

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Campus Marechal Cândido Rondon
Programa de Pós-Graduação Mestrado em História

Mabel Macedo d'Haese Borges

***Art Nouveau* e a integração tecnológica na estética do modernismo: Émile
Gallé de 1889 a 1904.**

Marechal Cândido Rondon

2024

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Campus Marechal Cândido Rondon
Programa de Pós-Graduação Mestrado em História

Mabel Macedo d'Haese Borges

***Art Nouveau* e a integração tecnológica na estética do modernismo: Émile
Gallé de 1889 a 1904.**

Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Oeste
do Paraná, Orientador Prof. Dr. Marcos Ehrhardt

Marechal Cândido Rondon
2024
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

MACEDO D'HAESE BORGES, MABEL

Art Nouveau e a integração tecnológica na estética do modernismo: Émile Gallé de 1889 a 1904 / MABEL MACEDO D'HAESE BORGES; orientador Marcos Luís Ehrhardt. -- Marechal Cândido Rondon, 2024.

138 p.

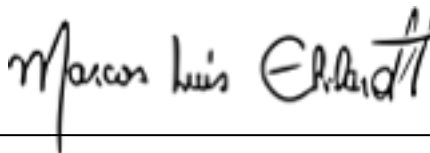
Dissertação (Mestrado Acadêmico - Campus de Marechal Cândido Rondon) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. Émile Gallé. 2. Art Nouveau. 3. Arte vítrea. 4. História Intelectual. I. Ehrhardt, Marcos Luís, orient. II. Título.

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **MABEL MACEDO D'HAESE BORGES**, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 26 dia(s) do mês de junho de 2024 às 14h00min, na modalidade remota síncrona, por meio de chamada de videoconferência, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) **Mabel Macedo D Haese Borges**, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Marcos Luis Ehrhardt, Ângela Meirelles de Oliveira, Rosane Kaminski. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Marcos Luis Ehrhardt. Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) aluno(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: "Arte Nouveau e a integração tecnológica na estética do modernismo: Émile Gallé de 1889 a 1904.". O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos, e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Ângela Meirelles de Oliveira, Rosane Kaminski. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. De acordo com o que está previsto nos § 7º e § 8º do Artigo 81 do Regulamento do Programa de Pós-graduação em História da Unioeste, a banca de Defesa de Dissertação foi realizada contando com a participação de membros via utilização de tecnologia de Webconferência. Diante desta circunstância, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História assina esta Ata e atesta a conformidade da Comissão Examinadora em relação ao resultado da Defesa de Dissertação e ao conteúdo dos pareceres descritivos anexados.



Orientador(a) - Marcos Luis Ehrhardt

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)



Ângela Meirelles de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **MABEL MACEDO D'HAESE BORGES**, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Rosane Kaminski

Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Mabel Macedo d'Haese Borges

Mabel Macedo d'Haese Borges
Aluno (a)

Marcos Nestor Stein

Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História

Marcos Nestor Stein
Portaria nº 1633/2023 GRE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

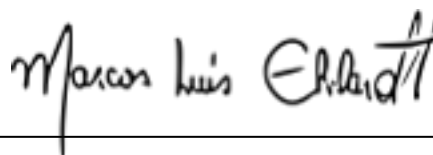
Eu, Prof. Dr. Marcos Luís Ehrhardt, declaro, como **ORIENTADOR(A)**, que presidi os trabalhos **à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de Defesa de Mestrado do(a) candidato(a) Mabel Macedo D’Haese Borges deste Programa de Pós-Graduação.

Considerando o trabalho entregue, a apresentação e a arguição dos membros da banca examinadora, **formalizo como orientador**, para fins de registro, por meio desta declaração, a decisão da banca examinadora de que o(a) candidato(a) foi considerado(a): **APROVADO(A)** na banca realizada na data de 26 de junho de 2024.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

A banca destacou a qualidade do trabalho e indicou para publicação.

Atenciosamente,



Orientador(a) - Marcos Luis Ehrhardt

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

Eu, Prof.(a) Dr.(a) **Angela Meirelles de Oliveira**, declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de Defesa de Mestrado em História do(a) candidato(a) Mabel Macedo D'Haese Borges, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o candidato(a) pode ser considerado(a) APROVADO(A), na banca realizada na data de 26 de junho de 2024.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Destaco a qualidade do trabalho e indico a publicação.

Atenciosamente,



Ângela Meirelles de Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DECLARAÇÃO E PARECER DE PARTICIPAÇÃO EM BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO REALIZADA À DISTÂNCIA, DE FORMA SÍNCRONA, POR VIDEOCONFERÊNCIA

Eu, Prof.(a) Dr.(a) **Rosane Kaminski**, declaro que **participei à distância, de forma síncrona e por videoconferência** da banca de Defesa de Mestrado em História do(a) candidato(a) Mabel Macedo D'Haese Borges, deste Programa de Pós-Graduação em História.

Considerando o trabalho entregue, apresentado e a arguição realizada, **formalizo como membro externo**, para fins de registro, por meio desta declaração, minha decisão de que o candidato(a) pode ser considerado(a) APROVADO(A), na banca realizada na data de 26 de junho de 2024.

Descreva abaixo observações e/ou restrições (se julgar necessárias):

Destaco a qualidade do trabalho apresentado e indico a publicação do mesmo.

Atenciosamente,



Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dedicatória

a Hjalmar Marc d'Haese.

*Une belle chose ne meurt pas
sans avoir purifié quelque chose*

Agradecimentos

A realização dessa dissertação não teria sido possível sem a ação de muitas pessoas que, de forma mais ou menos significativa, contribuíram comigo durante esse tempo. Não posso deixar de mencioná-las e expressar minha gratidão sincera e afetuosa. Agradeço também a Deus pela capacitação, sustento e por todas essas pessoas que foram adicionadas em minha vida durante a realização deste projeto.

Ao professor Marcos Ehrhard, meu orientador. Sua generosidade e apontamentos são parte constituinte deste trabalho. Agradeço pelas colaborações intelectuais, mas também pelo apoio e palavras de incentivo em momentos chave desses dois últimos anos.

Aos professores que participaram das bancas de qualificação e de defesa, Rosane Kaminski e Ângela Meirelles de Oliveira. Agradeço a leitura atenta, indicações de leitura e tantas considerações preciosas, sem as quais este texto definitivamente não seria o mesmo.

Aos demais professores da Unioeste que lecionaram disciplinas que cursei, me abriram novos horizontes com suas contribuições e leram com paciência os textos e trabalhos que desenvolvi no processo. Aos colegas com quem convivi durante este período, pelas trocas de ideias e contribuições de leitura, indicações de eventos e outras colaborações. À Verônica, Natiely e Thais. O mestrado não teria sido o mesmo sem nossas conversas informais e animadas sobre tantos assuntos, acadêmicos ou não, que me ajudaram grandemente a amadurecer ideias e também a acalmar os momentos de aflição com o processo de pesquisa.

A todos aqueles que contribuíram no processo de possibilitar a viagem de pesquisa realizada durante este mestrado: Caroline Barjon, que não mediu esforços para me auxiliar a realizar uma visita acadêmica à ARTEM em Nancy, e professora Camille Debrabant pelo acesso às suas aulas interessantíssimas. Aos profissionais que se debruçaram sobre a vida e a obra de Émile Gallé antes de mim, como François Le Tacon que se dispôs a me encontrar, para discutir e observar a obra de Gallé de forma inesquecível, Valerie Thomas e a equipe do Musée de l'Ecole de Nancy, por seus preciosos insights e acesso ao arquivo do museu, além de outros pesquisadores que me deixaram preciosidades escritas com as quais pude dialogar, especialmente aos que se deram ao trabalho de responder aos emails e indicar afavelmente possíveis caminhos a seguir, como Jessica Dandona.

Pelas permissões e acesso ao uso de imagens e fotografias dos vasos, agradeço Laurence Isnard e Michael Davy do Musée et Institut Pasteur, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk do Glasmuseum Hentrich Kunstpalast, Blandine Otter do Musée de l'École de Nancy, e Nathalie Naudí do Musée des Arts e Metiers.

À minha madrinha Gabi pelo contínuo incentivo para que eu continuasse a me envolver com a arte e com a pesquisa da arte, e suas iniciativas de me presentear com materiais, fotografias e livros preciosos ao longo desses anos de mestrado e previamente também.

Ao meu tio Patrick pelas úteis considerações sobre os processos químicos do fabrico vítreo e empréstimo de seu acervo bibliográfico.

Aos meus pais, Hjalmar e Márcia, que foram minha rede de apoio em diversos níveis não só durante essa pesquisa, mas também para muito além desse período.

