 milhas, o navio *Kasato Maru* atracou no porto de Santos, no Brasil, com os primeiros imigrantes japoneses a pisarem em terras brasileiras. Havia cerca de 800 deles. Desses, 781 estavam sob contrato de trabalho firmado entre a Companhia Imperial de Emigração Japonesa (*Kôkoku Shokumin Kaisha*) e fazendeiros brasileiros.

Assim que desembarcaram, foram diretamente levados para a Hospedaria de Imigrantes na cidade de São Paulo. Lá, surpreenderam jornalistas de plantão que aguardavam curiosos os novos imigrantes. Um repórter do Correio Paulistano se impressionou com suas vestimentas, limpeza e higiene: “[...] as mulheres calçavam luvas brancas de algodão [...] no refeitório não deixam cair [sic] um grão de arroz ou uma colher de caldo” (HANDA, 1987, pp. 6-9). O repórter adiciona aos elogios a descrição física dos japoneses, que era de interesse dos

contratantes fazendeiros: “[...] robustez, o reforçado dos corpos masculinos, de músculos pouco volumosos (admira, mas é verdade!) mas fortes e de esqueleto largo, peito amplo” (HANDA, 1987, p. 8). Por fim, conclui: “[...] a riqueza paulista terá no japonês [sic] um elemento de produção que nada deixará a desejar” (HANDA, 1987, p. 11). Permaneceram por alguns dias na hospedaria e logo foram distribuídos entre as fazendas para trabalharem nas lavouras. Com o passar do tempo, mais navios chegaram ao Brasil com imigrantes japoneses.

A vinda desses japoneses para cá foi, desde o início, fruto de interesses entre os representantes legais de ambos os países, pois o Japão estava em meio a problemas como excesso populacional e crise de desemprego e o Brasil tinha sua economia cafeeira necessitada de mão-de-obra. Para os imigrantes japoneses esta era uma oportunidade de rápido enriquecimento e retorno bem-sucedido, reafirmando, assim, a mentalidade que tinham sobre a imigração ser temporária. Isto acabou por influenciá-los em muitos aspectos de suas vidas no Brasil, como no imprevisto das moradias, em sua maioria malcuidadas, e na falta de interesse em aprender a língua portuguesa, pois todo o seu zelo estava voltado para transmitir o idioma e o “espírito japonês” aos seus descendentes, com o intuito de, futuramente, retornarem à sua terra natal.

É importante pontuar aqui que o imigrante é um indivíduo estranho e que, de repente, se encontra em uma sociedade de costumes e valores culturais diferentes. E mais: terá que se inserir no novo ambiente, sujeitando-se às leis que o governam. Ou seja, a dificuldade dos imigrantes, cujo caráter social já formado, em interagir com regras e valores de outros países e culturas pode vir a acarretar em uma adaptação conflituosa.

No caso aqui tratado, nota-se que os imigrantes japoneses reagiram de acordo com seus costumes na fase inicial de sua instalação no Brasil e, portanto, uma das consequências foi a formação de grupos fechados, formados exclusivamente por japoneses (SATO, 2004, pp. 33-40), que deram início ao surgimento do que se conhece hoje por comunidade japonesa. A partir dessa formaram-se pequenas associações, nas quais originaram os primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil. Quando surgiram, os jornais eram considerados a principal atividade cultural da comunidade. Como informativos, confortavam a carência dos imigrantes com notícias de sua terra natal, pois, como visto, apesar de estarem no Brasil, os imigrantes ainda se encontravam fortemente vinculados ao Japão. Por isso, buscavam construir uma comunidade que pudesse herdar e perpetuar sua língua, cultura, costumes e ainda transmitir seus ideais para as gerações futuras. Consequentemente, os jornais tratavam muito mais sobre acontecimentos no Japão do que da comunidade, alimentando o sentimento nacionalista japonês e informando esses imigrantes que aguardavam ansiosos para saber sobre notícias de lá.

A fim de entender melhor a organização e seleção das informações e notícias dos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil, além do fato apresentado, é também necessário pontuar que, no Japão, a imprensa jornalística da época estava em meio ao fortalecimento da cultura popular referente às novelas escritas em série que faziam muito sucesso e alcançavam grandes números de venda de exemplares. Por conta disso, certos jornais chegavam a ser distribuídos a cada dois ou três dias e outros, até mesmo, diariamente, correspondendo à demanda. Dado este fato, desenvolveram uma infraestrutura que se adequasse às grandes quantidades de impressão e distribuição de seus exemplares.

Além disso, até os anos 1920, os jornais japoneses eram essencialmente opinativos de acordo com o ponto de vista de seus jornalistas chefes e menos noticiosos, sendo tratados mais como canais de discussão. Aqueles de maior reconhecimento, denominados como *Oo Shinbun* (literalmente “grandes jornais”), serviram de modelo para os primeiros jornais lançados pelos imigrantes japoneses no Brasil. Desse modo, esses apresentavam semelhanças aos jornais japoneses daquela época (SATO, 2004, pp. 46-52). A estrutura e organização desses jornais eram diferentes do que se tem hoje, compostos por equipe de jornalismo e editoração, pois eram coordenados cada qual por um único jornalista-chefe (SATO, 2004, p. 22). Isto resultou na predominância da linguagem baseada em pontos de vista pessoais nestes jornais, que chegaram a se pronunciar como representantes da comunidade japonesa no Brasil e até orientaram a comunidade japonesa a seu favor.

Os jornais dos imigrantes informavam sucintamente a comunidade japonesa sobre o consulado, as autoridades encarregadas de sua imigração e certas notícias em destaque no Brasil. Os anúncios que integravam os jornais tratavam-se de propagandas de produtos, serviços até comunicados, como avisos de reuniões, notas de falecimento, cumprimentos pessoais e institucionais, etc. Havia, por exemplo, anúncios que solicitavam doações, a fim de que fossem enviadas ao Japão em decorrência de desastres naturais. Outros eram destaques das edições especiais do ano novo (figura 1) e do aniversário do imperador (HANDA, 1987, p. 613).

Figura 1 – Exemplo de anúncio de celebração do ano novo. Primeira página do jornal *Burajiru Jihô* (Notícias do Brasil), edição nº 69, 1º de janeiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Também publicavam anúncios sobre seus negócios para divulgação e conhecimento da comunidade. Além daqueles referentes às lojas de maior porte e companhias de importação e exportação, as quais já tinham seus serviços bem inseridos no mercado e que atendiam até mesmo a clientes brasileiros, lojas de pequeno porte não ficariam conhecidas caso não fossem divulgadas pelos jornais, por questões de caros tributos a serem pagos ao governo brasileiro que obrigavam os novos comerciantes japoneses a iniciarem seus negócios em porões e lugares menos visíveis até que tivessem capital suficiente para tornar o local nos conformes da legislação brasileira (HANDA, 1987, p. 612). A acrescentar sobre a questão comercial, considerando que grande parte dos imigrantes não sabia ler em português, os jornais se tornaram o principal meio de informações sobre preços e cotações do mercado de produtos, prevenindo os japoneses sobre a situação econômica, a fim de que não fossem enganados por comerciantes brasileiros.

Enfim, apesar de, no início, os jornais não terem sido produzidos de forma elaborada e com qualidade gráfica, serviram para o entretenimento da comunidade apesar de suas condições:

Chegavam até mesmo a dizer que se faziam jornais com cola e tesoura. Como não havia rádio nem correio aéreo, em grande parte o trabalho do redator consistia em recortar os jornais japoneses e colar as matérias escolhidas nas folhas enviadas para composição (HANDA, 1987, p. 610).

No geral, a impressão era feita toda artesanalmente sobre uma matriz de chapa metálica revestida por uma substância gelatinosa e gravada por uma caneta-estilete, que permitia a tinta passar pelas cavidades demarcadas e, assim, ser prensada sobre o papel para impressão. Esse

modo rudimentar como os jornais eram feitos, conhecido como litografia, prejudicava, por vezes, sua apresentação (HANDA, 1987, p. 613), pois todo o registro é feito por meio de materiais gordurosos tratados com água e outras soluções químicas que fixam as áreas oleosas do registro sobre a superfície da matriz e que se tornam uma viscosa tinta litográfica. Dada a presença de água, muitos problemas ocorriam no contato direto do papel com a chapa metálica umedecida. A própria tinta também causava problemas de aderência do papel na chapa, devido à sua viscosidade. Certamente tratava-se de um processo que exigia cuidados em excesso, principalmente, para aplicação industrial (VILLAS-BOAS, 2008, p. 61).

Era de se esperar que, logo no período inicial da chegada destes imigrantes ao Brasil, não houvesse condições financeiras e, muito menos, recursos para se produzir jornais de qualidade. Entretanto, mesmo com todas estas avenças, o primeiro jornalista a se aventurar a produzir um jornal foi Ken-ichiro Hoshina. Nascido em 10 de outubro de 1866, Hoshina imigrou para diversos países durante sua vida. Começou pelo Havaí, onde teve a experiência de trabalhar como repórter e editor de um jornal na capital Honolulu. Depois, mudou-se para o Texas, nos Estados Unidos da América, em 1904, onde comprou terras para o cultivo de arroz. Retornou ao Japão quando vendeu seus bens no Texas e somente em 1909 veio para a América do Sul, primeiro passando pela Argentina, para então chegar ao Brasil. A princípio, Hoshina veio para trabalhar no cultivo de arroz no Rio de Janeiro, mas, no ano de 1915, surgiu a oportunidade de se mudar para São Paulo onde, enfim, poderia produzir o primeiro jornal da comunidade japonesa (MASUJI, 1998, pp. 2-5).

Foi no início de 1916 que Hoshina criou o *Nambei* (América do Sul) (figura 2), que viria a ser lançado semanalmente.

Figura 2 – Semanário *Nambei* (América do Sul), de 1916. Fonte: HANDA, 1987, p. 603.

O semanário tinha entre 30 e 40 páginas e a impressão era realizada por meio da trabalhosa litografia. Ainda todo escrito à mão, o *Nambei* era, então, de baixíssima qualidade gráfica. No entanto, fez grande sucesso na comunidade japonesa, sendo amplamente vendido com pedidos de assinatura para o consulado e para o interior de São Paulo. Abordava matérias de aspectos gerais político-econômicos do mundo, atualidades do Japão, lista de preços de produtos básicos em São Paulo, notícias de atividades dos imigrantes japoneses e uma coluna literária. Havia certa ênfase nas terras do Centro-Oeste paulista, pois Hoshina era proprietário das colônias Vai-Bem e Brejão, localizadas nessa região (MASUJI, 1998, p. 5). Sendo assim, o *Nambei*, além da sua função jornalística, também servia como um veículo de propaganda de seus negócios. No entanto, encerrou suas atividades após um ano e meio de sua data de lançamento, uma vez que Hoshina passou a priorizar seus empreendimentos (HANDA, 1987, p. 604).

Por ter sido uma pessoa culta e que sabia se comunicar em algumas línguas, incluindo o português, Hoshina estava sempre acompanhado de intelectuais (HANDA, 1987, pp. 603-604). Entre esses, acompanharam a jornada do *Nambei* os futuros jornalistas Shungoro Wako e Saku Miura, que posteriormente se tornariam figuras importantes do jornal de grande influência *Nippak Shimbun* (Jornal Nipo-Brasileiro) (SATO, 2004, p. 58) a ser estudado a seguir.

Lançado no mesmo ano de 1916, no dia 31 de agosto em homenagem ao aniversário do imperador, no bairro da Liberdade, em São Paulo, o *Nippak Shimbun* (Jornal Nipo-Brasileiro) figura 3) foi publicado semanalmente e impresso por meio de processo litográfico durante seus primeiros anos, assim como o *Nambei*.

Figura 3 – Primeira página do jornal *Nippak Shimbun* (Jornal Nipo-Brasileiro), edição nº 170, 11 de junho de 1920. Edição mais antiga que se tem do jornal no Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Inicialmente, o *Nippak* foi administrado por Akisaburo Kaneko e Shungoro Wako. Antes de chegarem ao Brasil, Kaneko trabalhava como intérprete nas ilhas do Pacífico e Wako como repórter de um jornal japonês nos EUA. Wako, em particular, ao chegar no Brasil, teve a experiência de trabalhar com Hoshina no *Nambei* antes de se juntar a Kaneko para lançarem o *Nippak*. Tanto Kaneko quanto Wako projetaram o *Nippak* com o intuito de torná-lo a voz dos imigrantes japoneses no Brasil. Porém, logo que o jornal completou o primeiro ano de publicação, ambos se desentenderam e decidiram tomar rumos diferentes. Por fim, Kaneko decidiu dar continuidade ao jornal.

Com o propósito de agilizar seu processo de produção, o jornalista foi ao Japão para comprar equipamentos, a fim de transformar a impressão do *Nippak* de litográfica para tipográfica. A impressão tipográfica tem uma matriz formada por tipos móveis: pequenos blocos metálicos que contêm caracteres, como letras, números, sinais de pontuação, etc., em relevo. Quando dispostos lado a lado, esses tipos compõem o texto a ser impresso e, uma vez tingidos, são pressionados sobre o papel. A partir do fim do século XIX, especialmente nas produções de jornais, revistas e livros, tais tipos foram substituídos pela linotipo, ou seja, ao invés de caractere por caractere, passaram a ser compostas linhas inteiras para impressão. No caso da impressão de imagens, essas são primeiramente reproduzidas em clichês, chapas metálicas, para então serem destinadas à impressão em prensa tipográfica (VILLAS-BOAS, 2008, pp. 98-99). Ou seja, diferentemente da litografia, onde página por página era gravada para impressão, a tipografia agilizava o processo com letras e até mesmo frases inteiras já prontas para serem apenas organizadas e impressas. Com isso, o *Nippak* chegou a lançar cerca de 1.000 exemplares toda semana, sendo este um marco de um empreendimento bem administrado para as atividades jornalísticas dos imigrantes japoneses no Brasil. A tiragem evidenciava também a importância que era dada ao meio noticiário pela comunidade japonesa da época (HANDA, 1987, p. 613).

Alguns anos mais tarde, Kaneko acabou enfermo e, impossibilitado de seguir com as atividades do jornal, vendeu-o para o jornalista Saku Miura. Conhecedor de línguas estrangeiras, como o português, o inglês e até mesmo o alemão, Miura cumpriu com o objetivo inicial de tornar o *Nippak* a voz dos imigrantes. Havia aqueles a seu favor, que o defendiam por ter coragem para revelar tudo o que se era omitido, porém, outros discordavam do seu pensar jornalístico e caráter extrovertido em demasia. Para Miura a transparência de suas opiniões era o rumo que guiava o seu jornalismo:

Minha convicção de jornalismo é aquela de publicidade esclarecida, transparente, correta e lúcida. Portanto, a empresa jornalística "Nippak"

tem estes valores como ideologia. [...] a vocação de jornalista consiste em não nos distanciarmos de nossos deveres, distinguindo claramente o bem do mal e fazendo críticas justas. Assim, os colegas que não sabem o que querem me abominam, se pretendo investir no desenvolvimento e progresso dos japoneses residentes no Brasil, tendo como arma a justiça, sem cair no oportunismo ou em atividades insólitas, aconteça o que acontecer (HANDA, 1987, p. 607).

Pela sua personalidade ultrajante e muitas vezes desrespeitosa e indevida, durante o período da 2ª Guerra Mundial Miura foi exilado e por fim acabou preso. Por tal motivo, no ano de 1940, a direção do *Nippak* passou para Yoshio Mizobe. O novo jornalista chefe decidiu mudar o nome do jornal para *Brasil Asahi* (Matutino do Brasil) (MASUJI, 1998, p. 3), com intuito de desvinculá-lo da figura de Miura.

Contudo, as vendas do *Brasil Asahi* caíram drasticamente. O jornal passou a ser publicado somente na língua portuguesa, devido ao início de uma série de censuras e decretos no Brasil que passaram a controlar jornais e revistas de língua estrangeira, o que fez muitos de seus leitores não terem mais interesse pelos mesmos. Em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda passou a censurar oficialmente estes meios de comunicação, exigindo que os mesmos fossem publicados na língua portuguesa. O objetivo dessa censura estava embasado no ideal nacionalista da época, em que as crianças brasileiras descendentes de estrangeiros deviam aprender a língua portuguesa e se conscientizarem de que o Brasil era a sua pátria. A insistência por parte dos pais estrangeiros no aprendizado sobre suas culturas de origem, seja do Japão ou até de outros países como a Alemanha, impediriam a conscientização das crianças nascidas no Brasil sobre se ter um sentimento patriota brasileiro. A tarefa incumbida ao movimento de nacionalização era justamente lutar pela unidade do povo brasileiro e preservar o país (HANDA, 1987, pp. 600-601). Por fim, em agosto de 1941, a publicação de jornais em idiomas estrangeiros foi totalmente proibida, por conta do decreto federal nº 406, que determinou que todas as mídias editoriais fossem traduzidas e publicadas em português. Sendo assim, o *Brasil Asahi* fecha suas portas em dezembro de 1941, com a drástica queda de suas vendas.

Retornando ao ano de 1917, ano seguinte aos lançamentos dos jornais *Nambei* e *Nippak Shimbun*, surge outro jornal de equivalente importância para a comunidade japonesa da época: o *Burajiru Jihô* (Notícias do Brasil) (figura 4), de Seisaku Kuroishi.

Kuroishi era reconhecido pelo seu temperamento calmo e equilibrado. Um intelectual designado para vir ao Brasil, a fim de ocupar o cargo de chefe do departamento de educação do Sindicato dos Imigrantes. Quando aceitou a oportunidade do cargo no Brasil, de imediato trouxe consigo tipos de impressão, máquinas e até mesmo funcionários qualificados, com o intuito de criar um jornal educativo. No dia 31 de agosto, lançou o *Burajiru Jihô*, chegando a distribuir 4.000 exemplares durante seu período de administração, destacando-se acima do seu concorrente *Nippak*.