Aos meus filhos, que não somente tiveram a paciência de abdicar de minha atenção em muitos momentos para que pudesse me dedicar a pesquisa, mas me incentivaram a realizar este projeto. Vocês alegram e significam cada dia da minha existência.

Em tempo, agradeço meu mais essencial colaborador, de vida, de pesquisa, de mente, corpo e alma, e além: Adriano, sem sua presença e apoio, esta dissertação sequer existiria.

Resumo

No contexto do *fin-de-siècle* francês, a obra de Émile Gallé (1846-1904) veio a contribuir com o debate acerca do novo papel da arte na sociedade moderna. Alinhado com a estética do *art nouveau*, Gallé conciliava sua atuação de artista e industrialista, desenvolvendo o conceito de vasos falantes (*verreries parlantes*), em que mesclava uma estética visual naturalista e orgânica a símbolos e versos de poesia que emanavam fortes convicções, no intuito de torná-los portadores de mensagens. Através de uma abordagem pluridisciplinar, apresentamos Gallé como personagem da História Intelectual, e analisamos alguns de seus objetos de arte (*objets d'art*), concebidos como uma defesa à arte útil, domiciliar, bela e verdadeira. O estudo do artista e de sua obra como produtores de cultura visual e inseridos na sua rede de relações nos permite conjecturar sobre como a tecnologia e a ciência estão amalgamados em sua obra, enquanto forjam uma proposta de modernidade ideal. A análise combinada dos escritos do artista com as suas peças vítreas permite um duplo vislumbre, estético e intelectual, das suas ideias sobre as tecnologias modernas e sobre a elevação de objetos domésticos à categoria de arte.

Palavras Chave: Émile Gallé; História Intelectual; *Art Nouveau*; Arte Vítrea; Arte e tecnologia; *Fin-de-siècle*.

Abstract

In the French *fin-de-siècle* context, the work of Émile Gallé (1846-1904) contributes to the debate regarding the new role of art in the modern society. Lined up with the *art nouveau* aesthetics, Gallé conciliated his role as artist and industrialist, developing the concept of talking vases (*verreries parlantes*), in which he mingled a naturalistic visual aesthetics to symbols and poetry verses which emanated strong convictions, in the attempt to make them into message holders. Through a multidisciplinary approach, we present Gallé as a character in the Intellectual History, and analyze a few of his art objects (*objets d'art*), conceived as a defense of the useful, domestic, beautiful, and truthful art. The study of the artist and his work as visual culture producers, inserted in his network of relations, allows us to conjecture about how technology and science are amalgamated in his work, while forging a proposal for an ideal modernity. The combined analysis of the artists writings and glass pieces allows a double glimpse - aesthetical and intellectual - of his ideas about modern technologies and the elevation of household objects to the category of art.

Key words: *Art Nouveau*; glass art; Émile Gallé; art and technology.

Résumé

Dans le contexte de la fin de siècle française, l'œuvre d'Émile Gallé (1846-1904) a contribué au débat sur le nouveau rôle de l'art dans la société moderne. Aligné sur l'esthétique de l'art nouveau, Gallé concilie son travail d'artiste et d'industriel, développant le concept de verreries parlantes, dans lequel il mélange une esthétique visuelle naturaliste et organique à des symboles et des vers poétiques dont émanent de fortes convictions, dans l'intention d'en faire des porteurs de messages. À travers une approche multidisciplinaire, nous présentons Gallé comme un personnage de l'Histoire intellectuelle et analysons certains de ses objets d'art, conçus comme une défense de l'art utile, domestique, beau et vrai. L'étude de l'artiste et de son travail en tant que producteur de culture visuelle et inséré dans son réseau de relations permet de conjecturer sur la manière dont la technologie et la science s'amalgament dans son travail, tout en forgeant une proposition d'une modernité idéale. L'analyse combinée des écrits de l'artiste et de ses pièces de verre permet un double aperçu, esthétique et intellectuel, de ses idées sur les technologies modernes et l'élévation des objets domestiques au rang d'art.

Mots Clés: *Art Nouveau*; l'art du verre; Émile Gallé; art et technologie.

Lista de Figuras

Figura 1. Detalhe do pé da mesa Le Rhin, exposta no Musée de l'Ecole de Nancy. Foto: acervo pessoal.	26
Figura 2. O cardo é uma planta espinhosa que simboliza a província Lorena. Foto: acervo pessoal.	27
Figura 3. Vaso decorado em cardos esmaltados, incluindo o desenho do cardo gravado junto à assinatura de Gallé. GALLÉ, Émile. Jatte. c. 1850-1904. Vidro esmaltado. 9,6 × 19 × 18,6 cm. Musée de Reims, Reims. Foto Domínio Público, por Christian Devleeschauwer.	27
Figura 4. Rosa Gálica no Parc de Pépinière em Nancy. Foto: acervo pessoal.	27
Figura 5. Exemplar de peça decoradas por Gallé com a rosa gálica. GALLÉ, Émile. Vase Rose de France. c. 1902. Vidro cameo. 14 cm altura. Coleção particular.	27
Figura 6. GRÜBER, Jaques. Detalhe do vitral La chimie. 1909. Chambre de Commerce et d'Industrie de Meurthe et Moselle, Nancy, França.	39
Figura 7. Gallé, Émile. La Soude. 1903. Vidro tripla camada, gravado e martelado com aplicações. 46 × 12 cm. Musée de l'École de Nancy, Nancy. photo Jean-Yves Lacôte.	40
Figura 8. GALLÉ, Émile. La Madon. 1903. Vidro marborizado com aplicações. 20 cm altura. Coleção particular.	43
Figura 9. GALLÉ, Émile. Coupe Larmes de Soude. c. 1903. Cristal marborizado, com aplicações. 15 × 18,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.	46
Figura 10. GALLÉ, Émile. Coupe. c. 1903-1904. Vidro gravado com aplicações. 14,5 cm. Christie's 23/06/2006, lote 123.	46
Figura 11. GALLÉ, Émile. Serviço de mesa da série Larmes (Lágrimas). 1880. Taça de vidro incolor e fumê, com aplicações. 10,4 cm (altura). Musée d'Orsay, Paris, França.	47
Figura 12. GALLÉ, Émile. Desenho preparatório para manufatura do serviço de mesa da série Larmes (Lágrimas). 1880. Aquarela sobre papel. 25,1 × 47 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.	47
Figura 13. GALLÉ, Émile. Le Figuier (A Figueira). 1898-1900. Vidro colorido, filigrana, marchetaria vítrea, gravado, lágrimas aplicadas. 58,2 cm (altura). Musée de l'École de Nancy, Nancy, França.	49
Figura 14. GALLÉ, Émile. Petits Souris Grandes Larmes (Pequenos Sorrisos, Grandes Lágrimas). 1898-1900. Vidro incolor patinado, brocado com folhas metálicas, gravado, lágrimas aplicadas. 54,7 cm (altura). Kunstmuseum, Düsseldorf, Alemanha.	50
Figura 15. GALLÉ, Émile. Tout un monde de rêve. 1898-1900. Detalhe de inscrição gravada à roda, porte médio, sem esmalte. Foto: acervo pessoal.	55
Figura 16. GALLÉ, Émile. Les Têtards. Detalhe de inscrição em relevo, esmaltada, de porte médio. Foto: acervo pessoal.	55
Figura 17. GALLÉ, Émile. Les Hommes Noirs. Detalhe de inscrição em relevo, esmaltada, porte grande. Foto da Wikimedia Commons.	55
Figura 18. Gallé, Émile. La Soude. 1903. Detalhe da assinatura. Musée de l'École de Nancy, Nancy. Foto de Michel Bourguet.	57
Figura 19. Gallé, Émile. Coupe Larmes de Soude. c. 1903. Detalhe da assinatura sobre a base. Musée d'Orsay, Paris.	58
Figura 20. GALLÉ, Émile. Vaso Pasteur (face animal). 1893. Tripla camada de vidro. 24,9 cm (altura). Museu Pasteur, Paris, França. © Institut Pasteur / Musée Pasteur.	60
Figura 21. GALLÉ, Émile. Vaso Pasteur (detalhe). 1893. Tripla camada de vidro. 24,9 cm (altura). Museu Pasteur, Paris, França. © Institut Pasteur / Musée Pasteur.	64
Figura 22. GALLÉ, Émile. Vaso Pasteur (face vegetal). 1893. Tripla camada de vidro. 24,9 cm (altura). Museu Pasteur, Paris, França. © Institut Pasteur / Musée Pasteur.	66
Figura 23. GALLÉ, Émile. Vase Espoir. 1889. Vidro gravado com decoração esmaltada. 37,5 cm (altura). Museu de l'École de Nancy, Nancy, França.	74

Figura 24. GALLÉ, Émile. Vase a la Carpe. 1878. Vidro soprado, gravado com ouro e esmaltado. 27,5 cm (altura) × 22cm (largura máx). Museu do Vidro e do Cristal, Meisenthal, França.	75
Figura 25. HERBST, Auguste. Cristallerie Gallé. c. 1900. Marchetaria. 77,5 × 45,5 cm. Musée de l'École de Nancy, Nancy, França.	78
Figura 26. GALLÉ, Émile. Vase Heracleum (Berce de Prés). 1900. Dupla camada vítrea, marchetaria vítrea e aplicações, gravado à ácido e à roda. 48,15 cm (altura). Musée de l'École de Nancy, Nancy, França.	80
Figura 27. GALLÉ, Émile. Vase Seulette Suis. 1889. Vidro soprado de dupla camada vítrea, decoração gravada. 24 × 12,5 cm. Frente: MAD Paris, Foto: acervo pessoal. Trás: Exemplar do MUDAAC, Épinal.	102
Figura 28. Vitrine Gallé. Paineis de Marchetaria. Musée des Arts et Métiers, Paris. © Musée des arts et métiers, Cnam / Foto Philippe Hurlin	112
Figura 29. Vitrine Gallé. Detalhes dos Paineis de Marchetaria. Musée des Arts et Métiers, Paris. Fotos: acervo pessoal.	113
Figura 30. Porta da Usine d'Art de Gallé, com entalhe da frase Ma racine est au fond des bois. Musée de l'École de Nancy.	114
Figura 31. GALLÉ, Émile. Detalhe do Vase Heracleum (Berce de Prés). 1900. Dupla camada vítrea, marchetaria vítrea e aplicações, gravado à ácido e à roda. 48,15 cm (altura). Musée de l'École de Nancy, Nancy, França. Foto: acervo pessoal.	120
Figura 32. GALLÉ, Émile. Coupe Rose de France. c. 1901. Vidro em dupla camada, aplicações e marchetaria vítrea com gravações à roda. 44,7×20(base)×31,1 cm. Musée de l'École de Nancy, Nancy. Foto de Patrice Saucourt.	121
Figura 33. GALLÉ, Émile. Échappez-vous des ombres immobiles. 1900. Marchetaria sobre pasta de vidro. Coleção Particular. Vente Gross et Deletrez Paris 17/11/2019, lot n° 8, França.	124
Figura 34. GALLÉ, Émile. Vaso com borboletas. 1899/1900. Marchetaria sobre pasta de vidro. 30 cm (altura). Coleção Particular. Foto de Angela Bröhan, em ULMER, Renate. Art Nouveau: Symbolismus und Jugendstil in Frankreich. Stuttgart: Arnoldsche, 1999.	126

SUMÁRIO

Dedicatória.....	5
Agradecimentos.....	6
Resumo	8
Abstract.....	8
Résumé	9
Lista de Figuras	10
INTRODUÇÃO.....	13
Abordagens teórico-metodológicas	21
1. A LINGUAGEM DAS COISAS MUDAS: OBJETOS DE ARTE	25
1.1. <i>La Soude</i> : O vidro e a inventividade industrial de Gallé.....	37
1.2. Vasos Falantes (<i>Verreries Parlantes</i>).....	51
1.2.1. Caligrafias e Assinaturas	55
1.3. O elogio à ciência no <i>Vase Pasteur</i> (1892).....	58
2. ARTISTA E INTELLECTUAL: GALLÉ NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS	70
2.1. Simbolismo e as Exposições Universais	71
2.2. Verdade e mediação: a arte visual de Gallé como discurso intelectual	83
2.3. <i>Art Nouveau</i> : estéticas naturais e orgânicas com materiais industriais	91
3. A MODERNIDADE EM GALLÉ: O NATURAL COMO REDENÇÃO	99
3.1. Soliflore: A individualidade do artista	100
3.2. Arte para todos (<i>art pour tous</i>): Gallé como divulgador da arte	105
3.3. Montador de Imagens: A visão de trabalho implementada na <i>Usine d'Art</i>	110
3.4. Minhas raízes estão no fundo da floresta: o naturalismo como redenção	116
3.4.1. <i>Échappez-vous des ombres immobiles</i>	124
Considerações Finais	129
Referências Bibliográficas.....	133
Glossário de termos	137

INTRODUÇÃO

Tendo trilhado em minha trajetória de vida o entrelaçamento dos campos da história, linguagens e arte, creio que foi natural que me aproximasse do interesse pela história da arte enquanto uma linguagem de comunicação visual. Foi através do contato com diferentes trabalhos artísticos em algumas viagens que me encantei especificamente com o *art nouveau* franco-belga e o modernismo catalão, ambos parte de uma mesma tendência artística, que me levaram a estudar e contemplar essa tendência estética do *fin-de-siècle* como tema de meus estudos em anos recentes.

Uma curiosidade surgiu e cresceu em minha mente a partir do contato com as obras do *art nouveau*: por que a arte conversava comigo diferentemente na forma física, presencial, e na forma distanciada, reproduzida, como por exemplo em registros de vídeos ou fotografias? Essa pergunta foi acentuada em minha mente ao longo da experiência do distanciamento e das interações digitais durante a pandemia de COVID 19. Como mosaicista amadora e apreciadora frequente das artes, não apenas a sociabilização, mas também a sensorialidade estética passavam a ser vivenciadas mais digitalmente, e menos presencialmente, alterando profundamente seus efeitos receptivos. A leitura de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin,¹ acentuou a provocação intelectual sobre a experiência da erosão da aura² do objeto de arte. Assim, foi a dicotomia das intervenções tecnológicas que distanciam, criando a ilusão de aproximação, que serviu de ponto de partida para desenvolver meu problema de pesquisa, que a partir de então, sofreu modificações e adquiriu novas nuances conforme a pesquisa se desenvolveu. Voltando a contextos não digitais, e mais especificamente, ao contexto sobre o qual Benjamin teorizava, período histórico que eu já pesquisava, procurei perceber como as propostas tecnológicas interferiam no fazer e contemplar artístico de então.

A figura de Émile Gallé (1846-1904) acabou se destacando em minhas leituras, já que este personagem se mostra como um raro exemplar, declaradamente dicotômico: artista e industrialista, natural e tecnológico, imagético e linguístico. Seu trabalho aponta para algumas direções relevantes que poderiam fornecer respostas a minha curiosidade. Dentre outras mídias usadas por Gallé, são suas obras em vidro que mais me atraem para análise, pois além de se aproximarem da minha própria experiência como artista vítrea, trata-se de um material que por

¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2021.

² Conceito desenvolvido por Walter Benjamin, propondo que um objeto de arte possui unicidade e duração intrinsecamente ligadas, e dissipadas quando dada sua reprodutibilidade.

si só já carrega inúmeras mensagens, comunicando em si mesmo algumas ideias. Um sólido com a estrutura molecular amorfa de um líquido³, cuja transparência e opacidade se revezam a brincar de cor, adquire nos fins do século XIX destaque e vivacidade pelas transformações técnicas possíveis naquele contexto. As novas tecnologias no âmbito da química alcançavam a arte na sociedade europeia moderna, recém industrializada, ainda mais evidentemente através de materiais como o vidro e ferro. Assim, a própria consistência do vidro como mídia carrega em si contrastes e contradições que combinam com a modernidade vivida por Gallé. Em suma, apesar dos constantes desafios e realidades longe de ideais, nasceu um projeto de pesquisa, generosamente aceito por meu orientador e lançando meu percurso de pesquisa. A conversa temporal e espacialmente assíncrona com esse artista francês nos permite repensar a arte e a tecnologia através de seus vasos falantes (*verreries parlantes*), suas escolhas midiáticas e seus escritos.

Para situá-lo, importa saber que Émile Gallé nasceu na cidade francesa de Nancy, em 1846. Sua família era proprietária de uma pequena loja de cerâmicas, mais tarde ampliada para o ramo da decoração de vidros e cristais, em parceria com uma vidraria na cidade vizinha, Meisenthal, onde os objetos vítreos eram manufaturados. O jovem Gallé, interessado pelas plantas, seguiu essa linha de estudos, partindo em 1865 para Weimar na Alemanha, para dar sequência à sua formação como cientista botânico – área com a qual permaneceria parcialmente ligado até o fim da vida. Ao retornar para sua terra natal, teve início a guerra entre França e Prússia (19 de julho de 1870 — 10 de maio de 1871), e Gallé chegou a se voluntariar como soldado pela França neste período, quando república foi proclamada e Napoleão III, preso.⁴ Desmobilizado, Gallé retornou à Nancy, e o tratado de Frankfurt foi assinado, retirando da França os territórios da Alsácia e parte da Lorena. Nesta divisão, Meisenthal passa a pertencer ao território alemão, enquanto Nancy permanece francesa. Aos poucos, Nancy começou a receber muitos moradores das regiões anexadas que desejavam conservar-se franceses, e portanto, obrigados ao deslocamento. Em 1873, a família Gallé se mudou para uma grande casa apelidada La Garenne, localizada na avenida homônima, número 2, abrigando também o atelier de trabalho. Dois anos mais tarde, Gallé se casou com a filha de um pastor protestante, Henriette Grimm, cuja família residia em uma área da Alsácia anexada. Desta união nasceriam quatro filhas: Thérèse, Lucile, Claude e Geneviève.⁵

³ Conforme a definição de James Shelby: “Um sólido amorfo com completa ausência de ordem a longo alcance e periodicidade” In: SHELBY, James. *Introduction to Glass Science and Technology*. Londres: Royal Society of Chemistry, 2005. p. 3. Tradução nossa.