Kuroishi era conservador e defendia os interesses do governo japonês, do consulado e de empresas japonesas, como a Companhia Imperial de Emigração (SATO, 2004, p. 51). Sendo assim, alimentava seu jornal com temáticas que incentivavam os imigrantes a superarem as suas dificuldades de adaptação à cultura brasileira e ao trabalho na lavoura (MASUJI, 1998, pp. 23-26 e 31-36). Era o jornal que mais continha crônicas sociais, de viagens e poemas em estilos tradicionais japoneses. No que se refere ao seu papel como difusor sociocultural na imprensa, o *Jihô* teve grande destaque para a época.

Nota-se que Kuroishi era o oposto de Miura e, por isso, muitas vezes se desafiavam por meio de publicações em seus próprios jornais, onde era possível encontrar, no topo da primeira página, um editorial, no qual expressavam seus pontos de vista, o rumo do jornal e de suas notícias. Ou seja, os jornais acabavam por se tornar seus meios de discussão, girando em torno de suas posições políticas e gerando grandes debates. Kuroishi, por ser mais velho que Miura e de temperamento mais polido, abordava no *Jihô* publicações em linguagem mais sofisticada e de difícil leitura quando comparadas às de Miura.

Assim como o *Nippak*, veio a fechar em 1941, em decorrência do decreto federal nº 406.

Contemporâneo aos três jornais apresentados até então, surgiu, em 1921, o *Seishu Shimpô*, também conhecido como *Seihô* (Semanário de São Paulo) (figura 5), produzido inicialmente no interior de São Paulo, na cidade de Bauru, por Rokuro Koyama.

Figura 5 – Primeira página do jornal *Seishu Shimpô* (Semanário de São Paulo), edição nº 71, 23 de fevereiro de 1923. Edição mais antiga que se tem do jornal no Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Koyama chegou ao Brasil aos 23 anos de idade, no primeiro navio de imigrantes japoneses, *Kasato Maru*. A partir da chegada, o jornalista teria uma grande jornada até poder produzir seu próprio jornal. De início, se tornou secretário de Shuhei Uetsuka, representante legal da Companhia Imperial de Emigração. Em situações de emergências atuava como intérprete, mesmo não sabendo muito bem a língua portuguesa. Naqueles primeiros anos em que os imigrantes japoneses chegaram ao Brasil, havia muitas ocorrências de motins e fugas nas lavouras todos os dias, provocadas em parte pelas diferenças culturais e das condições de trabalho e remuneração a que os imigrantes eram submetidos. Com o passar do tempo, os imigrantes perceberam que jamais poderiam retornar ao Japão com o dinheiro que ganhavam e, assim, Koyama era enviado para mediar esses impasses entre imigrantes japoneses e fazendeiros. Ao retornar de uma dessas viagens para a Companhia, Koyama foi informado que não haveria mais pagamento para os funcionários e se viu obrigado a deixar o emprego. Tentou trabalhar em fábricas e até em construções de rodovias. Por fim, conseguiu uma oportunidade em São Paulo com a ajuda de seu ex-chefe Uetsuka de aprender o português, com o objetivo de ensinar a língua aos demais imigrantes. Tempos depois, Uetsuka foi substituído em seu cargo e retornou ao Japão deixando 200 mil réis para Koyama. Com esse dinheiro, Koyama cogitou em produzir um jornal, mas o ano era 1913 e dadas as dificuldades de produção, baixo número de leitores e falta de previsão de assinaturas ou anúncios, optou por abrir uma fábrica de brinquedos. Meses mais tarde, quando estourou a 1ª Guerra Mundial, as vendas caíram vertiginosamente e Koyama fechou a fábrica. Finalmente, em 1917, designado como correspondente no Brasil do jornal japonês *Osaka Asahi*, ganhou experiência como jornalista e, quatro anos depois, foi capaz de lançar o *Seihô* (MASUJI, 1998, p. 7).

Apesar do *Jihô* e do *Nippak* serem os grandes jornais da época, demoravam mais de dez dias para chegarem nas cidades interioranas. Por isso, Koyama criou o *Seihô* na cidade de Bauru com o intuito de disponibilizar, de forma mais rápida, as notícias para os imigrantes do interior de São Paulo, onde muitos trabalhavam nas lavouras.

A fim de estruturar seu jornal, Koyama recebeu orientação de Akisaburo Kaneko, fundador do *Nippak*. Quando começou a produzir o *Seihô*, fazia tudo por conta própria: entrevistava, redigia, ilustrava, tirava cópias e distribuía seu jornal. Publicava semanalmente quatro páginas, produzidas manualmente e impressas por processo litográfico. Naturalmente, sua produção tinha complicações, uma vez que era feito no interior paulista: como não havia fornecedor de papel, não era possível imprimir fotos e não havia materiais de impressão para reposição no caso de danos (MASUJI, 1998, p. 8). Para otimizar a impressão do jornal,

transformando-a de litográfica para tipográfica, Koyama só conseguiu importar tipos de impressão do Japão em 1925.

No jornal, Koyama era descontraído e humanista. Em suas publicações, demonstrava seu esforço em criar uma própria ideologia. Alguns o criticavam por ser incoerente em suas opiniões, ser mais um pensador do que um jornalista, mas havia aqueles que o defendiam justamente por sair do “senso comum” (HANDA, 1987, p. 614).

Ao final, o *Seihô* teve o mesmo fim que o *Jihô* e o *Nippak*, também fechando suas portas no ano de 1941, em razão das dificuldades que o decreto federal nº 406 impôs aos jornais de imigrantes. Por seis anos após o fim da 2ª Guerra Mundial, a comunidade de imigrantes japoneses não teria sequer um único jornal em língua materna (SATO, 2004, p. 54).

Enfim, conclui-se esse capítulo que retrata sobre a história dos quatro primeiros jornais publicados pelos imigrantes japoneses no Brasil. Compreende-se, em primeiro lugar, sobre o início da imigração japonesa no território brasileiro, considerada pelos próprios imigrantes como uma fase temporária, os quais, portanto, mantiveram a mentalidade de no futuro retornarem à sua terra natal, se fechando em grupos e formando comunidades. A partir dessas surgiram os jornais, que confortavam a carência desses imigrantes com notícias do Japão, espelhando-se naqueles que eram vendidos por lá. Este fator influenciou em sua característica opinativa, de acordo com os ideais defendidos pelos jornalistas-chefes de cada jornal. Em menor quantidade, os jornais publicavam notícias sobre o Brasil, a fim de inteirar a comunidade que, na grande maioria, não sabia o idioma português. Por fim, mesmo com a grande dificuldade de produção decorrente da precariedade de materiais e até do próprio dinheiro que se dispunha, os primeiros jornais lançados pelos imigrantes japoneses no Brasil foram de grande importância para a comunidade japonesa em sua fase inicial de estabelecimento, confortando e mantendo os imigrantes japoneses informados, assim como incentivando-os de acordo com as necessidades gerais que emergiam na época.

Uma vez descritos os jornais e sua história, a análise seguirá fundamentada na teoria de Gervereau (2007) com o emprego das etapas evocação do contexto histórico e descrição aplicadas sobre o estudo do movimento artístico *Art Nouveau*, a partir do Japonismo, um tipo de “mania ocidental” (MEGGS, 2009, p. 248) por toda arte que fosse de origem japonesa e que serviu de inspiração para muitos artistas que fizeram parte do movimento. Para isso, o início da investigação data dos anos finais do século XIX até as décadas iniciais do século XX, a fim de compreender melhor os fatos que ocorriam na época contemporânea aos jornais descritos.

3. O MOVIMENTO ARTÍSTICO *ART NOUVEAU*

Toda cultura é constantemente atingida por informações externas, próximas ou distantes, que são absorvidas inconscientemente. Quando os antigos valores de uma cultura apresentam sinais de cansaço, aspira-se por um “revival” dos mesmos ou procuram-se novos caminhos. A assimilação inconsciente das informações externas aflora na consciência e serve de ponto de partida para o rejuvenescimento da cultura e para suas inovações (ARAKAKI, 1989, p. 153).

Neste capítulo será apresentado um curioso ciclo de influências, a partir do momento em que a Europa passa a importar produtos de origem japonesa, ao final do século XIX, e esses se tornam modelos de inspiração para artistas europeus que produzirão os mais variados tipos de obras artísticas, abrangendo as áreas da arquitetura, do design de mobiliário e produto, da moda e das artes gráficas. Sob influência da arte japonesa e de outras artes origina-se a “nova arte”, mais conhecida por sua denominação na língua francesa, *Art Nouveau*, que mais tarde, como em um contrafluxo, viria a se espalhar pelo Japão, influenciando também os artistas japoneses (AMAGAI, 2012, pp. 42-43).

Desta forma, será dada a continuidade da análise da temática desta dissertação, pontuando de forma sucinta, porém direcionada, a história do movimento artístico *Art Nouveau*, a partir de uma de suas influências, o Japonismo.

3.1. Japonismo

Entre os anos de 1630 e 1850, o Japão manteve sua ligação com países ocidentais drasticamente reduzida. No início deste período, mais precisamente em 1633, foi decretada a restrição de interação do Japão com países ocidentais, impedindo os japoneses de viajarem para outros países e os estrangeiros de viajarem para as regiões interioranas do Japão, tendo acesso restrito às áreas litorâneas onde se dava o comércio. O maior motivo de impor esta restrição estava relacionado à religião católica vendida em conjunto com as mercadorias estrangeiras. Para os governantes japoneses da época, tais medidas serviram para preservar a nação contra a introdução de uma religião que mais aparentava ser uma ameaça política. Sendo assim, países como a Inglaterra, Espanha e Portugal se viram, então, forçados a cortar relações com o Japão, remanescendo apenas os holandeses, que se contentaram em manter o vínculo comercial e não forçar a entrada de suas crenças religiosas no país (GORDON, 2009, p. 19). Em detrimento desta restrição, durante este período a arte japonesa adquiriu uma característica única e original com poucas influências externas (MEGGS, 2009, p. 244).

Passadas aproximadas duas centenas de anos, em 1853, o Comodoro Matthew C. Perry, dos Estados Unidos da América, deu início ao processo que culminou na firmação de contratos de comércio entre o Japão e países ocidentais em uma de suas expedições navais ao Japão. Isto possibilitou um tímido fluxo da arte japonesa para os outros países. Porém, foi somente no ano de 1868 que o novo regime político no Japão passou a permitir que “a porta de intercâmbio cultural” (OKANO, 2013, p. 3867) fosse aberta.

A partir de então, mudanças passaram a ocorrer em ambos sentidos: a maior receptividade das culturas de países ocidentais pelo Japão foi interpretada como um processo de modernização, tanto cultural quanto econômico, para o país nipônico. Com as reformas realizadas pelo novo regime político, o Japão deu início a um processo de reprodução do modelo de desenvolvimento europeu em seu próprio território com a introdução, por exemplo, do capitalismo (SATO, 2004, p. 35). Ao mesmo tempo em que o Japão absorvia esta onda ocidental, a Europa, conseqüentemente, abria mais espaço para a arte exótica do Japão. Sem delongas, surgiram embaixadas de países ocidentais estabelecidas no Japão, que passaram a divulgar a arte japonesa em seus países. Produtos e obras de arte começaram a ser difundidos na França, Inglaterra e Holanda e negociantes de obras de arte, conhecidos como *marchands*, e aristocratas começaram a comercializar a arte japonesa, sobretudo quando esta passou a ser exibida nas exposições internacionais de Paris, dos anos 1867, 1878 e 1889 (ARAKAKI, 1989, p. 157). Tais exposições internacionais foram essenciais para que vários artistas tomassem conhecimento e passassem a adotar as artes oriundas do Japão como uma nova fonte de inspiração para a criação de suas obras. Certamente, um estímulo que proporcionou o desenvolvimento do novo pensar artístico dos artistas ocidentais por meio de uma arte impregnada de valores estéticos e culturais muito diferentes. O artista Walter Crane (1845-1915), um dos mais devotos estudantes da arte japonesa na Inglaterra, afirma que a comercialização da arte japonesa para países ocidentais surtiu uma grande influência, principalmente, por toda a arte europeia e norte americana (WICHMANN, 1981, p. 8).

Assim, na Europa, origina-se o Japonismo nos anos 1880, quando diversas obras, artefatos e até mesmo livros originários do Japão fluíam divulgando a arte e ornamentos nipônicos. O Japonismo nasceu desta curiosidade e encantamento dos europeus pelas artes oriundas do Japão, atuando como propulsor para a necessidade artística europeia de criar novos estilos de arte e exercendo sua influência sobre grande número de artistas no final do século XIX e início do século XX. Pode-se dizer que seu tempo foi de descobrir e experimentar novos valores estéticos, além de promover o desenvolvimento da arte moderna. Artistas fizeram analogias e adotaram muitos elementos e técnicas que compunham as artes japonesas em suas

obras: silhuetas, obstrução da visão por objetos sobrepostos, *zoom* ou *close-up*, vistas de cima para baixo (*plongée*) e de baixo para cima (*contra-plongée*), princípios esses que iam em direção a novas formas de arte, quebrando o paradigma do historicismo, que tinha como tendência valorizar os estilos de artes passadas³.

Entre todas as formas de arte japonesa que transitavam pela Europa, o *ukiyo-e* foi uma das mais inspiradoras para os artistas europeus. Esta retratava os bairros de entretenimento japoneses, renomadas cortesãs, erotismo e cenas e atores do teatro *Kabuki*⁴, além de paisagens naturais com elementos típicos da cultura japonesa, como o Monte Fuji.

O primeiro significado agregado à palavra “*ukiyo*”, formado pelos ideogramas “*uki*”, infeliz, triste, miserável e “*yo*”, mundo, se referia à natureza transitória da vida e à impermanência da existência derivada do budismo: um mundo a ser sofrido como compadecimento. No entanto, ao longo dos anos, o significado de “*uki*” foi substituído por algo que flutua suavemente na água ou no ar, que fica alegre, leve, em consequência do “hoje” referente à vida prazerosa e intensa, afastando o triste passado das guerras, preservando-se apenas o “*yo*” como mundo. Recriou-se, assim, um mundo flutuante, *ukiyo*, a ser vivido de forma plena e alegre (CORDARO, 2008, p. 8). O vocábulo “*e*” acrescido a “*ukiyo*” significa quadro, cena, pintura. Ou seja, em síntese, a palavra “*ukiyo-e*” pode ser traduzida como “quadros do mundo flutuante”.

O *ukiyo-e* é uma forma de arte produzida pela mais alta qualidade e tradição dos artesãos japoneses. Muitas das obras eram impressas pelo método de impressão xilográfica: processo relevográfico em que, primeiramente, o artista fornecia desenhos dos elementos gráficos separados por cores, com as quais seriam tingidos. Esses desenhos eram posicionados sobre blocos de madeira, a fim de que fossem entalhados e, em seguida, tingidos com tintas à base de água de acordo com as cores requeridas. Depois, os desenhos eram impressos, por meio do prensar do papel contra o bloco de madeira. Tal processo de impressão permitia uma maior quantidade de reprodução de originais para a época e era todo coordenado por um editor que, além de liderar o processo, também financiava o trabalho do artista (MEGGS, 2009, p. 244).

³ Alguns artistas acreditavam no retorno de gloriosos estilos de outras épocas ou de outros povos, como da Grécia antiga, do Renascimento italiano, do gótico medieval, etc. Estas tendências passadas, conhecidas como historicistas, se apresentavam como uma forma de defender valores tradicionais suprimidos pela modernidade industrial (CARDOSO, 2008, p. 94).

⁴ O teatro *Kabuki* consiste em uma variedade de peças que vão desde o gênero da fantasia até grandes histórias dramáticas. De início, o teatro *Kabuki* era encenado somente por mulheres, mas com o decorrer do tempo, jovens atores passaram a interpretar personagens deste teatro também. O teatro *Kabuki* é preservado até os dias atuais, devido ao suporte e apreciação por parte da grande maioria dos japoneses (YOSHIDA, 1977, p. 134).

Entre todos os artistas que produziram xilogravuras *ukiyo-e*, Katsushika Hokusai (1760-1849) foi um dos mais reconhecidos. Hokusai estudou estilos das escolas tradicionais de pintura japonesa, chinesa e ocidental. Lançou os famosos *Hokusai manga*, série de 4.000 esboços xilográficos composta por figuras humanas, plantas e animais (CORDARO, 2008, p. 185) e durante sua vida, foi capaz de cobrir uma grande variedade de temas e obras de diferentes estilos, chegando a produzir mais de 35 mil destas, apresentando uma diversidade de produções, como: estampas para álbuns, ilustrações para romance, séries de paisagem incluindo imagens de rios, montanhas, cachoeiras e pontes, estudos naturais de flores, pássaros, conchas e peixe, pinturas em seda, etc. (MEGGS, 2009, pp. 246-247) (figura 6).

Figura 6 – Cenas do cotidiano de mulheres tecendo, atribuído a Katsushika Hokusai, 1820. Fonte: MEGGS, 2009, p. 246.