⁴ LE TACON, François. *Émile Gallé: Maître de l'Art Nouveau*. Paris: La Nuée Bleue, 2004. p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 246.

Em 1878, Gallé assumiu o empreendimento de seu pai em paralelo à suas atividades com horticultura e botânica, cuja temática permanece central para suas peças artísticas. Procurando sempre conciliar as inovações tecnológicas e científicas disponíveis e emergentes de sua época à sua produção artística, Gallé expandiu o empreendimento e montou a *Usine d'Art*. Edificou um complexo a algumas quadras de distância da grande casa La Garenne para abrigar três departamentos de manufatura: cerâmica, marcenaria e a vidraria, indicando esta última como o motor das demais. A vidraria ganharia 4 fornos e deixaria de depender da fábrica de Meisenthal em 1874, passando a centralizar toda a produção somente em Nancy. Ao longo de seus anos empreendendo e seguindo a tradição já estabelecida por seu pai (Charles Gallé), Émile Gallé participou efusivamente de muitas exposições internacionais, especialmente as Universais, com destaque para as de Paris em 1889 e 1900. Contando com constantes premiações e medalhas neste tipo de evento, participou também como membro premiado de diversas sociedades e associações, tanto na área de botânica e horticultura, como na de artes decorativas. Em 1901, foi membro fundador e presidente da Aliança Provincial das Indústrias de Arte, também conhecida como *École de Nancy*, apesar do estremecimento de alguns laços sociais que decorreram de seu ferrenho envolvimento artístico-político como dreyfusard⁶ na virada do século. A atuação da aliança marcou a cidade, promovendo cursos profissionalizantes e especializações na área das artes decorativas, além de eventos e exposições. Após a morte de Gallé, em 1904, sua *Usine d'Art* sobreviveria ainda mais algumas décadas, até 1936, sobre direção de Henriette, sua esposa, que também organizou e publicou, em 1908, uma coleção de escritos de Gallé, usada como fonte para esta pesquisa.⁷

Essa breve biografia, ampliada ao longo da pesquisa, objetiva fornecer um esboço bruto inicial deste sujeito ao leitor, que, assim como eu, descobrirá durante a leitura que de cada aspecto mencionado nesses dois curtos parágrafos surge um oceano de implicações e nuances intrínsecos às fontes analisadas. Desta maneira, diante da atuação de Gallé como um artista industrial e intelectual, nos deparamos com as perguntas a seguir: como a tecnologia e a ciência se infiltram e se integram no fazer artístico de Gallé? De que forma sua produção intelectual dialoga com o contexto do *fin-de-siècle* e do *art nouveau*? Como Gallé viabiliza sua proposta de união da tecnologia e da arte no estabelecimento de uma modernidade ideal?

⁶ Aqueles que defendiam a inocência do capitão Dreyfus, um caso político que abalou e polarizou a política francesa na virada do século. BORGES, Mabel Macedo d'Haese. Vasos Falantes: Resistência Artística de Émile Gallé na Exposição Universal de Paris de 1900. In: Anais do IX Simpósio de Pesquisa Estado e Poder, 02 a 05 de outubro de 2023. Marechal Cândido Rondon - Paraná, 2024. pp. 381-393. Disponível em: <https://server2.midas.unioeste.br/sgev/eventos/ixsimposioestadoepoder> Acesso em 11 mar. 2024.

⁷ GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art*. Paris: Librairie Renouard, 1908.

Para mergulhar nessas questões e melhor compreender o artista que me propus a estudar e sua produção, especialmente diante do impulso que instigou essa pesquisa de experimentar a arte não apenas através da tecnologia, senti a necessidade de me conectar às obras e aos locais pertinentes a Gallé de forma presencial e pessoal, sem filtros e mediação digital. Por isso, empreendi uma viagem de pesquisa em que pudesse apreciar seu trabalho com o olho no vidro, não da tela, mas dos seus vasos. Diante de cores, formas e sensações transformadas, andando por ruas e construções que o artista frequentou, decorou e transformou e inclusive acessar algumas de suas obras de maneira tátil, tive o privilégio de vivenciar aspectos de sua produção que não são facilmente transmissíveis através de tecnologias. Assim, além de um texto de dissertação historiográfica, espero que este documento possa refletir de certa forma a jornada do meu diálogo com a obra de Gallé e com o movimento que ainda o circunda, molda interpretações e sopra seu fôlego na atmosfera da comunidade acadêmica e da cidade de Nancy.

A investigação encontra pouco aporte bibliográfico no Brasil, mas existe um considerável número de estudos internacionais sobre a vida e obra de Gallé. Primeiramente, como artista inserido no contexto do movimento do *art nouveau*, diversos livros oferecem capítulos sobre a sua figura,⁸ e outros são inteiramente dedicados a sua obra.⁹ Tanto sobre o movimento do *art nouveau* quanto sobre a vida e obra de Gallé, há um corpo de pesquisas francesas e britânicas que parecem divergir em suas primazias nacionalistas, especialmente quanto as origens conceituais e artísticas em diversas instâncias. Apesar de estar arraigado na cidade provincial de Nancy, Gallé transitou fisicamente entre os países da região, e remotamente, muito além. Como mencionamos, estudou em Weimar na Alemanha quando ainda jovem, onde finalizou sua formação em botânica e aprendeu algumas técnicas vítreas. Para além deste período, realizou diversas viagens para a Inglaterra, onde teve contato com o movimento do *Arts and Crafts*, e absorveu algumas das ideias de John Ruskin e William Morris, que defendiam a artesanaria e criticavam a industrialização. Participou de importantes exposições de Londres e de Bruxelas, em diferentes ocasiões. Além disso, o crescente japonismo na cultura europeia também emerge como forte inspiração estética nas decorações artísticas e nas explorações botânicas de Gallé. Ocasionalmente, realizou envios de obras para exposições nos Estados Unidos. Mesmo dentro do âmbito nacional, ao longo de sua vida, manteve relações

⁸ Destaque para: ESCRITT, S. *Art Nouveau*. Londres: Phaidon, 2000; SILVERMAN, Debora. L. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle, France: politics, psychology and style*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992; BLOCH-DERMANT, Janine. *L'Art du verre en France 1860-1914*. Paris: Edita Denoël, 1974.

⁹ GARNER, Philippe. *Emile Gallé*. London: Academy editions, 1979; NEWARK, Tim. *Emile Gallé*. London: The Apple press, 1989. _____. *The Art of Émile Gallé*. Grange Books, London, 1995.

frequentes com a sociedade parisiense, onde estabeleceu diversas parcerias comerciais e foi participante ativo das Exposições Universais da cidade. Parte de sua produção era escoada para o mercado da capital, que vivenciava intensamente o processo de Haussmanização¹⁰ e modernização, aspectos que causavam grande impacto no pensamento de Gallé.

Dito isso, é importante notar que a ligação que sentia por suas raízes lorenas¹¹ foram um tema central de suas obras e escritos, como mencionado. Marcado profundamente pela tomada do território da Alsácia e parte da Lorena na guerra franco-prussiana, ocorrida em sua juventude, o jovem Gallé passou a trazer uma voz autoral e artística para sua produção comercial. Demarcava as peças que produzia com sua assinatura, aplicando junto ao seu nome o símbolo da cruz lorena¹², que denotava parte de sua identidade. Defensor do potencial provinciano e da descentralização política, Gallé fundou ao longo de sua vida diversas organizações que visavam fortalecer a província da Lorena: a *École de Nancy*,¹³ que propunha aliançar artesãos e artistas industriais da região Lorena, o braço local da Liga Francesa dos Direitos Humanos¹⁴ e a Sociedade Central de Horticultura de Nancy.¹⁵

Assim, enquanto vivenciava intensamente suas raízes locais como marcadores de sua identidade e a proteção nacionalista de sua terra natal, seu contexto era certamente expandido pelos fluxos e trânsitos internacionais. Atualmente, observam-se os resultados deste aspecto tanto na detenção de acervos de obras quanto na produção bibliográfica sobre sua pessoa, centrados na França e Inglaterra, mas também fortemente presentes na Alemanha, Bélgica, Japão e Estados Unidos.

Conforme apontamento anterior, portanto, a bibliografia em língua inglesa e francesa divergem em paradigmas acerca do movimento estético do *art nouveau*, no qual Émile Gallé aparece constantemente como personagem formador. Nota-se, contudo, uma grande variedade de temáticas abordadas a partir do artista e do movimento, desde a importância dos jardins

¹⁰ Reformas urbanas executadas entre 1852 e 1870 pelo então prefeito de Paris, o Barão Georges-Eugène Haussmann, substituindo pequenas ruas por largas avenidas, implementando o sistema de metrô, acrescentando parques e passeios, sistema de esgoto, aquedutos, rede de gás subterrânea para iluminar a cidade, além de edifícios grandiosos como o Arco do Triunfo e a Ópera de Paris, tudo isso em duas décadas. Parte dessa nova arquitetura urbana será mesclada com o estilo *art nouveau*, especialmente após a Exposição Universal de 1889, com estruturas como as colunas Morris e as entradas de metrô de Guimard, feitas com ferro e vidro lembrando asas de libélulas. Para concretizar o plano Haussmann, foram demolidos incontáveis edifícios históricos da cidade e milhares de pessoas foram deslocadas das áreas urbanas mais centrais, implementando profundas transformações que abrem ala para o estabelecimento da modernidade. JONES, Colin. **Paris**: Biografia de uma cidade. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017. p. 334-344.

¹¹ A cidade de Nancy fica na região da Lorena, atualmente, nordeste da França.

¹² Uma cruz dupla usada como símbolo da região desde a Idade Média.

¹³ *L'École de Nancy*, também chamada *Alliance provinciale des industries d'art*.

¹⁴ *Ligue Française des droits de l'homme et du citoyen*.

¹⁵ *Société Centrale d'Horticulture de Nancy*.

ingleses e franceses, até o cunho político de seus trabalhos, passando pela presença dos conceitos da evolução das espécies em suas representações botânicas e do pioneirismo do movimento das indústrias artísticas e do *art nouveau* ou do *Arts and Crafts*. Dentre os principais estudiosos franceses e britânicos que estudam a obra de Gallé, encontram-se os britânicos Phillipe Garner,¹⁶ Tim Newark¹⁷ e Claire O'Mahony,¹⁸ e os franceses Phillipe Thiebaut,¹⁹ Christian Debize,²⁰ François Le Tacon²¹ e Valerie Thomas.²² Enquanto a rivalidade emerge na bibliografia franco-inglesa, desenvolvem-se também crescentes estudos em outros países acerca da obra vítrea e do legado de Émile Gallé, como as pesquisas das estadunidenses Jessica Dandona²³ e Tina Oldknow,²⁴ entre outras.

Foram escritas 3 biografias completas sobre ele, todas francesas: a primeira, publicada ainda antes de sua morte, em 1903 por Louis de Fourcaud,²⁵ a segunda, na década de 1970, foi escrita pela então curadora do Museu da Escola de Nancy, Françoise-Thérèse Charpentier,²⁶ e a mais recente foi escrita por François Le Tacon, intitulada Émile Gallé, *Maître de l'art nouveau*,²⁷ publicada por ocasião do centenário da morte do artista, em 2004. Apesar de recursos inestimáveis, as três obras têm forte caráter laudatório, enaltecendo a arte e a inovação francesa.

O tom destas narrativas combina com a proposta do principal detentor de acervo de obras de Gallé, o *Musée de l'École de Nancy*. Basta uma visita ao site da instituição para descobrir que uma mística envolve a figura de Gallé, um importante personagem em meio ao grupo de artistas contemplados pelo acervo.²⁸ Em ambiente virtual, o museu não disponibiliza informações técnicas sobre as peças, oferecendo textos curtos que proporcionam vivacidade

¹⁶ GARNER, *op. cit.*

¹⁷ NEWARK, *op. cit.*

¹⁸ O'MAHONY, Claire I. R. 'Ma racine est au fond des bois': Gallé and Wood. In: *Art on the Line*, n. 3, 2007, i-iv; 1-15.

¹⁹ THIEBAUT, Phillipe. *Gallé le testament artistique*, Hazan, Paris, 2004. _____. *Émile Gallé Le magician du verre*, Gallimard, Paris, 2004.

²⁰ DEBIZE, Christian. *Émile Gallé & l'École de Nancy*. Metz: Éditions Serpentine, 1999.

²¹ Dentre suas inúmeras contribuições, citaremos aqui LE TACON, François. *L'oeuvre de verre d'Émile Gallé*. Paris: Messene, 1998. _____. *En homage à Émile Gallé*. special issue *Annales de L'Est*, n. 55, 2005.

²² THOMAS, Valerie; PERRIN, Jérôme. *L'École de Nancy: Art Nouveau et industrie d'art*. Paris: Somogy, 2018. THOMAS, Valerie; THOMSON, Helen Bieri. *Verreries d'Émile Gallé: de l'œuvre unique à la série*. Paris: Somogy, 2004.

²³ DANDONA, Jessica. *Nature and the nation in fin-de-siècle France: The art of Emile Gallé and the École de Nancy*. London & New York: Routledge, 2007.

²⁴ OLDKNOW, Tina. *Les Hommes Noirs, a Dreyfusard vase parlant by Emile Gallé and Victor Prouvé*. In: *Journal of Glass Studies*, v. 54, 2012, p. 263.

²⁵ FOURCAUD, Louis de. *Émile Gallé*. Paris: Librairie de l'art ancien et moderne, 1903.

²⁶ CHARPENTIER, Françoise-Thérèse. *Émile Gallé*. Nancy: Services des publications de l'Université de Nancy II, 1978.

²⁷ LE TACON, François. *Émile Gallé: Maître de l'Art Nouveau*. Paris: La Nuée Bleue, 2004.

²⁸ Disponível em: <https://musee-ecole-de-nancy.nancy.fr/accueil> Acesso em 08 nov. 2023.

para a cena histórica a ser contemplada pelo visitante. A narrativa da visitação presencial coaduna com essa abordagem, explorando o complexo sob sua administração e os entornos arquitetônicos para construir uma perspectiva coesa do grupo que se denominou *École de Nancy*, de cuja fundação e liderança Gallé participou. Localizado em um prédio histórico na cidade de Nancy, cerceado pela arquitetura *art nouveau*, o ambiente é propício para que se crie um sentimento nostálgico que constrói o artista como personagem histórico. No alcance de uma caminhada, podem-se também visitar locais como a casa, o túmulo e os prédios dos empreendimentos industriais de Gallé. Para essa pesquisa, o *Musée de l'École de Nancy* disponibilizou o acesso parcial aos arquivos de alguns de seus vasos, demonstrando a disponibilidade e abertura para a comunidade acadêmica, tendo em anos recentes incentivado a ampliação das possibilidades de investigação e o florescimento da pluralidade de temáticas abordadas a partir de seu acervo. Existem outros museus com acervo considerável do artista, como o *Museu d'Orsay* e o Museu de Artes Decorativas, ambos em Paris, e o *Corning Museum of Glass*, no estado de Nova York, que proporcionam fácil acesso, inclusive virtual, às obras e documentos, oferecendo fotografias, fichas técnicas e ricas informações acerca das peças, facilitando seu uso como fonte de pesquisa.

À grande quantidade de objetos artísticos produzidos na *Usine d'Art*, podemos acrescentar os escritos de Émile Gallé. Este artista e intelectual foi muito prolífero com a pena, tendo gerado tanto diversas correspondências como também artigos, que publicava com frequência em periódicos da época. Seus escritos, ao lado de seu trabalho artístico, oferecem grandes oportunidades de pesquisa e variedade de fontes. A coletânea de seus escritos principais, organizada por sua esposa Henriette Gallé e publicada sob o título de *Écrits pour l'Art*²⁹ poucos anos após sua morte, consiste em um guia acerca das ideias e convicções do artista, que será utilizado como fonte para a presente pesquisa, paralelamente aos vasos vítreos.