Artistas europeus elogiavam as obras de Hokusai pela expressão espontânea, pelos detalhes e por sua técnica simples e eficiente (OKANO, 2013, p. 3872), sendo de grande inspiração para os impressionistas⁵, devido a sua arrojada composição espacial de paisagens efêmeras, na contramão dos ensinamentos da pintura europeia da época, em que se reproduzia modelos que posavam em estúdios onde a luz era fixa e direcionada. Uma vez que o *ukiyo-e*

⁵ O conceito de que a natureza muda a cada momento era a base em que os pintores impressionistas se apoiavam. Por isso, produziam suas obras em rápidas pinceladas, com o objetivo de conseguir captar a natureza de certo instante, não se importando com os detalhes, o que dava a sensação de uma obra inacabada, ao ver de críticos de arte da época (GOMBRICH, 1999, pp. 518-519).

muitas vezes retratava paisagens naturais, isso desafiou pintores europeus a elaborarem obras ao ar livre, onde, geralmente, há uma grande variação de gradações de luz e tons com o passar das horas (GOMBRICH, 1999, p. 513).

Além disso, o *ukiyo-e* também deslumbrou os artistas europeus por seus elementos gráficos que ora eram cortados de forma não convencional pela margem, ora eram cortados por outros elementos que também compunham a obra, como por exemplo o Monte Fuji visto eventualmente por trás de um andaime em uma das obras de Hokusai (ARAKAKI, 1989, p. 167) (figura 7), proporcionando, assim, ângulos diferentes de se retratar uma paisagem. Também foi adotada a técnica empregada no *ukiyo-e*, projetada por uma gama de variedades, como desenhos de linha caligráfica, abstração e simplificação dos elementos naturais, cores e silhuetas chapadas, uso não convencional de formas pretas pronunciadas e padrões decorativos, que transmitiam a essência, sem muitos detalhes, por meio de imagens alusivas.

Figura 7 – “O Monte Fuji visto atrás de um poço”, da série “36 vistas do Monte Fuji”, de Katsushika Hokusai, 1835. Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 524.

Isto é, os artistas japoneses estimularam os artistas europeus a pensarem diferente e a criarem novas perspectivas para sua arte, surtindo grande impacto nas composições artísticas europeias conservadoras. Nesta procura por novos motivos e novas técnicas, as formas artísticas

japonesas, como o *ukiyo-e*, encontraram um campo bastante receptivo (ARAKAKI, 1989, p. 166).

Este encontro entre o Japão e países ocidentais gerou uma troca de informações e experiências capaz de influenciar, contagiar e transformar mutuamente suas culturas: por um lado, a cultura de países ocidentais colaborou e instigou na mudança política, econômica e cultural do Japão, cambiando o modo de vida e pensar dos japoneses, que chega a persistir até os dias atuais; por outro, o comércio de mercadorias japonesas em países europeus, por exemplo, abriu espaço para o Japonismo, a afeição por tais mercadorias que inspirou artistas de muitas nações. Artistas japoneses, como Hokusai, influenciaram artistas ocidentais que lançaram seus olhares estrangeiros sobre o exótico, possibilitando uma releitura e compreensão das artes japonesas que viria a propulsionar a nova arte.

3.2. O movimento artístico *Art Nouveau*

No final do século XIX e início do século XX, o ecletismo de fontes e de inspirações se concretizou no primeiro estilo artístico industrializado considerado internacional, conhecido como *Art Nouveau* (arte nova). O *Art Nouveau* surge desta busca pelo novo e criativo fora dos padrões conservadores. Uma ambição pelo rompimento com o passado na procura por formas ainda não inventadas por meio de novas técnicas, novos materiais e novas configurações (HELD, 1981, p. 6). Este estilo artístico atua sobre as mais variadas obras, que incluem desde cartazes e revistas, pinturas de cavalete, joias e vasos, até mobiliário e obras urbanísticas, tornando-se, assim, o primeiro estilo produzido em escala industrial intensiva, adotado por arquitetos, artistas e designers de diversos países (CARDOSO, 2008, pp. 95-96).

A palavra de maior destaque, neste período do *Art Nouveau*, foi “decorativo”. As obras deviam exibir primeiramente algo agradável aos olhos, para que só então, em segundo plano, se tivesse a real percepção do que representavam. Ou seja, o motivo ou a função não tinham prioridade em serem transmitidos (GOMBRICH, 1999, p. 554). Esta tendência de estilo decorativo se tornou o alicerce do *Art Nouveau*. Todavia, equiparar o *Art Nouveau* à decoração superficial é também ignorar seu papel central na evolução da arte, o qual foi abrir caminho para o século XX por meio das rejeições de abordagens artísticas anacrônicas do século XIX (MEGGS, 2009, p. 249).

Além de um estilo, o *Art Nouveau* também é considerado um movimento artístico, pois é constituído não somente por um grupo de características gráficas específicas que permitem

identificá-lo, mas também por outras, como seu período histórico, região e grupo de artistas que difundiram, pela arte, uma filosofia e um objetivo comum (HELD, 1981, p. 15).

Como dito, o movimento ganhou força em diversos países. Este seu caráter internacional se deve pela sua divulgação entre artistas de várias nações, atribuída, principalmente, pelas exposições internacionais, uma vez que avanços nos transportes e na tecnologia das comunicações estavam ocorrendo (MEGGS, 2009, pp. 249-250). Entretanto, as inúmeras manifestações do *Art Nouveau* tiveram diferenças fundamentais de um país para outro.

Desta forma, a seguir, dividiu-se o estudo sobre a nova arte em seções correspondentes aos principais países onde o movimento foi disseminado entre os artistas que produziram composições artísticas relacionadas ao mesmo. Os artistas citados foram escolhidos de acordo com sua maior representação no movimento e não necessariamente correspondem suas nacionalidades à nação a qual foram mencionados, sendo alocados, assim, de acordo com o país em que seus trabalhos mais tiveram destaque e repercussão.

Ressalta-se que, para esta dissertação, foram evidenciadas somente as características com relação ao estilo gráfico do *Art Nouveau* em virtude dos artefatos em questão, os primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil, pertencerem à categoria gráfica.

3.2.1. Inglaterra: *Modern Style*

Apesar de seu nome ser mais difundido na língua francesa, o *Art Nouveau* teve seu berço em terras inglesas, onde a vanguarda artística europeia mais se despontava na época.

Uma das maiores inspirações para muitos artistas do *Art Nouveau* foi o movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), que surgiu na Inglaterra, em 1880. A Inglaterra daqueles tempos se encontrava em meio a Revolução Industrial, com um sistema em que, além de destruir a paisagem natural, comprometeu a vida social dos trabalhadores com longas jornadas de trabalho, visando grande quantidade de fabricação de produtos em prol de maior lucro. Para isto, passaram a empregar operários sem habilitação alguma, comprometendo, assim, a qualidade das mercadorias. A filosofia do *Arts and Crafts* surge, então, com a intenção da recuperação de valores produtivos tradicionais, ou seja, a garantia fornecida por corporações de ofício com relação ao bem-estar do trabalhador e ao nível estável da produção destas mercadorias. Sendo assim, embora não se opondo ao uso de máquinas, aqueles que apoiavam o *Arts and Crafts* desejavam recompor o sistema de ensino de fabricação, além de defender o controle da escala industrial (CARDOSO, 2008, pp. 76-83).

Ao final do século XIX, o designer William Morris (1834-1896), inserido no contexto do *Arts and Crafts*, se tornou o principal propulsor do movimento. Morris somou ao conceito do movimento a ideia de que a arte jamais devia se separar dos produtos do cotidiano e que artesãos, designers e artistas deviam recompor o design decorativo às suas obras, o qual havia sido descartado pela produção em série das indústrias. Com a grande repercussão que os trabalhos de Morris atingiram nas artes gráficas, no design de móveis e têxtil, o *Arts and Crafts* tendenciou para os ideais do designer.

Atendo-se às artes gráficas, Morris teve um papel importante na impressão gráfica, quando fundou sua própria editora, a *Kelmscott Press*, em 1891, propagando, assim, a concepção de editora privada pela Europa, por meio da qual divulgava exclusivamente sua arte. Influenciado por manuscritos góticos, adornados com motivos curvilíneos e botânicos que representavam a natureza, Morris utilizou tais características em suas próprias composições, como rejeição proposital ao design funcional produzido pelas indústrias e sugestão de uma nova aparência artística, que mais tarde viria a influenciar nas características estilísticas do *Art Nouveau*. O estilo gráfico que o designer desenvolveu preenchia qualquer espaço vazio com um significado simbólico, o que resultou em planos de fundo ornamentais carregados. Morris afirmava que a natureza descartava a linha reta e a simetria e que o ornamento a ser projetado devia ter como base as linhas curvilíneas que constituíam a mesma. Por isso, passou a se inspirar em modelos de plantas com o objetivo de construir estruturas ornamentais e assimétricas (HELD, 1981, p. 18). Por meio de sua editora, Morris se envolvia por completo no design de suas composições: desde a seleção e espaçamento dos tipos (pequenos blocos metálicos que contêm caracteres, como letras, números, sinais de pontuação, etc., em relevo e que, uma vez tingidos, são pressionados sobre o papel para impressão) até o posicionamento dos elementos que viriam a formar a matéria impressa, embelezando-a com ornamentos decorativos e capitulares (letra maiúscula inicial de uma palavra) arrojadas (figuras 8 e 9).

Figura 8 – *The Canterbury Tales*, de William Morris, publicado pela *Kelmscott Press*, 1896. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 30.

Figura 9 – *The Life and Death of Jason* (título da página), de William Morris, 1897. Fonte: HELLER; FILI, 1999, p. 32.

Um artista influenciado pelos conceitos do *Arts and Crafts* foi Walter Crane (1845-1915), que conheceu de perto os ideais de Morris aplicados no movimento, quando trabalhou para ele. As obras que projetou eram tão sobrecarregadas de detalhes quanto aquelas de Morris. Além disso, ressalta-se o fato de terem sido criadas sob a forte influência da arte japonesa (MEGGS, 2009, p. 254), com formas pronunciadas pela negritude da cor preta (figura 10).

Figura 10 – Páginas de *Puss in Boots* (Gato de Botas), de Walter Crane, s.d. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 39.

Seu maior reconhecimento profissional foi como ilustrador e autor de livros infantis, sendo precursor no design de *layout* de páginas, isto é, o design que compõe a página, seja de um jornal, livro ou revista, incluindo a organização dos elementos ilustrativos e tipográficos, além de seu conteúdo.

Assim como Crane, Charles Ricketts (1866-1931) também abordou o design do *layout* de páginas de livros de forma completa, projetando todas suas partes. Xilogravurista, tipógrafo e provedor de seu próprio ateliê, Ricketts funda sua própria editora em 1896, a *Vale Press*, onde preferia trabalhar com encomendas ao invés de publicar suas próprias criações.

No entanto, Ricketts rejeitava a densidade do design de Morris e preferia trabalhar com um design do *layout* de página mais leve, contendo ornamentos mais abertos e geométricos, com o mínimo de linhas (figura 11). Suas obras apresentavam inspirações no design entrelaçado e ornamental celta e nos manuscritos góticos (MEGGS, 2009, pp. 256-258).

Figura 11 – *The Sphinx*, de Charles Ricketts, 1894. Fonte: MEGGS, 2009, p. 257.

Outro grande instigador do desenvolvimento do *Art Nouveau* na Inglaterra foi a revista *The Studio*, de 1893, que difundiu as atividades do movimento *Arts and Crafts*, as exposições internacionais e, logo, veio a publicar em suas capas obras de muitos artistas reconhecidos como figuras disseminadoras do *Art Nouveau* (HELD, 1981, pp. 18-19).

William Nicholson (1872-1949) foi um destes artistas. Nicholson viajou a Paris para estudos e retornou mais tarde à Inglaterra para iniciar sua carreira profissional. Inspirado pelos cartazes franceses, decidiu se unir a seu colega, James Pryde (1866-1941), para inaugurarem o próprio estúdio, *Beggarstaff Brothers*, no ano de 1894, onde viriam a produzir cartazes e a publicá-los.

O estilo de suas composições estava sob a influência da assimetria e linhas curvilíneas características do *Arts and Crafts* e era semelhante ao utilizado pelo artista francês Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), também reconhecido por incorporar o grupo de artistas que representam, em suas obras, o estilo gráfico do *Art Nouveau*. Aliado ao emprego da técnica de silhueta de formas humanas pouco detalhadas, Nicholson e Pryde utilizavam duas ou três cores no máximo, em grandes superfícies chapadas, sem perspectiva, com o propósito de baratear os custos da produção dos cartazes. Geralmente, o design assimétrico que projetavam se

encontrava em meio a letras pesadas que tornavam suas obras peculiares (HOLLIS, 2001, p. 11) (figuras 12 e 13).

Figura 12 – Cartaz *Rowntree's Elect Cocoa*, de *Beggarstaff Brothers*, 1895. Fonte: HOLLIS, 2001, p. 10.

Figura 13 – Cartaz *Hamlet*, de *Beggarstaff Brothers*, 1894. Fonte: HOLLIS, 2001, p. 10.

Além dos artistas citados, aquele que se tornou mais reconhecido na Inglaterra e serviu de inspiração para muitos artistas de diversas nações, por seus cartazes ícones do movimento *Art Nouveau*, foi Aubrey Beardsley (1872-1898) (HELD, 1981, p. 21). Beardsley foi influenciado pelas publicações da *Kelmscott Press* e, naturalmente, pelas demais produções de Morris, além de ter sido grande apreciador do *ukiyo-e*. Sendo assim, seus trabalhos evocavam formas chapadas em espaços sem perspectiva, tingidos em preto, contrastando com planos de fundo em tons mais claros, como nas obras de Hokusai, apresentadas anteriormente. Imagens exóticas e formas humanas, em sua maior parte femininas, destacavam-se pela negritude da cor preta que tingia cabelos e vestimentas, além de contornos em linhas de fina espessura, diferente das obras dos demais artistas (MEGGS, 2009, pp. 254-256) (figuras 14 e 15).

Figura 14 – *Belles-Lettres*, de Aubrey Beardsley, 1896. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 33.

Figura 15 – Página decorativa de *Morte d'Arthur*, de Aubrey Beardsley, 1893. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 35.

Como visto, desta forma, o *Art Nouveau* na Inglaterra abrangeu nas artes gráficas, principalmente, a ilustração de cartazes e livros, fora revistas, como a *The Studio*, que disseminaram o movimento.

Entre os artistas citados, Crane e Beardsley, este último de grande renome para o *Art Nouveau* inglês, se inspiraram na arte japonesa e no movimento *Arts and Crafts*, assim como nas obras de Morris e aquelas produzidas em sua editora *Kelmscott Press*. Tanto o movimento, quanto Morris e sua editora, detiveram maior apreço e serviram de inspiração para outros artistas, como Nicholson e Pryde, do estúdio *Beggarstaff Brothers*. No entanto, houve aqueles, como Ricketts, que rejeitaram o design carregado de Morris e deram preferência a composições mais leves.

Pode-se dizer que as formas botânicas inspiraram a criação de ornamentos flutuantes e assimétricos, desenhados por contornos ora mais espessos, ora mais finos, compondo planos de fundo e formas chapados, sem perspectiva. A maioria destes artistas utilizava poucas cores, com destaque para a cor preta criando contrastes com planos de fundo de tons mais claros, dando forma às silhuetas humanas, preferencialmente femininas, e barateando os custos de produção.

3.2.2. França: *Le Style Moderne* / *L'Art Moderne* / *Art Nouveau* / *Le Style Mucha*

O termo *Art Nouveau* se tornou conhecido com a abertura da galeria de arte *Salon de l'Art Nouveau* do marchand Samuel Bing, em Paris, no ano de 1895. De início, por ter um enorme fascínio pela arte japonesa, Bing divulgou-a, inspirando jovens artistas de diversos países que visitavam sua galeria. Mais tarde, o marchand viria a divulgar também as obras de grandes artistas que representaram o movimento do *Art Nouveau*.

O estilo do *Art Nouveau* na França despontou-se primeiramente em mobílias e nos produtos da indústria têxtil, para então surgir na pintura e no design gráfico, sendo que a maior parte das obras gráficas se concentrou nos cartazes publicitários. No final do século XIX, uma nova legislação francesa relativa à liberdade de imprensa permitiu a afixação de cartazes pelas ruas (exceto igrejas, urnas eleitorais ou áreas próprias para anúncios oficiais). Os transeuntes nas ruas se deparavam com o colorido dos cartazes, que tornaram o ambiente em uma excêntrica galeria de arte, com ilustrações que refletiam o estilo artístico da época. Por tal razão, a indústria de cartazes passou cada vez mais a produzi-los, necessitando urgentemente empregar artistas para sua concepção (MEGGS, 2009, pp. 248-250). Imagens e textos se tornaram cada vez mais simplificados, decorrentes da economia necessária em termos de custos e de meios utilizados para reproduzi-los (HOLLIS, 2001, p. 5).

Um dos artistas aclamado como o pai dos cartazes foi Jules Chéret (1836-1932). Chéret chegou a produzir mais de 1.000 cartazes diferentes. Suas inspirações eram decorrentes da beleza idealizada e do estilo de vida despreocupado retratados nas obras dos pintores Jean-Antoine Watteau e Jean-Honoré Fragonard, do movimento retorcido de corpos humanos flutuantes nas pinturas de Giovanni B. Tiepolo e também das cores luminosas produzidas por Joseph M. William Turner (MEGGS, 2009, pp. 251-252).

Por ter experiência com pintura em mural, Chéret esbanjava no uso das formas planas de fácil memorização. Tudo poderia compor seus cartazes: pontilhados, contornos evidentes em preto separando as cores, sombreados, hachuras, cores vibrantes, salpicos, raspões, etc. Porém, majoritariamente, Chéret empregava uma figura central flutuante, característica de sua inspiração nas obras de Tiepolo, cercada de cores e, certas vezes, por figuras secundárias. As figuras femininas que criou se tornaram tão populares que ganharam o nome de “*chérettes*”, por apresentarem o biotipo da mulher idealizada da época: felizes, seguras, desfrutando a vida com bebidas, cigarros e curtos vestidos. Os textos que acompanhavam a figura central eram situados de forma harmoniosa, sendo compostos por letras desenhadas à mão.