São poucos os pesquisadores que se debruçaram sobre a temática da tecnologia e ciência em Gallé em si, apesar da menção frequente a esse aspecto nas discussões sobre o artista. Seu trabalho contempla a concepção de ideias artísticas articuladas às possibilidades das novas químicas, colorações e técnicas que gostava de experimentar em suas fábricas. O artista discorreu bastante sobre elas nos textos que submetia juntamente aos seus envios para recorrentes exposições de grande importância da época, inclusive as *Expositions Universelles* de Paris em 1889 e 1900. Como expoente do *art nouveau*, Gallé apresentava uma estética ornamentada, mas estilizada, de temáticas naturais, como contraponto à modernização e

²⁹ GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art*. Paris: Librairie Renouard, 1908.

aceleração industrial da vida, mas também como marca identitária das obras. Suas principais propostas eram representar as espécies de flores e insetos tipicamente regionais, valorizando o nacionalismo, combinar os motivos naturais com versos de poesias francesas – em seus chamados vasos falantes (*verreries parlantes*) –, gravados em caligrafia orgânica sobre essas peças, e combinar as temáticas e as mídias com o caráter dos objetos. Declarou seu intuito de promover uma arte doméstica e popular que se distanciava das técnicas elitistas das Belas Artes (a pintura e a escultura), apesar de ainda concorrer pelo status artístico das peças enquanto objetos de arte.

Sua inventividade tecnológica se revelava também ao discorrer sobre os processos químicos e novidades criadas em seu ateliê industrial, que por vezes chamava de laboratório. Algumas de suas obras traduzem bem essa junção, como o *Vase Pasteur*, confeccionado em homenagem ao cientista Louis Pasteur, e o vaso *La Soude*, que celebra processos químicos essenciais à manufatura vítrea desenvolvidos por Ernest Solvay e inaugura uma família de vasos com uma estética similar. Estas duas obras vítreas com a temática industrial, tecnológica e científica serão utilizadas como fonte visual para essa pesquisa, contrapostas ao vaso *Échappez-vous*, que apresenta a natureza como forma de redimir a desumanização consequente da modernidade e suas máquinas. A produção bibliográfica que nos dá mais aporte para discutir essas questões são os trabalhos de François Le Tacon, que analisam o casamento da arte e da ciência nas obras de Gallé,³⁰ a bibliografia de Valerie Thomas que discute o aspecto da industrialização na produção do artista,³¹ a coletânea organizada por Azélie Foyolle e Yohann Ringuedé³², discutindo o conceito das descobertas científicas nas artes do *fin-de-siècle* francês e os trechos das obras já citadas que discutem o caráter tecnologicamente inovador da produção de seu trabalho artístico.

Assim, diante da produção de Gallé e de seu caráter, que será desvelado aos poucos ao longo dos capítulos desta dissertação, verificaremos como o artista utilizou a tecnologia e o poderio industrial para paradoxalmente expandir o potencial artístico de sua produção e alongar o alcance de difusão de suas mensagens, que incluíam um retorno à contemplação natural e a defesa de valores e virtudes não comerciais. Procuramos analisar como a comunicação estética

³⁰ LE TACON, François; DE LUCA, Flavien. *L'Usine d'Art Gallé à Nancy*. Nancy: Association des Amis du musée de l'École de Nancy, 2023; LE TACON, François. *Émile Gallé ou le mariage de l'art et la science*. Paris: Messene, 1995.

³¹ THOMAS; PERRIN, *op. cit.*; THOMAS; THOMSON, *op. cit.*

³² FAYOLLE, Azélie; RINGUEDÉ, Yohann. *La découverte scientifique dans les arts*. Cahmps sur Marne: Lisaa éditeur, 2018.

e conceitual das peças vítreas apontam para as ideias e práticas de Gallé no âmbito da integração do belo ao útil e do artístico e do tecnológico.

Abordagens teórico-metodológicas

Ao articular fontes de duas naturezas distintas – visuais/materiais e escritas - vamos estudar Gallé e sua produção pelo viés da História Intelectual. Para fundamentar a discussão teoricamente, nos baseamos na abordagem pluridisciplinar proposta por Helenice Rodrigues da Silva, intercalando o eixo biográfico, a análise da produção e a observação do campo em que sujeito está inserido.³³ Nessa articulação dos aspectos internos (discurso e produção), com os externos (política, economia e o campo intelectual), inserimos o intelectual e sua obra no tempo-espaço, percebendo continuidades e rupturas ao longo de sua trajetória.³⁴

Apesar da forte atuação política de Gallé no final do século XIX que fortalece seu posicionamento como intelectual, o olhar dessa pesquisa recai primordialmente sobre as técnicas e tecnologias embebidas no fazer artístico de Gallé, e nas aparentes contradições que permeiam sua obra nesse aspecto, posicionando-se transversalmente a outros aspectos de sua produção. Não apenas os alcances deste intelectual como também suas múltiplas convicções trazem a multiplicidade de temas que perpassam sua vida e obra, exigindo do pesquisador algumas escolhas que limitem a análise. Ainda mais quando algumas dessas convicções coexistentes em um só sujeito são, muitas vezes, dicotômicas. Tais sobreposições são apontadas por François Dosse, como coexistentes dentro de um único sujeito e contribuem para a construção da complexidade da figura do intelectual.³⁵

A partir dessa perspectiva, procuramos situar Gallé em seu meio e apontar os contrastes e dicotomias deste sujeito de forma a, paradoxalmente, trazer equilíbrio e coesão à sua vivência como artista-industrialista. Assim, aplicamos os conceitos de campo e *habitus*, de Bourdieu,³⁶ e de geração intelectual, desenvolvido por Mannheim, todos reforçados por diversos teóricos da História Intelectual.³⁷ Tanto a bibliografia quanto os escritos de Émile Gallé selecionados para servir de fonte à essa pesquisa revelam, em grande medida, a interação do artista com seus

³³ Campo como conceito estabelecido por Pierre Bourdieu para se referir ao espaço das práticas de um meio que orientam as escolhas de ação dos sujeitos (ou agentes), servindo como regras para o jogo social. SILVA, Helenice. **Fragmentos da História Intelectual: Entre questionamentos e perspectivas**. Campinas, SP: Papirus, 2002, p. 12-13.

³⁴ SILVA, H. In: LOPES, Marcos Antônio (org.). **Grandes nomes da História Intelectual**. São Paulo: Contexto, 2003, p. 15.

³⁵ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 382

³⁶ BOURDIEU, Pierre. *Campo Intelectual e Projeto Criador*. In: **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

³⁷ CORREA, Rubens Arantes. *Os intelectuais: questões históricas e Historiográficas – uma discussão teórica*. In: **SÆculum – Revista de História**, João Pessoa, n. 33, jul-dez 2015, p. 409.

pares, trabalhadores de seu empreendimento, representantes comerciais alocados em Paris e outras cidades, críticos de arte, clientes, poetas, entre outros. Para além de situá-lo em sua trama social, visamos também perceber quais conceitos e ideias compõe seu pensamento e estruturam sua arte.

Simultaneamente, com o intuito de desenvolver a leitura e destaque da obra de arte como fonte historiográfica propõe-se um aparato metodológico que dê suporte a esse ponto da pesquisa. A proposta do uso de fontes visuais na história pressupõe a leitura da obra de arte em seus múltiplos aspectos, incluindo seus atributos estético, formal, técnico, conceitual, contextual, intencional, perceptivo e relacional, mas não limitados somente a eles. Assim, dialogamos com o conceito de cultura visual, despontado a partir dos estudos de Michael Baxandall.³⁸ O autor fornece um aporte metodológico para articular essa análise visual aos paradigmas historiográficos, observando as trocas³⁹ diversificadas entre os atores em questão e situando o artista e a obra em um “tecido de intenções”.⁴⁰ Recorremos ainda ao trabalho de Artur Freitas⁴¹ que reúne e sugere aplicação de outras ferramentas que possibilitam a análise artística contextualizada, contemplando o ciclo completo da produção: criação, circulação e recepção (contemporânea e posterior).

Assim, objetiva-se traçar uma análise que esteja construída no tempo e seja dialógica entre o aspecto formal da obra como objeto com seu aspecto social, já que é parte constituinte de seu contexto. Por fim, a partir desse diálogo a leitura semântica transforma-se em cultural, dentro de uma perspectiva subjetiva. Conforme as palavras de Freitas:

Uma imagem (...) não será nunca compreendida como um sintoma de uma concepção estática e determinante da ‘cultura’, mas será vista, isso sim, como constitutiva da própria cultura, na medida em que, pela irradiação de novos significados e pela relação com toda a teia semântica já conhecida, a nova visualidade passa a forçar a reconstrução da própria teia.⁴²

Ora, a proposta metodológica citada, apesar de bastante ambiciosa, nos parece combinar bem com a teoria da História Intelectual aplicada nesta pesquisa. Firmados nessas bases, desenvolvemos a estrutura da dissertação em três capítulos que seguem as perguntas iniciais da pesquisa como eixos.