Seus trabalhos eram feitos diretamente na pedra litográfica, utilizando poucas cores que lhe proporcionavam a possibilidade de *dégradés*, geralmente nas cores azul, vermelho e amarelo, e, com a sobreimpressão de imagens, uma variedade de efeitos e tons (MEGGS, 2009, p. 253) (figuras 16 e 17).

Figura 16 – *Élysée Montmartre bal masqué*, de Jules Chéret, 1896. Fonte: MEGGS, 2009, p. 252.

Figura 17 – *L'auréole du midi*, de Jules Chéret, 1893. Fonte: MEGGS, 2009, p. 252.

Outro grande artista reconhecido por suas criações foi Eugène S. Grasset (1841-1917). Grasset, além de cartazes, produziu livros, papéis de parede, tecidos, vitrais, tipos e ornamentos para impressão. Suas composições formais de cores suaves eram completamente na contramão das cores de tons intensos de Chéret. Suas inspirações provinham, por exemplo, de vitrais medievais, marcados por desenhos coloridos e contornados em preto e do interesse pelo *ukiyo-e*, que o influenciou, como na criação de formas chapadas, sem perspectiva, para compor suas obras. A maioria de seus temas retratavam a figura feminina de aspecto esbelto com cabelos soltos e plantas e flores estilizadas, emolduradas por padronagens estilísticas nos planos de

fundo que enquadravam o conteúdo e integravam a ilustração com o texto (MEGGS, 2009, pp. 253-254) (figuras 18 e 19).

Figura 18 – Cartaz *Marque Georges Richard, Cycle & Automobiles*, de Eugène Grasset, 1899. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p.44.

Figura 19 – Cartaz para Sarah Bernhardt como *Joana d'Arc*, de Eugène Grasset, 1894. Fonte: MEGGS, 2009, p. 262.

Os trabalhos de Grasset foram de grande inspiração para um dos mais reconhecidos artistas na França a representar o estilo gráfico do *Art Nouveau*, o artista Alfons Mucha (1860-1939). Muitos até se referem ao estilo do *Art Nouveau* como *Le Style Mucha* (o estilo Mucha).

Além de Grasset, Mucha suscitava a arte bizantina⁶ em seus planos de fundo que remetiam a mosaicos, além de representarem suas inspirações na magia e no oculto. Na maior parte de suas composições, Mucha empregava uma figura central feminina de natureza exótica e sensual, que não expressava idade, nacionalidade ou período histórico característicos, e seus cabelos chamavam a atenção pelas grandes curvas e formas ornamentais que tomavam, considerados como símbolo do artista. Os formatos alongados dos corpos das figuras femininas

⁶ A arte bizantina surgiu em Bizâncio (antiga Constantinopla), capital do Império Romano do Ocidente. É caracterizada pelo conservadorismo em representar Cristo e a Virgem Maria, delineados por um estilo rígido mosaico, porém inspirado nas formas da natureza. As obras remetentes à arte bizantina eram geralmente empregadas nos interiores das igrejas da época (GOMBRICH, 1999, p. 138).

se encontravam também em meio a formas estilizadas botânicas e tipografias decorativas (MEGGS, 2009, pp. 262-263) (figuras 20 e 21).

Figura 20 – Cartaz dos papéis para cigarros *Job*, de Alfons Mucha, 1898. Fonte: MEGGS, 2009, p. 263.

Figura 21 – Cartaz de *Gismonda*, de Alfons Mucha, 1894. Fonte: MEGGS, 2009, p. 262.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) foi outro artista de renome no *Art Nouveau*, porém de menor popularidade na época, se comparado aos artistas anteriores. Empregava um padrão dinâmico, por meio de planos chapados, formas simbólicas e simplificadas e silhuetas que se assemelham àquelas produzidas pelos *Beggarstaff Brothers*. Por frequentar os cabarés e bordéis de Paris, Toulouse retratou muitas dançarinas de canção, ilustrando suas roupas íntimas que apareciam durante os movimentos dançantes, esbanjando espontaneidade e ousadia em suas obras (HELD, 1981, pp. 55- 56) (figuras 22 e 23).

Figura 22 – Cartaz para Jane Avril, de Henri de Toulouse-Lautrec, 1893. Fonte: MEGGS, 2009, p. 260.

Figura 23 – Cartaz *La Goulue au Moulin Rouge*, de Henri de Toulouse-Lautrec, 1891. Fonte: MEGGS, 2009, p. 259.

Impressor, desenhista e pintor, Toulouse compunha seus trabalhos diretamente na pedra litográfica, obtendo efeitos de cores por borrifos. Suas inspirações provinham, por exemplo, da arte japonesa e do impressionismo.

Seguindo a linha de Toulouse, em termos de cores e formas chapadas e até mesmo de fontes de inspiração, o artista Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), compôs o famoso cartaz *Tournée du chat noir* (A turnê do gato preto) de Rodolphe Salis, (figura 24) para a casa de entretenimento *Le Chat Noir* (O Gato Preto), em Paris. Muitas de suas litografias eram feitas na cor preta sobre o fundo branco e ilustravam revistas, partituras, livros e cartazes (MEGGS, 2009, p. 258-260).

Figura 24 – *Tournée du chat noir* (A turnê do gato preto) de Rodolphe Salis, de Théophile Alexandre Steinlen, 1896. Fonte: MEGGS, 200, p. 261.

Steinlen abordava temas, em suas composições, que retratavam a pobreza, a exploração e a classe operária, mediante a sua opinião radical quanto à política e à igreja.

Enfim, visto os principais artistas representantes do estilo gráfico do *Art Nouveau* francês, é possível afirmar que, na França, o estilo se consolidou principalmente a partir de cartazes constituídos por características como cores separadas por contornos, formas chapadas, curvilíneas, orgânicas e fluídas que transmitem a sensação de movimento na imagem, além de figuras centrais, majoritariamente representadas pela figura feminina com seus cabelos ornamentais e ondulados e textos escritos em tipografias específicas, que acompanham o restante da composição de forma harmônica.

A impressão litográfica predominou como meio de reprodução dos cartazes apresentados, até por razões técnicas de se obter efeitos especiais e variações de cores por meio de borrifos de tinta ou sobreimpressão.

Ressalta-se que, novamente, a arte japonesa é citada como fonte de inspiração para artistas como Chéret, Grasset, Toulouse e Steilen. Outros tipos de arte, como a bizantina, encantaram da mesma forma estes artistas, assim como muitos pintores também foram citados como referência para suas obras.

3.2.3. Estados Unidos

Além da França, outro país que marcou presença com cartazes característicos do período do *Art Nouveau* foram os Estados Unidos. Os cartazes também foram um meio de publicação adotado pela indústria norte-americana e eram expostos em bancas de jornal, a fim de divulgar livros e revistas importantes, como a *Harper's Magazine*.

A revista *Harper's Magazine* foi um dos principais meios de difusão de artes gráficas europeias, principalmente daquelas originárias da França, que invadiram o território americano com composições de artistas, como as de Grasset. A própria *Harper's* encomendou ilustrações do artista para expor em suas capas e, logo, seu estilo veio a inspirar um dos maiores profissionais do design gráfico e da ilustração norte americana, Louis Rhead (1857-1926).

Rhead havia estudado na Inglaterra, seu país natal, e depois na França. Emigrou para os Estados Unidos no ano de 1883, onde produziu muitos cartazes e capas de revista. Possuía um estilo eclético proveniente de diferentes fontes de inspiração, como os padrões lineares e curvilíneos do movimento *Arts and Crafts* e dos cartazes franceses.

Em suas obras, Rhead adotou as mulheres esbeltas, linhas de contorno que separam cores e formas chapadas de Grasset. No entanto, abraçou as cores de tonalidades vibrantes, diferindo de Grasset e seus tons pálidos, e ultrapassou as expectativas quando produziu combinações inesperadas de linhas de contorno em diversos tons, ao invés de utilizar a costumeira cor preta (MEGGS, 2009, pp. 265-266) (figura 25).

Figura 25 – Capa para a *Harper's Bazar*, de Louis Rhead, 1894. Fonte: MEGGS, 2009, p. 266.

Ao passo que Rhead se inspirava mais em Grasset e nos modelos de cartazes franceses, Will Bradley (1868-1962) buscava maior inspiração em fontes inglesas, como Morris e Beardsley. Bradley teve grande apreço também por uma coleção de pequenos livros ingleses, com impressão grosseira, da época colonial, conhecidos por “*chapbooks*”. Essa denominação derivou da palavra “*chapmen*”, vendedores ambulantes de bugigangas. Os tais *chapbooks* tinham características típicas, como xilogravuras marcantes, amplo espaçamento entre letras, mistura de tipos romanos e itálicos e emprego de capitulares. Outra grande inspiração sua provinha da arte japonesa, a partir da qual adotou as formas chapadas e sem perspectiva (HOLLIS, 2001, p. 10).

Bradley fundou sua própria editora, a *Wayside Press*, se espelhando em Morris e na *Kelmscott Press*. De início, produziu cartazes compostos somente por formas chapadas, figuras simplificadas e contornos que separavam as áreas coloridas. Com o passar do tempo, o avanço em técnicas de impressão possibilitou a produção de imagens repetidas, sobrepostas e invertidas. Em muitas de suas composições, nota-se o emprego da figura feminina e da variação da disposição dos tipos, estando ora comprimidos, ora espacejados (MEGGS, 2009, pp. 266-268) (figuras 26 e 27).

Figura 26 – Cartaz para *The Chap Book*, de Will Bradley, 1895. Fonte: MEGGS, 2009, p. 268.

Figura 27 – Capa para a revista *The Inland Printer*, de Will Bradley, 1895. Fonte: MEGGS, 2009, p. 267.

Nos Estados Unidos, o *Art Nouveau* teve sua maior atuação nas artes gráficas. As influências provenientes da França e da Inglaterra, países em que o movimento artístico ganhou força e repercussão, foram essenciais para a formação dos estilos de composições gráficas de artistas como Rhead e Bradley. Grasset, Morris, o movimento *Arts and Crafts*, a editora *Kelmscott Press* e Beardsley inspiraram os norte-americanos com formas chapadas, contornos que separavam cores, emprego de uma figura central, sendo esta na maior parte feminina, e linhas fluídas e curvilíneas derivadas da natureza. A arte japonesa encantou Bradley, que unindo a sua admiração pelos trabalhos de Beardsley, produziu em suas composições grandes áreas de formas chapadas tingidas na cor preta.

3.2.4. Escócia: *The Glasgow Style*

Uma breve menção sobre a Escócia deve ser feita, em vista do estilo gráfico que as obras do renomado artista Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) apresentavam, na contramão das influências que recebeu do característico entrelaçado do design celta e, principalmente, das obras de Beardsley e dos motivos botânicos característicos do movimento *Arts and Crafts*.

Apesar destas inspirações, Mackintosh se mostrava mais a favor de um design funcional e retilíneo, rejeitando as curvas e fluidez que o *Art Nouveau* francês e inglês ostentavam (HELLER; CHWAST, 2001, p. 58). Durante seus estudos na Escola de Glasgow, Mackintosh se uniu a outros três artistas, James Herbert MacNair (1868-1955) e às irmãs Margaret (1864-1933) e Frances Macdonald (1873-1921), que também compartilhavam das mesmas inspirações. Porém, assim como Mackintosh, concordavam em empregar nas suas composições menos ornamentos e mais funcionalidade, com tendências para um design mais geométrico, no qual, muitas vezes, utilizavam a simetria. Juntos formaram o grupo conhecido como os *Four M* (Quatro M) ou *The Glasgow Four* (O Quarteto de Glasgow).

Suas obras se tornaram reconhecidas pelos motivos forais estilizados em linhas verticais e simétricas e pelas figuras femininas alongadas (figuras 28 e 29). De certa forma, essa linearidade geométrica contribuiu para o *Art Nouveau* da Escócia se tornar distinto de muitos outros países em que o movimento esteve presente, indicando uma característica particular. Sendo assim, apesar do estilo gráfico do movimento ser reconhecido pelas suas formas curvilíneas, também passou a ser caracterizado por linhas retas e formas mais geométricas (HELD, 1981, p. 19).

Figura 28 – Cartaz para o *Glasgow Institute of the Fine Arts*, de James Herbert Mc Nair e Margaret e Frances Macdonald, 1895. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 59.

Figura 29 – Design têxtil *Tulip Lattice*, de Charles Rennie Mackintosh, s. d. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 59.

3.2.5. Bélgica: *L'Art Moderne* | *Ligne Belge* | *Stile Nouille* | *Mouvement Belge* | *Stile Horta* | *Pailing Stijl* | *Stil Van de Velde*

Por volta de meados dos anos 1890, o *Art Nouveau* na Bélgica se desenvolveu na medida em que designers, arquitetos e artistas, que representavam a vanguarda artística da época, trabalhavam em direção à nova arte.

Um designer de grande renome para as artes gráficas na Bélgica foi Henri van de Velde (1863-1957). Van de Velde foi capaz de unificar, em seu próprio estilo e modo de pensar, as características providas de inspirações diversificadas, como o *ukiyo-e*, o *Art Nouveau* francês e

o movimento *Arts and Crafts*. Além destas, o designer também era apreciador das pinturas de Paul Gauguin, Paul Cézanne, Claude Monet, Vincent van Gogh e Toulouse-Lautrec. Van de Velde acreditava que a nova arte devia ser contemporânea, tanto no estilo e na forma, quanto no conceito. Todavia, devia ter como alicerce as grandes artes do passado.

Embora seja considerado como grande propulsor do *Art Nouveau* belga, Van de Velde preferia promover a filosofia do *Arts and Crafts*, uma vez que era grande admirador de Morris. O artista defendia que todos os tipos de arte compartilhavam uma mesma linguagem e deviam ser consideradas de igual importância. Por isso, não se contentava em produzir somente composições gráficas e se aventurava também na produção de móveis, na arquitetura e na pintura, assim como Morris (MEGGS, 2009, pp. 270-273).

De início, suas composições mostraram derivações da natureza, mas Van de Velde logo passou a trabalhar com formas lineares repetidas, por vezes simétricas e de aspecto mais abstrato (figura 30).

Figura 30 – Folhas de rosto para o livro *Also Sprach Zarathustra*, de Henri van de Velde, 1908. Fonte: MEGGS, 2009, p. 274.

Outro exemplo de tais características é o único cartaz que produziu durante sua vida, para a publicidade de um produto alimentício chamado *Tropon*. Van de Velde buscou a atenção do consumidor por meio de padrões rítmicos, cores intensas e áreas chapadas sem perspectiva de espaço (figura 31), na contramão dos outros cartazes publicitários que retratavam produtos

sendo consumidos ou que continham textos com informações sobre o mesmo (HELD, 1981, pp. 25-27).

Figura 31 – Cartaz para o concentrado alimentar *Tropon*, de Henri van de Velde, 1899. Fonte: MEGGS, 2009, p. 273.

Diferente de Van de Velde, Privat Livemont (1861-1936) produziu muitos cartazes, atuando bastante nas artes gráficas. Sua inspiração provinha da figura feminina idealizada por Mucha, com destaque para os cabelos longos e ornamentados (figura 32).

Figura 32 – Cartaz *La Réforme*, de Privat Livemont, 1897. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 42.

A maior contribuição de Livemont como artista, para a época, foi a criação do contorno duplo que separava as figuras do plano de fundo, constituído por um contorno em tom escuro envolvido por outro mais espesso na cor branca, que aparentemente destacava mais a imagem no todo da composição (MEGGS, 2009, p. 273) (figura 33).

Figura 33 – Cartaz do café *Rajah*, de Privat Livemont, 1899. Fonte: MEGGS, 2009, p. 275.

Observa-se que os artistas apresentados se destacaram principalmente pelas suas peculiaridades: Van de Velde criou padrões que se repetiam em suas obras, com ênfase para aqueles de letras capitulares, como no caso do cartaz para o produto *Tropon*, e Livemont inovou os contornos acrescentando mais uma camada branca em volta da figura, com o propósito de destacá-la aos olhos dos consumidores.

Apesar das inúmeras fontes de inspiração, como o *Art Nouveau* francês, o movimento *Arts and Crafts*, o próprio Morris e pintores, como Toulouse-Lautrec, Van de Velde adotou apenas as linhas curvilíneas e fluídas e as cores em formas chapadas em suas obras, ausentando formas de plantas e flores, substituindo-as por formatos abstratos. Ressalta-se que, mais uma vez, a arte japonesa marca presença com o *ukiyo-e* sendo de grande admiração e interesse deste artista. Já no caso de Livemont, com sua aspiração pelas obras de Mucha, a presença da figura

feminina e os cabelos ornamentados em grandes cachos curvilíneos aparece de forma bem explícita.

3.2.6. Alemanha: *Jugendstil*

Na Alemanha, um dos principais meios de promoção de arte, na época, foi a revista *Jugend* (juventude, jovem), que divulgava artigos sobre novas artes, cultura e humor direcionados aos jovens e tinha por objetivo impulsionar a arte acadêmica alemã para novos padrões. Facilmente, a revista adotou composições gráficas de representantes do *Art Nouveau* em, praticamente, todas as suas páginas e, assim, o movimento foi disseminado na Alemanha, tornando-se mais conhecido como *Jugendstil* (estilo jovem).

A partir de então, os artistas que passaram a produzir as capas para a *Jugend* buscavam alcançar novos parâmetros de abordagens de arte, inspirados nas obras de outros artistas representantes do movimento, principalmente daquelas de origem francesa e inglesa (HELLER; FILI, 1999, pp. 43-44).

Hans Christiansen (1866-1945), foi um deles: como um dos principais artistas associados à *Jugend*, inovou com o emprego de letras simplificadas em cores pálidas contrastando com imagens de cores quentes e frias e de temas naturais como flores, plantas e animais (MEGGS, 2009, p. 279) (figuras 34 e 35).

Figura 34 – Capa para a revista *Jugend*, de Hans Christiansen, 1899. Fonte: MEGGS, 2009, p. 278.

Figura 35 – Projeto para página da revista *Jugend*, de Hans Christiansen, 1899. Fonte: MEGGS, 2009, p. 278.

Otto Eckmann (1865-1902) foi outro artista que chegou a produzir até cinco capas para a *Jugend*. Além de trabalhos nas artes gráficas, Eckmann projetou objetos, como joias, mobílias e roupas femininas. Considerado por muitos historiadores como o maior artista floral da Alemanha, suas obras derivaram de influências francesa e britânica com motivos botânicos, representação da figura feminina, design tipográfico e formas chapadas sem perspectiva (figura 36).

Figura 36 – Capa para a revista *Jugend*, de Otto Eckmann, 1896. Fonte: MEGGS, 2009, p. 278.

Seus trabalhos mais reconhecidos foram a tipografia que desenvolveu, de nome *Eckmannschrift* (tipo *Eckmann*), lançada em 1900, pela fundição alemã de tipos sob encomenda, *Klingspor* (figura 37), e pelo trabalho como designer na *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft* (Companhia de Eletricidade) ou *AEG*, para a qual desenvolveu seu logotipo (MEGGS, 2009, p. 279) (figura 38).

Figura 37 – Folha de rosto para *Eckmann Schriftprobe* (prova/teste do tipo *Eckmann*), de Otto Eckmann, 1901. Fonte: MEGGS, 2009, p. 279.

Figura 38 – Capa para um catálogo da AEG, de Otto Eckmann, 1900. Fonte: MEGGS, 2009, p. 279.

O artista Peter Behrens (1868-1940), que também ilustrou capas para a revista *Jugend*, tinha um estilo caracterizado pela ornamentação em grande escala, com emprego de elementos botânicos, da figura feminina e de muitas cores. Suas inspirações provinham da ornamentação e formas naturais do *Art Nouveau* francês, das xilogravuras *ukiyo-e* e até de antigos artefatos egípcios (figuras 39 e 40).

Figura 39 – Projeto para página da revista *Jugend* evocando flor de lótus egípcia, de Peter Behrens, 1904. Fonte: MEGGS, 2009, p. 278.

Figura 40 – Xilogravura *The Kiss* (O Beijo), de Peter Behrens, 1898. Fonte: MEGGS, 2009, p. 279.

No ano de 1905, Behrens se uniu a Van de Velde para inaugurarem a Escola de Artes Aplicadas de Weimar sob a orientação de Morris. A proposta era tornar a arte acessível para todos e, com esta educação, serem capazes de interferir no design em massa das indústrias. Evidentemente, tal ideal derivava da filosofia do movimento *Arts and Crafts*, se tornando este a maior influência para a Escola. O design abstrato de Van de Velde sobressai ao floral de Behrens e o estilo da Escola tendenciou para a simplificação e abstração (HELD, 1981, pp. 28-29).

Enfim, compreende-se que, inicialmente, com muitas fontes de inspiração provenientes da França, da Inglaterra e até mesmo do *ukiyo-e*, o *Jugendstil*, ou o *Art Nouveau* alemão, foi caracterizado por ornamentos baseados em formas naturais de plantas e flores, na figura feminina e em formas chapadas sem perspectiva. Christiansen, Eckmann e Behrens não se restringiram ao número de cores que aparecem em tonalidades quentes e frias em suas composições.

Com a inauguração da Escola de Artes Aplicadas de Weimar, o *Jugendstil* se tornou cada vez mais simplificado e abstrato, sob a influência das obras de Van de Velde.

3.2.7. Holanda: *nieuwe kunst*

Na Holanda, o maior meio expressivo do *Art Nouveau* foram os livros. No geral, tinham o seu design gráfico elaborado por uma ordem mais geométrica, que trabalha com a simetria e o racionalismo embasados na matemática, sendo esta uma das principais fontes de inspiração dos holandeses. Não por coincidência, a teosofia, que defende a geometria como ordem do cosmo, foi popular na Holanda durante este período. Sendo assim, as composições transmitiam excentricidade e inovação em relação ao que caracterizava o *Art Nouveau* até então: descartaram as formas botânicas, apenas aderindo à sua sinuosidade e linhas ornamentais entrelaçadas, adicionadas a rígidos cantos retilíneos em composições simétricas (figura 41).

Figura 41 – Encadernação para *De stille kracht* de Louis Couperus, de Chris Lebeau, 1900. Fonte: MEGGS, 2009, p. 276.

Um dos artistas mais reconhecidos entre os holandeses foi Jan Töröpp (1858-1928), que desenvolveu um estilo linear, com o emprego de silhuetas e formas compostas pela fluidez de linhas empregadas, muitas vezes, simetricamente (figura 42).

Figura 42 – Encadernação para *Psyche* de Louis Couperus, de Jan Toroop, 1898. Fonte: MEGGS, 2009, p. 277.

Como citado anteriormente, apesar das diferenças em certas características estilísticas e fontes de inspiração tendenciosas à geometria, a figura feminina ainda é preferencialmente empregada. As xilogravuras *ukiyo-e* também foram assimiladas como influência no design gráfico dos livros com áreas em tons mais escuros, em contraste com outras mais claras (MEGGS, 2009, pp. 273-277).

Uma das grandes contribuições da Holanda para o *Art Nouveau* foram os estudos feitos sobre tipografias decorativas, que enriqueceram o repertório tipográfico com o design completo de letras do alfabeto (HELLER; FILI, 1999, pp. 51-52). O designer J. H. Kaemmerer, por exemplo, publicou, no ano de 1911, um livro contendo diversos estilos para tipos, numerados em 140 chapas. Seu objetivo era que artistas, pintores e arquitetos utilizassem estas tipografias, caso encontrassem uma letra adequada para harmonizar com suas obras (KAEMMERER, 2016, s. p.) (figura 43).

Figura 43 – Alfabetos sem nome, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: HELLER; FILI, 1999, p. 50.

3.2.8. Áustria

O *Art Nouveau* na Áustria pode ser sintetizado pelo grupo *Sezession* (Secessão), formado por arquitetos, artistas e designers, como Otto Wagner (1841-1918), Josef Hoffmann (1870-1956), Joseph Maria Olbrich (1867-1908) e Gustav Klimt (1862-1918), que buscavam uma ruptura com os antigos estilos de arte, a fim de criar um novo estilo com características próprias, diferente dos outros países. Naturalmente, acreditavam que a arte estrangeira tinha a função de atuar como fonte de inspiração, porém jamais devia ser imitada. Sendo assim, o estilo secessionista se tornou singular, seguindo fielmente seu ideal (HELLER; CHWAST, 2001, pp. 61-62).

Estes profissionais, que foram influenciados pelas obras de Mackintosh, empregavam poucas formas curvas, assimétricas e ornamentadas. Majoritariamente, as obras eram compostas por quadrados e retângulos baseados na simetria, que rejeitavam as tendências naturalistas. Defendiam que algo não funcional não podia ser belo e, assim, arestas e ângulos se tornaram a principal forma de seu design.

Em termos de cores, geralmente, não utilizavam mais que duas, com o objetivo de economizar custos de produção. No entanto, foram capazes de criar grandes efeitos gráficos e tipografias únicas, distorcidas e de cunho puramente decorativo, o que, muitas vezes, as tornavam ilegíveis por seu excesso de ornamento (figuras 44 e 45).

Figura 44 – Cartaz exibido na *Thirteenth Vienna Secession* (13ª Secessão de Viena), de Koloman Moser, 1902. Fonte: HELLER; CHWAST, 1999, p. 62.

Figura 45 – Cartaz exibido na *Sixteenth Vienna Secession* (16ª Secessão de Viena), de Alfred Roller, 1903. Fonte: HELLER; CHWAST, 1999, p. 62.

A fim de divulgarem sua arte, organizaram várias edições da exposição Secessão de Viena, na qual muitos cartazes foram expostos apresentando uma linguagem gráfica que unia ilustração e texto, inspirada nas formas chapadas e sem perspectiva, como empregadas na arte japonesa e no design de Beardsley e de Crane (HOLLIS, 2001, pp. 21-23).

O periódico *Ver Sacrum* (A Primavera) também foi outro meio promotor dos ideais secessionistas, porque exibiu as composições de membros pertencentes do grupo Secessão em suas capas. No entanto, apresentaram uma certa variante na linearidade e geometria que pregavam, com elementos gráficos de design curvilíneo e de cunho naturalista, que remetiam às obras de Mucha com longos cabelos ornamentados de figuras femininas, e emprego de silhuetas, como nas obras dos *Beggarstaff Brothers* e de Toulouse-Lautrec (HELLER; FILI, 1999, p. 55) (figuras 46 e 47).

Figura 46 – Capa para *Ver Sacrum*, Koloman Moser, 1899. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 61.

Figura 47 – Capa para *Ver Sacrum*, Koloman Moser, 1899. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 61.

Gustav Klimt também foi um dos artistas que produziu composições fora dos padrões simétricos e angulares, inspiradas nas estilizações egípcias de figuras humanas e nos mosaicos bizantinos, que resultaram em obras excêntricas compostas por silhuetas e elementos gráficos exóticos. Seu design apresenta desenhos bidimensionais e uma extrema assimetria, na contramão das composições de outros artistas secessionistas (HELD, 1981, pp. 32-33) (figura 48).

Figura 48 – Cartaz I. *Kunstausstellung Secession* (1ª exibição da Secessão de Viena), de Gustav Klimt, 1901. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 63.

Assim sendo, o *Art Nouveau* austríaco ficou caracterizado predominantemente por linhas mais retilíneas, que formam quadrados e retângulos, mas que, por vezes, se encontram em meio a formas mais circulares e ornamentais. As cores foram restritas à poucas quantidades, devido aos custos de produção.

A geometria presente nas obras dos artistas representantes do grupo Secessão se deve à influência do design de Mackintosh e da concepção de um design mais funcional e simplificado. A arte japonesa não deixou de ser apreciada e também surtiu efeito sobre as formas chapadas e sem perspectiva nas composições destes artistas.

3.2.9. Itália: *Style Liberty*

A Itália pode não ter contribuído de modo tão expressivo ao *Art Nouveau*, como os outros países fizeram, porém teve suas peculiaridades.

O *Style Liberty*, como era denominado o *Art Nouveau* na Itália, ganha este nome em virtude do sucesso que a firma comercial *Liberty & Cia*, de Arthur Lasenby Liberty, fez com seu vínculo ao Extremo Oriente, de onde trazia e vendia produtos caracterizados pela assimetria (HELD, 1981, p. 35).

Tal propriedade pode ser encontrada nas composições de Adolfo Hohenstein (1854-1928) e nas de seus colegas de trabalho, Leopoldo Metlicovitz (1868-1944) e Marcello Dudovich (1878-1962), todos grandes artistas gráficos que produziram muitos cartazes. Anunciaram de bens de consumo a espetáculos de ópera. Muitas vezes, empregavam figuras

tridimensionais e realistas de homens e mulheres, ricas em detalhes, na contramão de todos os outros países em que o *Art Nouveau* se fez presente, com silhuetas ou formas chapadas de figuras, em sua grande maioria, femininas. O uso de cores vivas era favorecido pelas excelentes técnicas de reprodução que conheciam como a sobreposição de imagens. Utilizavam também a metáfora como linguagem gráfica (HOLLIS, 2001, pp. 7-8) (figuras 49, 50 e 51).

Figura 49 – Cartaz para *Bitter Campari*, de Adolfo Hohenstein, 1901. Fonte: MEGGS, 2009, p. 280.

Figura 50 – Cartaz para *Calzaturificio di Varese*, de Leopoldo Metlicovitz, 1913. Fonte: MEGGS, 2009, p. 281.

Figura 51 – Cartaz para *Bitter Campari*, de Marcello Dudovich, 1901. Fonte: MEGGS, 2009, p. 283.

Os cartazes do *Style Liberty* ressaltaram-se pela tridimensionalidade de suas figuras realistas e detalhadas em cores vibrantes, embora os artistas tenham recebido influências, como obras do grupo Secessionista, Mackintosh, Behrens e do *Art Nouveau* francês (HELD, 1981, p. 36).

3.2.10. Brasil

Por meio de revistas estrangeiras, como a inglesa *The Studio*, e viagens de artistas e membros da alta sociedade brasileira à Europa, o *Art Nouveau* adentrou-se no Brasil de forma diferente dos demais países citados anteriormente (MOTTA, 1965, p. 63).

O estilo do *Art Nouveau* foi adotado aqui desgarrado do significado de manifestação contra o historicismo e contra o design funcional industrial e, tampouco, o movimento se desenvolveu de forma a instigar um estilo de arte nova brasileira. Passou a ser empregado como simples indicador do novo e do moderno, sem uma definição de conceito. Mais como um modismo, em que certo estilo era adotado levemente e difundido de forma vaga, como “moderno” ou “exótico”. Este tipo de apropriação superficial era particular da importação de modelos estilísticos na sociedade brasileira da época.

Apesar de seu maior emprego se dar na arquitetura, o *Art Nouveau* também surgiu nas artes gráficas brasileiras. Concomitante à sua aplicação no design gráfico, o mercado editorial nacional passava por um momento importante com o lançamento de várias revistas como *Kosmos*, *O Malho*, *Careta*, *A Maçã* e outras (CARDOSO, 2008, pp. 101-102). É possível identificar o estilo gráfico do *Art Nouveau* europeu em muitas das capas e interiores de páginas destas revistas, por meio de características como o emprego de formas chapadas, planos de fundo sem perspectiva, formas pronunciadas na cor preta e contorno de figuras, que, por muitas vezes, eram femininas (figuras 52 e 53).

Figura 52 – Capa para a revista *O Malho*, de Di Cavalcanti, 1919. Fonte: CARDOSO, 2008, p. 99.

Figura 53 – Capa para a revista *A Maçã*, de Humberto de Campos, 1924. Fonte: CARDOSO, 2005, p. 106.

Considerado como o artista que introduziu o *Art Nouveau* nas artes gráficas brasileiras, Eliseu Visconti (1866-1944) foi aluno de Grasset em Paris por três anos e retornou para o Brasil entusiasmado com o que aprendeu sobre a nova arte. Naturalmente, notam-se grandes semelhanças com relação ao estilo de Grasset em suas obras, como, por exemplo, na composição gráfica para a *Revue du Brésil*, de 1897, revista pioneira de propaganda do Brasil no exterior. Observa-se o uso de elementos naturais, como flores e árvores, padronagens circulares e linhas de contorno que separam formas chapadas e sem perspectiva (ALCANTARA, 2008, p. 64) (figura 54).

Figura 54 – Folhagem, estudo para a capa da *Revue du Brésil*, de Eliseu Visconti, 1897. Fonte: Projeto Eliseu Visconti (domínio público)⁷.

É possível afirmar, assim, que o movimento do *Art Nouveau* no Brasil não teve o mesmo ideal propagado na Europa. Foi utilizado como um estilo “moderno”, categorizado de tal forma por ser estrangeiro e novo, além de estar em voga na época. Apesar disso, as fontes francesa e inglesa do *Art Nouveau* inspiraram os artistas brasileiros a criarem capas e interiores de revistas. Por mais que o movimento não tenha resultado em um grande acervo de obras no Brasil, nas artes gráficas teve sua importância para as revistas citadas, como estilo inicial de suas composições.

⁷ Disponível em: <<http://www.eliseuvisconti.com.br/Catalogo/Tema/1/Design.aspx>>. Referência A808. Acesso em 20 de abril de 2016.

3.2.11. Japão

No ano de 1900, ocorreu a Exposição Universal, em Paris, onde diversas obras que representavam o movimento *Art Nouveau* foram expostas. Artistas de várias nações tiveram a oportunidade de apreciar a nova arte. Em particular, os artistas japoneses notaram a influência de sua arte, representada em muitas obras da Exposição. Logo, se interessaram pelo movimento e seu estilo, surpreendendo-se com a evolução do pensar desta nova arte e na proporção que havia conquistado. Ao retornar para o Japão, levaram consigo cartazes e objetos característicos do movimento. Não somente os artistas que visitaram a Exposição, mas também meios de comunicação, como revistas estrangeiras, passaram a divulgar o *Art Nouveau* no Japão, possibilitando, assim, que outros artistas japoneses o conhecessem.

Além do *Art Nouveau*, o movimento *Arts and Crafts* e a Secessão de Viena também se tornaram fontes de inspiração para os artistas japoneses. Tais fontes atuaram como um *revival* pelo interesse de formas naturais e de artes tradicionais japonesas, como o *ukiyo-e*, impulsionando, principalmente, o artesanato japonês a ir além da produção para exportação, elevando-o à forma de expressão artística quando produzido como criação pessoal (KIDA, 2005, pp. 176-182).

Certos artistas japoneses acabaram reproduzindo em suas obras a mistura da arte oriental com a arte ocidental: é possível observar, em algumas composições, o emprego da figura feminina japonesa envolta por padrões ornamentais floridos e coloridos (figura 55) ou flutuando em meio aos seus longos cabelos, representada em um formato alongado, circundada por plantas e flores estilizadas e tipografias decorativas, como nas obras de Mucha (figura 56).