³⁸ BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

³⁹ Conceito de *troc*. *Ibid.*, p. 88.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁴¹ FREITAS, Artur. *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, jul-dez 2004. pp. 3-21.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

No primeiro capítulo, analisaremos a pergunta: Como a tecnologia se infiltra e se integra no fazer artístico de Gallé? Trataremos de contextualizar o artista e a sua produção no seu núcleo imediato, e explicitar conceitos tecnológicos e artísticos importantes. Discorreremos brevemente sobre o vidro enquanto material no contexto de inventividade e indústria do *fin-de-siècle* e sobre a forma e conteúdo das caligrafias, em especial nas *verreries parlantes* de Gallé. Pretendemos operacionalizar os vasos *La Soude* (1903) e *Vase Pasteur* (1892) para proceder com essa análise, pautando nossas observações sobre a análise da forma artística.

No segundo capítulo, ampliaremos a contextualização do sujeito e discutiremos com mais profundidade as bases teóricas da pesquisa pautada na História Intelectual e articuladas com a metodologia de análise artística. Ao observar a participação de Gallé nas Exposições Universais, o simbolismo empregado em sua produção e o histórico do movimento de *art nouveau*, articularemos o artista e seus *habitus* no campo intelectual,⁴³ destacando em contraponto sua subjetivação. Para proceder com esta análise artística, tanto internalista como externalista, observaremos a vivência de Gallé na sua *Usine d'Art*, enquanto articulador de ideias e de pessoas, contemplando o aspecto geracional de sua atuação. De forma bastante sucinta, apontaremos para as escolhas estéticas dos trabalhos como exaltação da racionalização no papel dos intelectuais e consideraremos a pergunta: De que forma a produção de Gallé se insere no contexto do *fin-de-siècle* e do *art nouveau*?

No terceiro e último capítulo da dissertação, nos voltaremos para a pergunta final: Como Gallé viabiliza sua proposta de união da tecnologia e da arte no estabelecimento de uma modernidade ideal? Utilizando as perspectivas de Larry Shiner⁴⁴ e Jacques Rancière⁴⁵ acerca da modernidade em formação da virada do século XIX para XX, observamos o posicionamento e intuito de Gallé frente ao estabelecimento de uma modernidade que lhe servisse. A partir do entrelaçamento dos vasos analisados no primeiro capítulo com o *Vase Échappez-vous* (1898), exemplificaremos a ideia da natureza como redenção nas *verreries parlantes*. Consideraremos dessa maneira como suas vivências científicas, industriais, artísticas e pessoais se coadunam para a concretização de sua produção.

Nas considerações finais, traçaremos alguns apontamentos em resposta às nossas perguntas de pesquisa. Confirmaremos se as hipóteses levantadas se mantêm, demonstrando que Gallé utilizou a tecnologia e a potência da indústria para produzir uma arte

⁴³ BOURDIEU, *Campo Intelectual e Projeto Criador*, op. cit.

⁴⁴ SHINER, Larry. *The Invention of Art: A cultural history*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2001.

⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental, Ed 34, 2005.

inovadora e consoladora, conciliando práticas contrastantes através do retorno à contemplação natural e a defesa de valores e virtudes não comerciais. Por fim, comentaremos brevemente acerca de como nossa trajetória de pesquisa contribuiu para a construção destas conclusões.

1. A LINGUAGEM DAS COISAS MUDAS: OBJETOS DE ARTE

*“Por detrás desses tédios e pesares plenos
Que põe seu peso sobre a existência brumosa,
Venturoso o que pode com asa vigorosa
Voar para campos tão luminosos, serenos;*

*Seus pensamentos, tal cotovias, miúdas,
Livre impulso empreendem aos céus da manhã
- Sobre a vida ele plana, e entende sem afã
A linguagem das flores e das coisas mudas!”*

Charles Baudelaire⁴⁶

Como ponto de partida, imaginemos o jovem Émile Gallé (1846-1904) dedicando horas de seu dia caminhando pelos arredores e jardins de Nancy, sua terra natal, colecionando espécimes botânicos típicos de sua região.⁴⁷ A horticultura era uma prática cultural forte da comunidade e família em que Gallé estava inserido.⁴⁸ Assim aprendeu a nomear e reconhecer diversas plantas que brotavam no solo da região, vizinho aos territórios da Alsácia e Lorena que, no início de sua vida adulta, seriam tomados da França pela Prússia germânica. Em seus cadernos costurados, esboçava desenhos dessas plantas, anotando seus nomes científicos e prensando alguns exemplares recolhidos para preservação. Apesar das possibilidades de continuidade que se ofereciam ao jovem no pequeno empreendimento de comércio de vidros e cerâmicas de seu pai, sustento da família há gerações, Gallé decidiu estudar e se especializar em ciência botânica.⁴⁹

Assim fez suas incorrências por países vizinhos: um ano estudando em Weimar, na Alemanha, onde se apaixonou por literatura e pela música de Richard Wagner e Franz Liszt,⁵⁰ além de um período viajando pela Inglaterra, onde trabalhou com botânica no *Kew Gardens*, conheceu o movimento *Arts and Crafts* e bebeu das ideias simbolistas na arte. Ainda que impellido por seus intercâmbios, seu nacionalismo e o empreendimento comercial familiar em Nancy chamavam-lhe de volta à sua terra.⁵¹ Raízes essas que se fortaleceriam após a tomada da Alsácia e parte da Lorena na guerra franco-prussiana (19 de julho de 1870 — 10 de maio de 1871), e apareceriam com mais proeminência em obras do início de sua carreira. Um exemplo

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 41.

⁴⁷ BOUR, Edouard (dir.). *La Lorraine: artiste et littéraire*. Revue mensuelle illustrée. Nancy: mai. 1905, p. 3.

⁴⁸ Gallé escreve: «O gosto pelas flores reinava na minha família: é uma paixão hereditária. Isso foi uma salvação» («l'amour de la fleur régnait dans ma famille: c'était une passion héréditaire. Ce fut le salut.») GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 239. Tradução nossa.

⁴⁹ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 33.

⁵⁰ HEYL, Anke von. *A Arte Nova*. Potsdam, Alemanha: Ullmann, H. F, 2009, p. 122.

⁵¹ BOUR, op. cit., p. 3.

é a decoração de cardos⁵² da mesa *Le Rhin*, cujas raízes aparecem emaranhadas firmemente aos pés do móvel, entrelaçadas com versos entalhados na madeira: “Eu me apego ao coração da França. Quanto mais me atacarem, mais me apegarei” [Figura 1].⁵³



Figura 1. Detalhe do pé da mesa *Le Rhin*, exposta no Musée de l'Ecole de Nancy. Foto: acervo pessoal.

Além da característica naturalista que se adequava com a formação botânica do artista, a simbologia da flora em Gallé se voltava também para o regionalismo, certamente romantizado. Ao longo de sua trajetória, Gallé utilizou espécies como o cardo [Figura 1, Figura 2 e Figura 3] e a rosa gálica [Figura 4 e Figura 5], que representavam a botânica local da região da Lorena e simbolizavam o enraizamento que afluía em sua produção.

Subsequente à ruptura geográfica dos territórios vizinhos, a cidade de Nancy inchou rápida e consideravelmente, pois recebeu um grande número de recusantes, ou seja, os cidadãos da Alsácia e Lorena que optaram por manter sua nacionalidade francesa e se viram obrigados a sair do território tomado. Esse aumento da população na cidade impulsionou o crescimento dos empreendimentos Gallé, que passaram a contar com mais mão de obra e capacidade produtiva. Além disso, o consequente estímulo para construção de novas residências que abrigassem as famílias recusantes contribuiu para que o *art nouveau*, estética em voga na época, se tornasse o estilo marcante em toda a área da cidade que ficou conhecida como ‘cidade nova’ (*ville-neuve*), em contraste com o estilo medievalista e monárquico da ‘cidade velha’ (*ville-vieille*). A cidade nova contava com ruas mais retilíneas e largas, a partir do urbanismo planejado com dois eixos perpendiculares. É ali que se encontram La Garenne, a residência da família Gallé, e o conjunto de edifícios construídos por Gallé para abrigar a *Usine d'Art*, onde empreendeu sua manufatura.

⁵² O cardo é uma flor utilizada como símbolo da cidade de Nancy, e aparece em inúmeras obras de Gallé, especialmente naquelas que apontavam para o nacionalismo e a esperança do retorno do território da Lorena anexado ao império Prussio-germânico.

⁵³ «*Je tiens au cœur de France. Plus me poignent, plus j'y tiens*». GALLÉ, Émile. Mesa produzida em madeira e marchetaria, exposta na Exposição Universal de Paris em 1889. Atualmente exposta do Musée de l'École de Nancy. Tradução nossa.



Figura 2. O cardo é uma planta espinhosa que simboliza a província Lorena. Foto: acervo pessoal.