Figura 55 – Cartaz para a loja de departamentos *Mitsukoshi*, de Goyo Hashiguchi, 1907. Fonte: THORNTON, 1991, p. 37.

Figura 56 – Cartaz promovendo uma feira de comércio de exportação, realizada em Kobe, de Tsunetomi Kitano, 1911. Fonte: THORNTON, 1991, p. 42.

No entanto, outros artistas japoneses acreditavam que deviam se dedicar à originalidade de suas obras e se recusaram a copiar as antigas artes japonesas ou a nova arte europeia e muito menos misturá-las. Dessa forma, decidiram somente tomá-las como inspiração, para ir além do que propunham (AMAGAI, 2012, pp. 42-43).

Kamisaka Sekka (1866-1942) foi um dos artistas que criticou as composições produzidas no Japão que meramente copiavam os motivos florais do *Art Nouveau*. Sekka, que teve a oportunidade de viajar à Europa e visitar a Escola de Glasgow, adotou no design de suas composições linhas expressivas, contornos, simplificação e abstração de formas, além do emprego de recortes, como *close-ups* ou *zooms* (figuras 57 e 58). Além disso, o artista se dedicou ao resgate de artes tradicionais japonesas, como reação a cópia do estilo do *Art Nouveau* europeu (KIDA, 2005, p. 176-182).

Figura 57 – *Cowboy*, de Kamisaka Sekka, 1909. Fonte: TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSU, 2005, p. 112.

Figura 58 – *Suminoe*, de Kamisaka Sekka, 1910. Fonte: TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSU, 2005, p. 113.

Outro artista em destaque que se inspirou e difundiu o *Art Nouveau* no Japão foi Chu Asai (1856-1907). Com o objetivo de estudar a arte ocidental, Asai viajou para a França e visitou a Exposição Universal, em Paris. Também teve a oportunidade de visitar a galeria de Bing, tomando, assim, conhecimento do movimento. Dado que o Japonismo era o assunto mais comentado no meio artístico daquele momento, deparou-se com as obras representantes do *Art Nouveau*, compostas por elementos distintamente inspirados nas artes japonesas. Tal fato fez Asai reconhecer o valor da arte de sua nação, motivo pelo qual, quando retornou ao Japão, lecionou nas escolas de arte não somente a técnica europeia, mas também a arte japonesa. A experiência de Asai no exterior o ajudou a provar que a visão estrangeira é essencial para novas interpretações diferentes daquelas de pessoas acostumadas a costumes e a uma cultura. (OKANO, 2013, p. 3877). Deslumbrado, o artista passou a adotar uma mistura do emprego de linhas ora mais rígidas, ora mais suaves inspiradas nas artes tradicionais japonesas, das quais extraiu o que julgou de bom destas, e de formas remetentes à natureza características do *Art Nouveau* (IMAI, 2005, p. 184-186). Empregou em suas composições plantas, silhuetas e linhas que variam de espessura, além de formas pretas pronunciadas, simplificadas e abstratas (figuras 59 e 60).

Figura 59 – Cartão postal de ano novo para Yasushi Tsukamoto, de Chu Asai, 1902. Fonte: TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSU, 2005, p. 36.

Figura 60 – Crisântemos, cartão postal de ano novo para Yasushi Tsukamoto, de Chu Asai, 1901. Fonte: TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSU, 2005, p. 36.

Observa-se que o *Art Nouveau* no Japão se manifestou por um efeito refluxo quando artistas japoneses entraram em contato com o movimento. Notaram a influência da arte japonesa sob o mesmo e o difundiram, então, no Japão.

Lá, o movimento se manifestou de duas formas. Alguns artistas simplesmente copiaram o estilo do *Art Nouveau*, mesclando-o a elementos culturais japoneses. Outros, como Chu Asai e Kamisaka Sekka, defendiam que o movimento devia ser considerado como fonte de inspiração, pois era de principal importância para o redescobrimento de artes tradicionais japonesas, como o *ukiyo-e*, a partir das quais se buscou a criação de um novo design focado na originalidade que cada artista poderia produzir. Ao mesmo tempo que isso pode ser ponderado como uma ação contra a entrada do *Art Nouveau* no Japão, também pode ser visto como um efeito do *Art Nouveau* no Japão (KIDA, 2005, p. 176-182).

Finalizados os detalhamentos das características do estilo gráfico do *Art Nouveau* entre os países apresentados, encerra-se este capítulo que tratou, de forma pontual e objetiva, sobre seu contexto histórico e suas descrições de acordo com as etapas da teoria de Gervereau (2007) citadas no primeiro capítulo. Foram, respectivamente, baseadas nos métodos do historiador, que procura pelo tempo, pela localidade e pelo autor da obra, bem como pelo historiador da arte, que trata sobre o estilo da obra e busca reconstruir as influências que o artista possivelmente tenha recebido.

Antes de ser dada continuidade para o próximo capítulo desta dissertação, é importante recordar certos pontos do capítulo 3 e deixar claro as características recorrentes e mais representativas do estilo gráfico do *Art Nouveau*, em vista de uma melhor identificação dos elementos gráficos presentes nos primeiros jornais dos imigrantes japoneses no Brasil.

Primeiramente, foi averiguado que o *Art Nouveau* floresceu em uma época que a arte europeia carecia de uma renovação de valores culturais antigos. Uma das maiores influências que propulsionaram a mudança tão desejada foi a arte japonesa.

Recorda-se que a arte japonesa, importada para a Europa da época, havia adquirido uma característica única e original com poucas influências externas devido às restrições de fluxo tanto de pessoas, quanto da comercialização de produtos, que o governo japonês havia imposto. A partir do ano de 1868, o país passou a permitir maior quantidade de exportação de mercadorias nacionais. Assim, o Japonismo, uma espécie de mania ocidental por tudo que fosse oriundo do Japão, ganhou força na Europa. A arte japonesa chegou, então, no momento apropriado para servir como fonte de inspiração a inúmeros artistas que criaram obras nas mais diversas formas artísticas. Foi dado devido destaque ao *ukiyo-e*, que surpreendeu os artistas europeus com o retrato de paisagens naturais a partir de ângulos inusitados, emprego de elementos gráficos recortados indiscriminadamente por *close-ups*, abstração e simplificação de elementos naturais, uso de silhuetas e formas chapadas, pronunciadas pela cor preta, e de padrões decorativos que transmitiam a essência de tais paisagens sem muitos detalhes.

Sendo assim, os artistas ocidentais lançaram seus olhares sobre a arte japonesa e fizeram uma releitura que viria a propulsionar a nova arte, mais conhecida como *Art Nouveau*. Esta surgiu no final do século XIX e se estendeu durante o início do século XX, sendo originária do ecletismo de fontes de inspirações, e concretizou-se como primeiro estilo artístico industrial internacional. Foi considerada como um movimento artístico não somente pelas características que a definem, mas também pelo período histórico, região e grupo de artistas que difundiram, por meio desta arte, uma filosofia e um objetivo em comum. Embora tenha sido amplamente difundida entre muitos países, suas manifestações tiveram diferenças. Foi a partir do estudo do estilo gráfico do *Art Nouveau* de vários países que se viabilizou a identificação de características recorrentes e outras mais específicas.

Geralmente, associa-se o estilo do *Art Nouveau* à exuberância vegetal sinuosa de formas botânicas estilizadas e ao corpo feminino, que resultam em curvas assimétricas representadas por uma natureza fantasiosa em que plantas se encontram livre de raízes e da gravidade. Assim, ondulam fluidamente com graça e elegância à medida que preenchem determinado espaço. Porém, foi visto também que o estilo gráfico do *Art Nouveau* abrangeu formas geométricas,

simétricas e angulares, além de linhas de contorno que evidenciavam planos retos e sem perspectiva.

Dessa forma, pode-se dizer que, em países como Inglaterra, França, Estados Unidos, Itália, Brasil e Japão, o estilo gráfico do *Art Nouveau* baseou-se predominantemente em formas naturais, ornamentais e sinuosas derivadas da natureza, em que a linha curva e a assimetria se encontram muito presentes. Formas chapadas, sem perspectiva, destacadas pela cor preta, contornos separando cores, silhuetas e uma figura central, majoritariamente feminina, também constituem o estilo destas localidades.

Já em países como Escócia, Bélgica, Holanda e Áustria, o *Art Nouveau* teve seu aspecto natural curvilíneo não muito destacado e deu lugar a ângulos, formas geométricas por muitas vezes simétricas, com maior abstração e simplificação e linhas mais retilíneas. Estas objetivaram um design mais funcional. Entretanto, certas características, como contorno para separar cores, uso da cor preta e formas chapadas sem perspectiva, permaneceram.

A Alemanha foi um dos países em que, de início, produziram-se obras em um estilo de *Art Nouveau* mais floral e, com o passar do tempo, caminhou para uma abordagem mais geométrica e objetiva (MEGGS, 2009, p. 280).

É certo afirmar que em todos estes países houve exceções de artistas que produziram obras, por vezes, diferentes da maioria, em termos de características gráficas. Além disto, ressalta-se que os artistas citados percorreram um caminho de evolução da própria arte. A maior parte deles aderiu ao movimento promovendo o pensamento de criação de uma nova arte. Por tal razão, alguns buscaram até se diferenciar por meio de características contrárias àquelas primeiramente adotadas no estilo, encontrando fontes de inspiração nas artes tradicionais, fossem da nação em que se encontravam no momento ou de sua terra natal.

Independente das influências que sofreram, os artistas e designers gráficos deste período demonstraram liberdade estética e ousadia criativa e criaram, por exemplo, tipografias próprias, pelo simples fato de se adequarem melhor a composição que produziam. Ou seja, se responsabilizavam por cada elemento no design que unia a composição como um todo.

Observou-se também que entre a maioria destes países, a arte japonesa, em especial o *ukiyo-e*, estabeleceu-se como uma das mais significativas fontes de inspiração, principalmente no reforço de contornos, cores puras, formas chapadas sem perspectiva, retratos de paisagens e cor preta tingindo grandes áreas em destaque. Acredita-se, assim, que foi possível notar sua influência por meio das características recorrentes no estilo gráfico do *Art Nouveau*, que demonstraram a intensidade da infiltração da arte japonesa e sua repercussão pela Europa (HELD, 1981, p. 60).

4. A INFLUÊNCIA DO ESTILO GRÁFICO DO *ART NOUVEAU* NOS PRIMEIROS JORNAIS DOS IMIGRANTES JAPONESES NO BRASIL

[...] quando se trata de uma comparação da eficácia de diferentes abordagens para a apresentação de uma informação, as consequências a longo prazo do domínio de uma abordagem para a linguagem gráfica não podem ser calculadas (TWYMAN, 1979, p. 144, tradução nossa).

Após investigar o contexto histórico dos jornais apresentados, o contexto histórico e as descrições do estilo gráfico do *Art Nouveau*, a análise seguirá, neste capítulo, com as descrições dos elementos gráficos que compõem os jornais fundamentada na etapa do historiador da arte proposta na teoria de Gervereau (2007) a fim de alcançar o objetivo proposto. Este consiste em averiguar se o estilo gráfico do *Art Nouveau* poderia ter surtido influência no design dos elementos gráficos dos jornais, uma vez que suas publicações e o movimento artístico em questão foram contemporâneos.

Sendo assim, a análise se dará da seguinte forma: os elementos selecionados para descrição serão divididos de acordo com a metodologia de Twyman (1979), que propõe a divisão dos elementos gráficos em pictóricos, verbais e esquemáticos. Como já apresentado no capítulo 1, recorda-se que os elementos pictóricos são constituídos por imagens, os elementos verbais por palavras, frases, números e sinais de pontuação e os elementos esquemáticos por formas abstratas que não têm relação com a aparência de coisas reais (pictóricos) ou com caracteres alfanuméricos (verbais) (TWYMAN, 1979, p. 121).

Adiciona-se à teoria de Twyman a nomenclatura que Farias (2004) propõe para descrição das partes de tipos. Tal nomenclatura será empregada nos elementos verbais, com o intuito de alcançar uma análise comparativa mais detalhada de tipografias criadas no período do *Art Nouveau* com aquelas utilizadas nos jornais.

Logo, a fim de dar início a esta análise comparativa, em primeiro lugar, é importante ter em vista as características recorrentes e mais representativas do estilo gráfico do *Art Nouveau* como referência para a escolha dos elementos gráficos dos jornais a serem analisados. São elas: as formas naturais, ornamentais e sinuosas derivadas da natureza, em que a linha curva e a assimetria se encontram muito presentes, as formas chapadas, sem perspectiva, destacadas pela cor preta, os contornos que separam cores, as silhuetas, a figura central representada majoritariamente pela figura feminina, os ângulos, as formas geométricas, por muitas vezes simétricas, as linhas retilíneas e a abstração e simplificação das formas.

Em segundo lugar, é necessário constar que, entre os jornais descritos nesta dissertação, o *Nambei* é o único jornal que o acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil

não disponibiliza para consulta. Os demais jornais, *Nippak Shimbun*, *Burajiru Jihô* e *Seishu Shimpô* estão disponíveis para consulta, embora faltem algumas de suas edições e páginas. Além disso, certas edições se encontram somente na versão microfilmada, como no caso do *Burajiru Jihô*, o que resultou em um registro fotográfico com nível de nitidez mais baixo se comparadas àquelas disponíveis na versão impressa. Ao recordar que o período delimitado para esta pesquisa é de 1916 a 1923, foram analisadas todas as edições disponíveis destes jornais pertencentes a este período: *Nippak Shimbun*, edições de número 170, de 11 de junho de 1920, e número 171, de 18 de junho de 1920; *Burajiru Jihô*, a partir da edição de número 2, de 7 de setembro de 1917, até a de número 323, de 14 de dezembro de 1923 (com algumas edições inexistentes ou incompletas); e *Seishu Shimpô*, a partir da edição de número 71, de 28 de fevereiro de 1923, até a de número 114, de 21 de dezembro de 1923 (também com algumas edições inexistentes ou incompletas), totalizando 367 edições consultadas. O material foi todo registrado em alta resolução por uma câmera fotográfica de modelo tipo Canon EOS Rebel T2i.

Posto isso, inicia-se a análise dos elementos gráficos registrados que compõem estes jornais.

4.1. Elementos pictóricos

Como classificado por Twyman, os elementos pictóricos são representados por imagens (1979, p. 121). Entre os jornais analisados, aquele que mais apresentou uma variedade destes elementos foi o *Burajiru Jihô* e nota-se que a maior ocorrência se dá, principalmente, nas edições de celebração do ano novo. Entre estas edições selecionadas, sem exceções, identificou-se elementos relacionados à natureza, como plantas e flores, representados por aparentes crisântemos, folhas de bordo, flores de cerejeira, o Sol, aves, como gaivotas e galos, o monte Fuji e nuvens. Entre os elementos há sempre um em destaque, por sua coloração preta. Os demais estão sob a forma de silhuetas chapadas, sem perspectiva e contornadas. Recorda-se que tais características remetem ao *ukiyo-e* e aos trabalhos dos *Beggarstaff Brothers*, Beardsley e Toulouse-Lautrec, que também utilizavam a cor preta e as silhuetas em suas composições. Além disso, as linhas que compõem estas imagens são sinuosas e a assimetria predomina (figuras 61, 62, 63 e 64), com exceção para uma das edições, onde observa-se uma semelhança com o cartaz de Van de Velde para o produto Tropon (vide figura 31, p. 57), no que se refere à repetição de linhas no céu, que representam os raios solares. Ao contrário dos demais anúncios, nesse último referido, em especial, a simetria rege a composição gráfica e é retratada pelas formas espelhadas dos galos, do arco do Sol e das formas circulares em que se encontram os *kanji* (figura 65).

Figura 61 – Edição comemorativa de ano novo, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 69, 1º de janeiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 62 – Edição comemorativa de ano novo, página 6 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 169, 1º de janeiro de 1921. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 63 – Edição comemorativa de ano novo, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 273, 1º de janeiro de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 64 – Edição comemorativa de ano novo, página 9 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 273, 1º de janeiro de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 65 – Edição comemorativa de ano novo, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 169, 1º de janeiro de 1921. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Pequenas imagens encontradas em meio ao texto do *Jihô* também apresentam tais características. Uma delas, em particular, reforça o formato de uma aparente lagoa, remetendo mais uma vez ao cartaz de Van de Velde anteriormente mencionado (vide figura 31, p. 57). Ao redor da lagoa, a presença da fauna se dá pelos patos de contornos e formas chapadas sem perspectiva (figura 66).

Figura 66 – Pequena imagem em meio ao texto, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 8, 19 de outubro de 1917. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

As demais imagens pequenas referem-se a flora de diferentes tipos, ora mais assimétrica, detalhada e sinuosa (figuras 67, 68 e 69), ora mais linear e simétrica (figura 70).

Figura 67 – Pequena imagem floral em meio ao texto, página 2 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 71, 17 de janeiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 68 – Pequena imagem floral em meio ao texto, página 10 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 69, 1º de janeiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 69 – Pequena imagem floral em meio ao texto, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 75, 14 de fevereiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 70 – Pequena imagem floral em meio ao texto, página 2 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 87, 9 de maio de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Uma imagem de maior tamanho, em meio aos textos do jornal, reforçou o emprego de silhuetas de formas sem perspectiva, contornos que distinguem os desenhos e formas pronunciadas em preto. Novamente observa-se a representação da flora pelo aparente crisântemo em meio a folhagens e formas retilíneas repetidas, que adornam o plano de fundo (figura 71) e remetem ao estilo gráfico do *Art Nouveau* de países como Escócia e Áustria, onde tinham como parâmetro a geometria e utilizavam, assim, linhas mais retilíneas e formas angulosas (vide figuras 28 e 44, pp. 55 e 66).

Figura 71 – Imagem em meio ao texto, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 87, 9 de maio de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

A figura feminina, muito adotada pelos artistas do *Art Nouveau*, foi encontrada em duas instâncias no *Burajiru Jihô*. Na primeira, completamente a caráter, vestindo um *kimono* de estampa botânica e cor preta, segurando um leque e com seus cabelos presos. Seu corpo se encontra ao lado de uma moldura toda envolta por um cipó e acima há duas aparentes lanternas orientais em meio a vegetação e nuvens. Tal imagem remete aos detalhes de molduras e planos de fundo com plantas livres de raízes, ornamentadas em formas curvas e fluídas daquelas que compõem as obras de Ricketts (vide figura 13, p. 43) e Beardsley (vide figura 15, p. 44). Novamente, observa-se o emprego da cor preta, de formas chapadas, de silhuetas e de contornos que separam áreas coloridas (figura 72).

Já na segunda, aparece para anunciar o produto *Chujoto* de forma bem simplificada, porém enfatizada por longos cabelos ornamentados em curvas e destacados pela cor preta (figura 73). Assim, alude aos cabelos ornamentais das figuras femininas de Mucha (vide figura 20, p. 48) e a negritude dos cabelos das figuras de Beardsley (vide figura 14, p. 44).

Figura 72 – Anúncio para o comércio exterior “HACHIYA & IRMÃOS”, página 6 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 257, 7 de setembro de 1922. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 73 – Anúncio para o produto *Chujoto*, página 5 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 302, 20 de julho de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

No jornal *Seishu Shimpô* também foi encontrado um exemplo de emprego da figura feminina. Sua forma se dá por contornos e cabelos de cor preta. A pose em que está desenhada remete às das dançarinas de Toulouse-Lautrec (vide figuras 22 e 23, p. 49), com suas saias ao ar acompanhando seu movimento corpóreo dançante (figura 74).

Figura 74 – Imagem em meio ao texto, página 2 do jornal *Seishu Shimpô*, edição nº 82, 11 de maio de 1923.
 Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Por fim, nas edições de número 170 e 171 do jornal *Nippak Shimbun* não há imagens que retratem de forma significativa as características do estilo gráfico do *Art Nouveau*. Apesar desta carência em termos de quantidade de material referente ao *Nippak*, observou-se uma notável influência do *Art Nouveau* nas tipografias empregadas nesse jornal, a serem analisadas na categoria a seguir.

4.2. Elementos verbais

Com relação aos elementos verbais, é importante ressaltar que, como dito no primeiro capítulo, embora os jornais tenham, majoritariamente, textos escritos na língua japonesa, alguns anúncios e títulos tanto de artigos, quanto até dos próprios nomes dos jornais estão escritos na língua portuguesa. Assim, a análise a ser feita se dará sobre o alfabeto romano e terá como base a nomenclatura que Farias (2004) propõe, a qual identifica partes dos tipos, permitindo, assim, uma análise comparativa entre as tipografias empregadas nos jornais selecionados e aquelas pertencentes ao estilo gráfico do *Art Nouveau*.

Primeiramente, serão elucidados os termos a serem utilizados para descrever os tipos. É importante ressaltar que Farias cataloga mais detalhadamente e em maior número este vocábulo, além dos que estão listados a seguir. Porém, optou-se por utilizar uma linguagem mínima destes termos, a fim de viabilizar somente o esclarecimento do formato das letras que estão

empregadas nos jornais e nos alfabetos produzidos em obras representantes do estilo do *Art Nouveau*.

- a) A começar pelo termo “fonte tipográfica” (ou simplesmente “fonte”): este é definido como um conjunto de letras que constituem um estilo específico. O termo é sinônimo de tipografia;
- b) “Corpo”: corresponde à altura das letras (corpo alto para capitulares ou maiúsculas, corpo baixo para letras minúsculas);
- c) “Traço”: refere-se às linhas retas ou curvas que compõem uma letra. No entanto, para traços específicos, serão utilizados os termos a seguir:
 - “Ascendente” e “descendente”: se refere às extensões de letras, sendo que aquelas com traço para cima, como “h”, são ascendentes e as com traço para baixo, como “g” e “p”, são descendentes;
 - “Haste”: traços verticais, como o da letra “l”;
 - “Barra”: representa os traços horizontais que unem dois pontos, como nas letras “H”, “A” e “e”, ou que cruzam uma haste, como em “T”, “t” e “f”;
 - “Bojo”: são traços curvos que fecham uma área, como nas letras “O”, “D”, “b” e “d”;
 - “Braço”: traços horizontais, ou inclinados em direção à haste de capitulares, como nas letras “L” (parte inferior), “K” (parte superior direita) e “X” (parte superior);
 - “Cauda”: denomina os traços, geralmente curvos e descendentes, como nas letras “g” e “Q”;
 - “Gancho”: traços curvos que terminam no ar, como em “a” “f” e “r”;
 - “Perna”: são traços horizontais ou inclinados, que partem da parte inferior de capitulares, como em “K” (parte inferior direita), “X” (parte inferior) e “R” (parte inferior direita);
- d) “Vértice”: ponto de encontro das extremidades de duas hastes, como em “A”, “N” e “M”;
- e) “Serifa”: pequenas projeções nas extremidades das letras encontradas em algumas fontes. Por exemplo, a tipografia **Times New Roman** tem letras serifadas, já a **Arial** é uma tipografia sem serifa. Os tipos de serifa existentes são:
 - “serifa apoiada”: caracterizada por uma curva no encontro com a haste;

— “serifa não apoiada”: caracterizada por um ângulo em seu encontro com a haste. Entre estas, podem ser especificadas como:

- “serifa triangular”: espessa na proximidade da haste e fina ao final;
- “serifa em filete”: espessura contínua e menor que a da haste;
- “serifa quadrada”: espessura igual à da haste;
- “serifa exagerada”: caracterizada por formas extravagantes ou de espessura maior que a da haste;

f) “Terminal”: são as extremidades de caudas, ganchos e traços curvos. Seus tipos são:

- “abrupto”: quando termina repentinamente em forma de ponta;
- “lacrimal”: formado por curva alongada igual a de uma gota;
- “circular”: forma parecida com a de um círculo (FARIAS, 2004, s. p.).

Uma vez identificados tais termos, será feita a análise das fontes encontradas nos jornais em comparação àquelas referentes ao estilo gráfico do *Art Nouveau*.

A começar pelo jornal *Nippak Shimbun*, este ganhou destaque nesta categoria de elementos verbais por apresentar uma das tipografias utilizadas compatível com um dos exemplos de alfabeto apresentados na figura 43 (p. 65) desta dissertação. A tipografia se assimila a um dos alfabetos criados por J. H. Kaemmerer.

Como comentado no capítulo anterior, J. H. Kaemmerer publicou, no ano de 1911, um livro contendo variados estilos de tipos, numerados em 140 chapas. O objetivo do autor era que artistas, pintores e arquitetos utilizassem estas tipografias, uma vez que foram criadas em formatos simples, para fácil leitura (KAEMMERER, 2016, s. p.).

Curiosamente, a chapa de número 112 (figura 75) se mostrou como provável inspiração para a fonte utilizada nos títulos “NOTAS”, “O JAPÃO EM S. PAULO”, “*Fujisaki & CO.*”, “Y, Segui” e “M. IDEGUCHI”, encontradas nas edições 170, de 11 de junho de 1920, e 171, de 18 de junho de 1920, do *Nippak Shimbun*.

PLATE 112

Figura 75 – Alfabeto sem nome da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: KAEMMERER, 2016, s. p.

A começar, analisa-se de forma comparativa a tipografia da chapa 112 proposta por Kaemmerer e a do título “NOTAS” (figuras 76, 77 e 78): tanto no jornal, quanto na chapa 112, a letra “N” tem o seu braço iniciando em seu vértice superior, porém finalizando um pouco acima de seu vértice inferior; a “O” ganhou um formato mais comprimido de seu bojo; a “T” tem as extremidades de sua barra como terminais lacrimais; a “A” tem os dois braços desencontrados em seu vértice, sendo um menor que o outro e o maior envolvendo o menor, além de ter sua barra curvada para cima e para baixo; a letra “S”, assim como a “T”, tem seus terminais lacrimais em direções opostas; e as serifas são não apoiadas e triangulares. No entanto, na letra “N”, em especial, demarca uma pequena diferença entre o jornal e a chapa 112, pois no jornal as serifas aparecem em ambos os lados das hastes, enquanto na chapa somente o vértice superior esquerdo apresenta esta condição. Outra diferença notada é o emprego de linhas pouco menos curvilíneas nas letras empregadas no jornal, como, por exemplo, nas extremidades, tipo lacrimais, da barra da letra “T”.

No caso da palavra “NOTAS”, o corpo das letras é todo formado por capitulares e o espaçamento entre os tipos é um pouco maior quando contraposto à outras situações em que esta mesma tipografia é empregada no jornal.

Figura 76 – Texto sobre “NOTAS”, primeira página do jornal *Nippak Shimbun*, edição nº 170, 11 de junho de 1920. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 77 – Zoom do título “NOTAS”. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

NOTAS

Figura 78 – Montagem da palavra “NOTAS” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: KAEMMERER, 2016, s. p.

No anúncio abaixo de títulos “O JAPÃO EM S. PAULO” e “*Fujisaki & CO.*” (figuras 79, 80 e 81) nota-se o emprego tanto de letras de corpo alto quanto de corpo baixo.

No título “O JAPÃO EM S. PAULO”, todo de corpo alto, há novamente o uso das letras “O”, “A” e “S”, já analisadas anteriormente em “NOTAS”. Adicionalmente, há o til, “~”, no segundo “A” da palavra “JAPÃO”. No entanto, o acento não existe na chapa 112 de Kaemmerer. Seguindo com a análise das demais letras, é possível observar que a letra “J” tem, em sua parte superior, uma extremidade como a de um terminal lacrimal; a “P” tem o seu bojo não circular e comprimido; a “E” tem, em seus braços superior e inferior, terminais lacrimais em direções opostas e seu braço central com serifa apoiada; a “M” tem seus braços desencontrados em sua parte central inferior, sendo que um deles termina um pouco a cima do vértice inferior; a letra

“U”, assim como a “O”, tem um formato mais comprimido; e a “L” possui seu braço com terminal lacrimal.

Figura 79 – Anúncio de título “O JAPÃO EM S. PAULO” e “Fujisaki & CO.”, página 2 do jornal *Nippak Shim-bun*, edição nº 170, 11 de junho de 1920. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 80 – Zoom dos títulos “O JAPÃO EM S. PAULO” e “Fujisaki & CO.”. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora

Figura 81 – Montagem das palavras “O JAPÃO EM S. PAULO” e “Fujisaki & CO.” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: KAEMMERER, 2016, s. p.

Já no título “Fujisaki & CO.” (figuras 79, 80 e 81) há o emprego de letras de corpo alto e baixo, sendo as de corpo alto representadas por “F”, “C”, “O” e “&”, e as de corpo baixo por “u”, “j”, “i”, “s”, “a” e “k”.

Iniciando a análise comparativa pela letra “F”, esta tem o braço superior como um terminal lacrimal e o braço central com serifas apoiadas; a “C” tem seu gancho superior e inferior em terminais lacrimais e seu formato acompanha o mesmo do bojo comprimido da letra “O”; e a “&” tem seu gancho inferior envolvendo a terminação de um braço.

Das letras de corpo baixo, a “u” tem, assim como no corpo alto, um formato mais comprimido; já a “j” tem diferenças: na chapa 112, a mesma não tem o pinga em sua parte superior e a calda envolve mais o caractere anterior se comparada com a fonte utilizada no

jornal. No entanto, o uso do pingo é visto na letra “i” em ambas as circunstâncias; a “s” tem terminais lacrimais em direções opostas; a “a” tem um gancho mais retilíneo e um bojo que também segue o formato comprimido do bojo das demais letras; a “k” tem a extremidade de seu braço finalizada em formato semelhante aos terminais lacrimais dos demais caracteres e uma perna não na diagonal, mas quase que paralela a sua haste; e o ponto, “.”, ao final de “CO.” segue formato circular em ambas as circunstâncias.

Percebe-se neste anúncio o emprego de um espaçamento menor entre as letras. As serifas são triangulares e não apoiadas, com a sutil diferença de serem em menor tamanho no jornal.

No anúncio “Y, Segui” (figuras 82, 83 e 84), também há a mescla de letras em corpo alto e baixo, mas seu espaçamento é maior, assim como em “NOTAS”.

Já de início observa-se que a letra “Y” tem pequenas diferenças: quando empregada no jornal, seus braços são simétricos e convexos, convergidos para a haste central. Porém, na chapa 112 de Kaemmerer, um dos braços é convexo e o outro é côncavo, ambos com serifa em apenas um dos lados de sua extremidade e convergindo para a haste central. Em seguida, há o emprego da vírgula, “,” no anúncio do jornal, porém Kaemmerer não a projetou na chapa 112. Entre as letras restantes e não analisadas anteriormente, a “e” tem seu bojo não circular e comprimido e um gancho de extremidade como a de um terminal lacrimal; e a “g” também tem seu bojo comprimido e sua cauda alongada que o envolve. Mais uma vez, as serifas se mantêm triangulares e não apoiadas.

Figura 82 – Anúncio de título “Y, Segui”, página 3 do jornal *Nippak Shimbun*, edição nº 170, 11 de junho de 1920. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 83 – Zoom do título “Y, Segui”. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Y Segui

Figura 84 – Montagem das palavras “Y, Segui” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: KAEMMERER, 2016, s. p.

Por último, no anúncio de título “M. IDEGUCHI” (figuras 85, 86 e 87), há somente o uso de letras de corpo alto.

Entre as letras ainda não descritas, a “I” segue com uma haste sem pingo em cima; a “D”, assim como a “A”, tem o gancho superior do bojo desencontrado com a haste em seu ápice, sendo que o traço circular envolve a haste de menor altura; a letra “G” tem seu gancho superior em formato semelhante aos terminais lacrimais e uma forma arredondada comprimida; e a “H” tem sua barra, assim como em “A”, curvada para cima e para baixo. A única diferença observada na letra “H” se refere ao emprego das serifas: na tipografia do jornal, se dá em ambas as extremidades de cada haste, ao contrário da chapa 112, onde há apenas uma em cada extremidade das hastes. Mais uma vez, as letras apresentam novamente serifas triangulares e não apoiadas.

Figura 85 – Anúncio de título “M. IDEGUCHI”, página 4 do jornal *Nippak Shimbun*, edição nº 170, 11 de junho de 1920. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 86 – Zoom do título “M. IDEGUCHI”. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

M. IDEGUCHI

Figura 87 – Montagem das palavras “M. IDEGUCHI” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: KAEMMERER, 2016, s. p.

Salienta-se que esta tipografia do *Nippak*, semelhante a fonte da chapa 112 de Kaemmerer, foi somente empregada por este jornal, uma vez que foram encontrados alguns dos anúncios citados, de mesmo título, nos demais jornais selecionados para esta dissertação (figuras 88, 89 e 90).

Figura 88 – Anúncio de título “Y, Segui”, página 5 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 153, 3 de setembro de 1920. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 89 – Anúncio de título “FUJISAKI & CO.”, página 2 do jornal *Seishu Shimpô*, edição nº 71, 28 de fevereiro de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 90 – Anúncio de título “Y, Segui”, página 2 do jornal *Seishu Shimpô*, edição nº 72, 3 de março de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Outros estilos tipográficos empregados no *Nippak* não tinham nenhuma característica que se destacasse ao ponto de ser realizada uma análise sobre os mesmos. Isto também pode ser dito com relação às tipografias utilizadas no jornal *Burajiru Jihô*, que também, durante o período selecionado para esta pesquisa, não apresentaram nenhuma característica condizente ao estilo de tipografias remetentes ao *Art Nouveau*. Acredita-se que, porque Kuroishi, jornalista chefe do *Jihô*, trouxe de imediato consigo tipos de impressão, máquinas e até mesmo funcionários qualificados, as tipografias empregadas neste jornal, com exceção do título (figura 91), apresentam pouco ou nenhum formato decorativo, com objetivo de tornar sua leitura clara e educativa (figura 92).

Figura 91 – Título Notícias do Brazil, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 4, 21 de setembro de 1917. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 92 – Anúncio de título “BRAZIL IMIN KUMIAI” (Associação brasileira de imigrantes), página 6 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 5, 28 de setembro de 1917. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Já no caso do *Seishu Shimpô*, como o jornal foi inicialmente todo artesanal, por vezes se empregou uma tipografia mais decorativa como a do próprio título, que apresenta todas as letras em corpo alto, extremidades de traços e braços como terminais lacrimais, observados nas letras “S”, “E” e “L”, bojos e formatos mais comprimidos em “O”, “D” e “U” e espessura da letra variante. Tais características se assemelham com os tipos do jornal *Nippak* e da chapa 112 de Kaemmerer (figuras 93 e 94).

Figura 93 – Título Semanário de São Paulo, primeira página do jornal *Seishu Shimpô*, edição nº 74, 16 de março de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

SE OO UL

Figura 94 – Letras “S”, “E”, “L”, “O”, “D” e “U” a partir da chapa 112, de J. H. Kaemmerer, 1911. Fonte: KAEMMERER, 2016, s. p.

Outra circunstância em que se emprega uma tipografia mais decorativa é no título do anúncio Arthur Franco. É possível notar semelhanças com a tipografia presente no cartaz para o *Glasgow Institute of the Fine Arts* (figura 95), anteriormente apresentado na figura 28 na página 57 desta dissertação, como, por exemplo, a espessura mais fina das letras, traços mais retilíneos, serifas não apoiadas e triangulares, a letra “N” com seu braço terminando um pouco acima do vértice inferior e, principalmente, na projeção do braço da letra “F” que envolve a seguinte letra “R” (figura 96). No cartaz, há o emprego de várias letras, como a “L”, a “S”, a “T” e a “F”, que, da mesma forma, envolvem com seus braços e traços as letras seguintes. Também se observa que, apesar de todas as letras estarem em corpo alto, tanto no cartaz, quanto no jornal, ainda há diferença de altura da capitular com relação as demais, no caso das palavras “FEBRUARY” e “MAY”, no cartaz, e “ARTHUR” e “FRANCO” no jornal.

Figura 95 – Detalhe da tipografia utilizada no cartaz para o *Glasgow Institute of the Fine Arts*, de James Herbert Mc Nair e Margaret e Frances Macdonald, 1895. Fonte: HELLER; CHWAST, 2001, p. 59.

Figura 96 – Anúncio de título “ARTHUR FRANCO”, página 3 do jornal *Seishu Shimpô*, edição nº 110, 23 de novembro de 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora

4.3. Elementos esquemáticos

Como descrito anteriormente, a classificação de elementos esquemáticos é conferida às formas abstratas que não têm relação com a aparência de coisas reais (pictóricos) ou com caracteres alfanuméricos (verbais) (TWYMAN, 1979, p. 121).

Entre as edições selecionadas dentro do período estipulado para esta pesquisa (1916-1923) somente o *Burajiru Jihô* apresentou elementos esquemáticos caracterizados por molduras que destacavam anúncios ou fotos e imagens.

Por vezes, as molduras eram compostas por motivos botânicos sobrecarregados de detalhes, como aqueles inspirados nas composições de Morris, destacando anúncios de

empresas (figuras 97 e 98) e por outras, empregadas em formatos mais simples e em menor tamanho (figura 99).

Figura 97 – Anúncio da “FUJISAKI & COMP.”, página 6 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 9, 6 de outubro de 1917. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 98 – Zoom da moldura do anúncio da “FUJISAKI & COMP.”. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Figura 99 – Moldura proporcionando pequeno destaque em meio ao texto, primeira página do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 70, 10 de janeiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Salienta-se, no entanto, que tais molduras, por terem formas figurativas que as compõem, podem ser categorizadas como elementos pictóricos também.

Dessa forma, acredita-se, então, que molduras abstratas representam de forma mais rigorosa a descrição de Twyman sobre a categorização das mesmas como elementos esquemáticos. A exemplo deste tipo de moldura, tal é encontrada em um anúncio de uma pousada e caracterizada por linhas ornamentais e paralelas, ora mais espessas, ora mais finas, que assumem um formato geométrico com ângulos, emoldurando simetricamente (figura 99). Suas linhas se assemelham àquelas que compõem a capa do livro *Psyche* (vide figura 42, p. 64), produzida por Jan Toroop, que também empregou contornos de diferentes espessuras para as formas, além de misturar uma certa sinuosidade à simetria.

Figura 100 – Anúncio para uma pousada, página 6 do jornal *Burajiru Jihô*, edição nº 69, primeiro de janeiro de 1919. Fonte: Acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Foto elaborada pela autora.

Enfim, dado o exposto, é possível afirmar que o estilo gráfico do *Art Nouveau* surtiu influência sob as características gráficas dos elementos apresentados que compõem os jornais *Nippak Shimbun*, *Burajiru Jihô* e *Seishu Shimpô*.

Esta afirmação pode ser feita em virtude da metodologia e das teorias de base empregadas para analisar os elementos gráficos dos jornais, em comparação às características mais representativas do estilo do *Art Nouveau* previamente identificadas.

Sendo assim, observou-se que na categoria de elementos pictóricos as imagens foram, em sua maioria, compostas por elementos relacionados à natureza, como a flora e a fauna, sem perspectiva, destacados pela cor preta, contornados, com repetição de suas linhas, representando a figura feminina, por vezes com cabelos ornamentados e pretos, simplificados e assimétricos. No entanto, também foram identificadas formas angulosas e o uso da simetria em certas imagens. A partir desta análise comparativa, verificaram-se características

correspondentes com aquelas empregadas nas composições de artistas, como Van de Velde, Ricketts, Beardsley, Mucha e Toulouse-Lautrec.

Já na categoria de elementos verbais, a semelhança entre a tipografia empregada em certos títulos do *Nippak Shimbun* e aquela da chapa 112, criada por J. H. Kaemmerer, surpreendeu com a paridade das características em cada letra analisada e pouquíssimas divergências em alguns detalhes. Ressalta-se que os tipos, com o tempo de uso, se tornavam desgastados e, portanto, detalhes e pormenores, como serifas, acabavam desaparecendo na impressão.

Outras tipografias empregadas também apresentaram semelhanças às tipografias do período do *Art Nouveau*, como no exemplo do anúncio Arthur Franco, em que se identificou o emprego de linhas retilíneas e partes de letras avantajadas, equivalentes a um dos exemplos de cartaz da Escócia. É importante salientar que a tipografia criada no período do *Art Nouveau* teve majoritariamente seu design projetado com o objetivo de estar em harmonia com toda a composição gráfica criada. Por isso, existiram muitos tipos de letras de diferentes formas.

Por último, a categoria de elementos esquemáticos foi exemplificada por molduras empregadas no jornal *Burajiru Jihô* para destaques em meio ao texto ou para anúncios. Suas formas são compostas tanto por inspirações botânicas e, até, bem pictóricas, quanto por um aspecto mais geométrico, com contornos de espessuras variantes, linhas fluídas que formam certos ângulos e design simétrico, como aquele empregado na Holanda.

Obviamente, o foco do jornal é noticiar e repassar informação, portanto, não se esperava encontrar composições cheias de detalhes e de alta qualidade artística, como aquelas apresentadas no capítulo anterior. Sabe-se que os elementos gráficos seriam mais simples e em pouca quantidade, porém mostraram certa equivalência com aqueles que representam o estilo gráfico do *Art Nouveau*.

Acredita-se que, futuramente, esta análise pode ser estendida para além dos anos 1923, ano que delimitou esta pesquisa, uma vez que, como mencionado, o *Art Nouveau* não terminou em uma data precisa e sim caminhou para um outro conceito e outro pensamento artístico, resultando, possivelmente, na mudança dos elementos gráficos dos jornais para um novo estilo.

5. CONCLUSÃO

Nesta dissertação, foram abordados os primeiros jornais publicados pelos imigrantes japoneses no Brasil durante o período de 1916 a 1923. Realizou-se uma análise dos elementos gráficos que os compõem com o objetivo de averiguar se houve influência do estilo gráfico do movimento artístico *Art Nouveau* nos elementos gráficos destes jornais, uma vez que o movimento estava em voga na mesma época em que foram lançados.

Recapitulando, os jornais escolhidos para esta pesquisa foram: *Nambei* (América do Sul), de 1916, *Nippak Shimbun* (Jornal Nipo-Brasileiro), também de 1916, *Burajiru Jihô* (Notícias do Brasil), de 1917, e *Seishu Shimpô* (Semanário de São Paulo), de 1921. Cada qual possuiu suas importâncias e funções sociais, como pioneirismo na publicação de jornais de imigrantes japoneses, influência sobre a comunidade japonesa, representando-a e educando-a, e viabilização de informações aos imigrantes que viviam mais distante da capital, trabalhando nas cidades interioranas brasileiras.

De início, a análise seguiu com a compreensão do contexto histórico da fundação dos jornais, fundamentada na etapa do historiador, proposta na teoria de Gervereau (2007). Inferiu-se, assim, que tais jornais foram essencialmente opinativos, representando os ideais de cada jornalista-chefe, e tinham como exemplo os jornais japoneses. Confortavam a carência dos imigrantes, principalmente, com notícias de sua terra natal (HANDA, 1987, p. 610).

Em segundo lugar, tratou-se tanto o contexto histórico quanto a descrição do movimento artístico *Art Nouveau* com enfoque no seu estilo gráfico. A descrição se referiu à etapa do historiador da arte, também proposta na metodologia de Gervereau (2007). Dessa forma, a partir do estudo do contexto histórico do *Art Nouveau*, constatou-se que o movimento surgiu na época em que a arte europeia carecia de uma renovação de valores culturais antigos. Neste contexto, uma das maiores influências que propulsionaram a mudança desejada foi a arte japonesa. Entre a maior parte dos países pela qual o *Art Nouveau* se fez presente, a arte japonesa, em especial o *ukiyo-e*, foi vista como uma das mais significativas fontes de inspiração e resultou em características identificadas a partir da descrição realizada, como o reforço de contornos, as cores puras, as formas chapadas sem perspectiva, os retratos de paisagens naturais e a cor preta tingindo grandes áreas em destaque. Além destas, o estilo gráfico do *Art Nouveau* se caracterizou predominantemente em formas naturais, ornamentais e sinuosas derivadas da natureza, em que a linha curva e a assimetria se encontram muito presentes. Silhuetas e figuras centrais, majoritariamente femininas, também compõem seu estilo. No entanto, ressalta-se que em alguns países o *Art Nouveau* ganhou fama por características contrárias, com o emprego de

formas geométricas e angulosas, muitas vezes simétricas, linhas mais retilíneas, maior abstração e simplificação de figuras, objetivando um design mais funcional.

Ao considerar o contexto histórico dos jornais e o contexto histórico e descrição do estilo gráfico do *Art Nouveau*, por fim, realizou-se a descrição dos elementos gráficos dos jornais. Isto é, uma análise comparativa entre os elementos gráficos que compõem os jornais e as características determinadas como mais recorrentes e representativas do estilo gráfico do *Art Nouveau*. Sendo assim, foram selecionados os elementos que apresentaram de forma significativa tais características e divididos em três categorias, de acordo com a metodologia de Twyman (1979): elementos pictóricos, verbais e esquemáticos. A categoria que mais apresentou elementos, em termos de quantidade e variedade, foi a de elementos pictóricos, com imagens caracterizadas por elementos naturais, contornos que separam áreas coloridas, emprego da figura feminina, áreas destacadas pela cor preta e silhuetas e formas chapadas, sem perspectiva. Em algumas delas foi possível observar a influência do estilo mais geométrico do *Art Nouveau*, com a simetria, linhas mais retilíneas e formas angulosas. Na categoria elementos verbais, apesar da menor quantidade, foram apresentadas tipografias que se destacaram por sua peculiaridade e formas únicas que se assemelham a outras tipografias do período do *Art Nouveau*. Uma mais sinuosas e, outras, mais geométricas, com elementos sobressalentes em comum. Um grande exemplo de compatibilidade de características pode ser observado na tipografia empregada no jornal *Nippak Shimbun*, quando comparada a um dos alfabetos criados por J. H. Kaemmerer, onde se apresentam praticamente os mesmos tipos. Por último, os elementos esquemáticos, que também apresentaram a sinuosidade de linhas ornamentadas com emprego da simetria e formas botânicas.

Portanto, em virtude dos fatos mencionados, conclui-se que, considerando que todo elemento gráfico se origina a partir da seleção de certas escolhas, enquanto outras foram descartadas, o estilo gráfico do *Art Nouveau* surtiu influência no design dos elementos que compõem jornais mencionados. Verificou-se que a mediação do design destes elementos tem o poder de abordar valores na interface, referentes a culturas, costumes e práticas sociais diferentes (MENDES, 2012, p. 32). A análise comparativa entre um estilo gráfico e um artefato mostrou ser capaz de definir as origens que influenciaram na concepção do artefato, em situações como a do caso tratado, quando não é possível obter informações diretamente com aqueles responsáveis pela sua criação.

Assim sendo, os jornais fizeram jus ao serem considerados ‘artefato(s)’, pois não somente noticiaram, como também informaram sobre culturas e relações sociais de sua época por meio do estilo gráfico empregado em seus elementos. Concretizaram, em si, sua história,

como testemunhas das relações entre as pessoas e as coisas, tornando-se um registro, uma memória gráfica e uma cultura material (MENDES, 2012, p. 16).

Acrescenta-se a isso o fato das interpretações desta análise poderem complementar aquelas já documentadas e enriquecerem a temática até para futuras pesquisas (FARIAS, 2016, p. 64), uma vez que apresenta uma abordagem multidisciplinar, que conversa entre as áreas da cultura japonesa, do design e do jornalismo.

Aponta-se, como uma futura continuação da pesquisa, uma análise da temática a partir da semiótica, por exemplo, como sugerido na metodologia de Gervereau (2007, p. 43). Esta poderia ser enriquecedora em termos de se buscar o real significado do uso do estilo gráfico do *Art Nouveau* como fonte de inspiração ao analisar perguntas como: qual o sentido que o artista quis comunicar por meio do uso de tal estilo? Por que razão a composição está representada por uma figura feminina? Por que razão os elementos da natureza estão dispostos dessa forma?

Além disto, outro ramo que se estende a partir desta pesquisa é a análise gráfica da tipografia correspondente aos ideogramas utilizados nos jornais, a partir de uma nomenclatura específica para os mesmos.

Enfim, finaliza-se esta dissertação com a certeza de que uma cultura não é um sistema isolado e finito, considerando que esta se forma a partir do encontro de outras culturas, catalisando o desenvolvimento de novos sentidos resultando no enriquecimento de ambas (OKANO, 2013, pp. 3877-3878).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCANTARA, Rita C. C. **Kósmos, um resgate para a história do design gráfico brasileiro**. Dissertação (Mestrado) – UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

AMAGAI, Yoshinori. "Japanese industrial design concepts in the transition from the nineteenth to the twentieth century: with special reference to the Japanese industrial design educators Hirayama Eizo (1855 - 1914) and Matsuoka Hisashi (1862 - 1944)", p. 19-22 In: Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). **Design frontiers: territories, concepts, technologies [ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]**. São Paulo: Blucher, 2012.

ARAGÃO, Isabella. "O plural e o singular nas composições visuais dos rótulos de bebida". In: CAMPELLO, Silvio & ARAGÃO, Isabella (eds.). **Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases**. P. 93-113, 2011.

ARAKAKI, Mara R. A. **Ukiyo-ê, japonismo e um estudo de caso no Brasil**. 1989. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Editora Blucher, 2008.

CORDARO, Madalena N. H. (org.). **Ukiyo-e: pinturas do mundo flutuante**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v.2, 2008.

FARIAS, Priscila L. **Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas**. 2016. Tese de livre-docência - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. "Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica". **Anais do P&D Design 2004 – 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** (versão em CD-Rom sem numeração de página). FAAP: São Paulo, 2004.

_____; BRAGA, Marcos da C. (orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1999.

GORDON, Andrew. **A Modern History of Japan: from Tokugawa times to the present**. New York: Oxford University Press, 2009.

HANDA, Tomoo. **O Imigrante Japonês – História de sua vida no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

HASHIMOTO, Madalena N. **Desenvolvimento Histórico da Xilogravura no Japão em Confronto com o Desenvolvimento da Gravura na Europa**. Estudos Japoneses, São Paulo, nº 12, 1992.

HELD, Maria Sílvia B. **Considerações plásticas sobre “Art Nouveau” nos anúncios publicitários ilustrados do início do século XX em São Paulo**. 1981. Dissertação (Mestrado) para a Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo.

HELLER, Steven; FILI, Louise. **Typology: type design from the Victorian era to the digital age**. San Francisco: Chronicle Books, 1999.

_____; CHWAST, Seymour. **Graphic style: from Victorian to digital**. New York: Harr N. Abrams, 2001.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico – Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IMAI, Yoko. Chu Asai's Modernity. In: TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSU (org.). **Art Nouveau in Japan 1900 - 1923: the New Age of Crafts and Design**. Tokyo: National Museum of Modern Art, 2005.

KAEMMERER, Johan H. **Practical Letter Book**. New York: Dover Publications, 2016.

KIDA, Takuya. Art Nouveau in Japan 1900-1923: Crafts as “New Art”. In: TOKYO KOKURITSU KINDAI BIJUTSU (org.). **Art Nouveau in Japan 1900 - 1923: the New Age of Crafts and Design**. Tokyo: National Museum of Modern Art, 2005.

MASUJI, Kyoutani. 新聞は移民にとっての何であったか (O que foram os jornais para os imigrantes?) In: CENTRO DE ESTUDOS NIPO-BRASILEIROS (org.). 人文研 2 (**Centro de Estudos Nipo-brasileiros 2**) (tradução Rosa Yuko S. Chiku). São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, p. 02-47, 1998.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENDES, Mariuze D. Cultura material e design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, Marilda L. P. (org.). **Design & cultura material**. Curitiba: Ed. UTFPR, p. 15-32, 2012.

MOTTA, Flávio L. **Art Nouveau: um estilo entre a flôr e a máquina**. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, 1965. P. 54 – 63.

OKANO, Michiko. **Japão e Ocidente: mobilidade, apropriação e releitura**. 22º Encontro Nacional ANPAP. Belém (PA). P. 3865-3879, 2013.

SATO, Cristina M. **Brasil em Ideogramas: Histórias de Vida de Jornalistas da Imprensa Nipo-Brasileira**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo.

THORNTON, Richard S. **Japanese graphic design**. Londres: Laurence King, 1991.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

TWYMAN, Michael. A schema for the study of graphic language. In: KOLERS, Paul; WROLSTAD, Merald; BOUMA, Herman (Eds.). **Processing of visible language**. New York: Plenum Press, v.1, p. 117–150, 1979.

WICHMANN, Siegfried. **Japonisme: the Japanese influence on Western Art since 1858**. London: Thames and Hudson, 1981.

YOSHIDA, Chiaki. **Kabuki: The Resplendent Japanese Theater**. Tokyo: Japan Times, 1977.