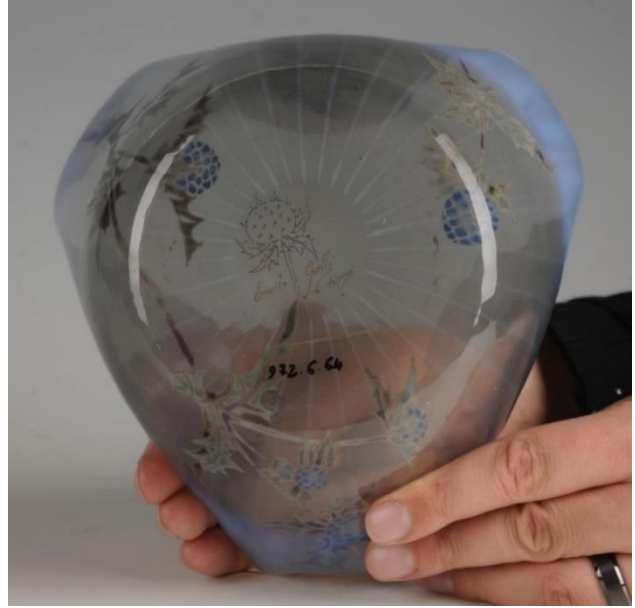


Figura 3. Vaso decorado em cardos esmaltados, incluindo o desenho do cardo gravado junto à assinatura de Gallé. GALLÉ, Émile. Jatte. c. 1850-1904. Vidro esmaltado. 9,6 × 19 × 18,6 cm. Musée de Reims, Reims. Foto Domínio Público, por Christian Devleeschauwer. Disponível em: <https://musees-reims.fr/oeuvre/jatte-206388472620812620#content> Acesso em 11 mar. 2024.



Figura 4. Rosa Gálica no Parc de Pépinière em Nancy. Foto: acervo pessoal.



Figura 5. Exemplar de peça decoradas por Gallé com a rosa gálica. GALLÉ, Émile. Vase Rose de France. c. 1902. Vidro cameo. 14 cm altura. Coleção particular. Foto disponível em: <https://leverreetcristal.wordpress.com/2017/02/10/exceptionnel-vase-roses-de-france-de-emile-galle-estime-150-000-e-haut-de-14-cm-france/> Acesso em 11 mar. 2024.

O assunto dos territórios perdidos permaneceu sensível até a morte do artista, que não veria a devolução dos territórios à França.⁵⁴ Gallé lidava com a situação como uma ferida

⁵⁴ O território foi devolvido à França no Tratado de Versailles em 1919, mas reconquistado pela Alemanha no terceiro Reich, e finalmente estabelecido como francês somente em 1945.

aberta, e logo cedo em sua carreira de artista-industrialista, juntou o símbolo da cruz Lorena em sua assinatura, além de confeccionar diversas obras sobre a temática dos territórios perdidos. Em geral, essas obras atestam a dor da perda, mas promovem a esperança de que a situação não seria permanente, frequentemente gravadas com frases como “esperançosamente”,⁵⁵ “não me esqueça”,⁵⁶ ou referindo-se ao dizer popular que corria entre os habitantes da região “não será para sempre”.⁵⁷ Além do cardo, representando a região de Nancy, outras plantas como as flores de pessegueiro eram frequentemente utilizadas nessas obras como símbolo de renovação. Esse e outros eventos políticos movimentariam o artista a colocar sua arte em prol de diversas causas, reforçando a sua produção como intelectual engajado.⁵⁸

Ao voltar a Nancy no início da década de 1870, Gallé paulatinamente assumiu responsabilidades nos empreendimentos Gallé, anteriormente liderados por seu pai, e passou a modificar a produção através da inserção dessas espécies botânicas simbólicas com pequenas frases em objetos diversos produzidos na fábrica. Quanto mais se envolvia, mais adicionava aspectos criativos ao negócio, iniciando pela decoração dos artefatos e posteriormente adentrando a fabricação vítrea.⁵⁹ Após seu casamento com Henriette Grimm, filha de um pastor protestante, em 1875, a família passou a residir no mesmo local onde funcionava também o atelier, local apelidado com o mesmo nome da rua, *avenue de la Garenne*,⁶⁰ número 2.⁶¹ Neste período, os projetos, gravações e decorações da fabricação a frio eram realizados nesta casa em Nancy, mas a fabricação dos vasos em forno eram realizadas em uma fábrica na cidade de Meisenthal, que inclusive estava localizada em território anexado, dificultando a logística de transporte.⁶² Com o subsequente nascimento de suas quatro filhas e do aumento constante do empreendimento, em 1885, Gallé adquiriu um terreno, algumas quadras de distância da *Garenne*, onde construiu um edifício que abrigaria o processo de manufatura vítreo completo em Nancy, contando com a instalação de quatro fornos.

Depois de assumir completamente a direção do empreendimento quando tinha cerca de 30 anos, acrescentou ainda uma oficina de criação de móveis de madeira e marchetaria ao que já havia transformado em uma indústria de crescente porte. O edifício da fábrica, já conhecido como *Usine d'Art*, foi alterado e ampliado para abrigar o trabalho com os três materiais, vidro,

⁵⁵ «*En bon espoir*»

⁵⁶ «*Ne m'oubliez pas*»

⁵⁷ «*Ce n'est pas pour toujours*»

⁵⁸ Sobre Gallé como intelectual engajado, verificar o ponto 2.2 dessa dissertação.

⁵⁹ DANDONA, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁰ O termo *La Garenne* pode ser traduzido como a toca de um coelho.

⁶¹ LE TACON, *Émile Gallé*, *op. cit.*, p. 36.

⁶² LE TACON; LUCA, *L'Usine d'Art Gallé à Nancy*, *op. cit.*, p. 22.

cerâmica e madeira. Essa tríplice atuação é comentada tanto por seus contemporâneos quanto por pesquisadores atuais, conforme indica Cyril Barde: “Roger Marx, seu amigo de Nancy, crítico de arte e inspetor de belas artes, o descreve como o ‘homem triplex [...]’ ceramista, marceneiro e vidreiro, - que domina a partir de sua alta individualidade a arte industrial deste fim de século”.⁶³

É sobre a viabilidade deste conceito de arte industrial, a união do belo ao útil, o equilíbrio entre feitiço manual e tecnológico, que nos debruçaremos nesta pesquisa. Gallé é citado pelo historiador do design Rafael Cardoso como um expoente do *art nouveau*, imortalizado por seu virtuosismo artesanal e artístico deste que vinha a ser justamente “o primeiro estilo divulgado em escala maciça, suscitando uma reprodução industrial intensiva das suas formas em artigos de todas as espécies”.⁶⁴ Cardoso argumenta que o contexto francês e inglês do século XIX propiciou o forjamento de uma nova cultura visual que se imprimiu nas cidades e se reforçou nos itens de consumo da intimidade do lar burguês, desde revestimentos têxteis, mesas e cadeiras até louças e vasos.⁶⁵ Esse novo sistema se expandiu globalmente com o estabelecimento da indústria e das novas tecnologias disponíveis, favorecendo o surgimento do projetista, ou do designer, responsável por garantir o bom gosto do estilo e a funcionalidade do produto. Assim, a partir das reformas do gosto alheio frente ao crescente ecletismo, acentuou-se o embate acerca da separação entre as artes maiores e menores, e o artesão se viu diante de uma espécie de crise de identidade, segurando em uma mão a posição de artista e na outra os rendimentos e produtividade do industrialista.

Nesta posição dicotômica encontrava-se também Gallé. Conforme seus empreendimentos cresciam, mais possibilidades tecnológicas surgiam para a manufatura. Gallé não apenas experimentava com novas técnicas a partir de descobertas químicas e mesmo mecânicas de fabricação, mas incentivava essa pesquisa em sua *Usine d’Art*,⁶⁶ termo frequentemente utilizado por Gallé para se referir à sua indústria, mas intercambiado em seus escritos com outros termos que denotam essa inventividade industrial em integração íntima com o fazer artístico, como “atelier”, “fábrica”, “laboratório” e “atelier de composição”. A curadora do *Musée de l’École de Nancy* Valerie Thomas explica que as perpétuas inovações de técnicas

⁶³ “Roger Marx, son ami nancéen, critique d’art et inspecteur des Beaux-Arts I, le décrit dès 1889 comme l’«*homo triplex [...] potier, ébéniste, verrier, – [qui] domine de sa haute individualité l’art industriel de cette fin-de-siècle*»”. BARDE, Cyril. *Montrer l’invisible, Capter l’impalpable*. In: FAYOLLE; RINGUEDÉ, *op. cit.*, disponível em: <<https://books.openedition.org/lisaa/722>> Acesso em set. 2023. Par. 1. Tradução nossa.

⁶⁴ CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p. 86.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ Como era dividida em três ramificações, cada departamento também contava com os próprios nomes (*cristallerie* onde faziam-se os vidros, *faïencerie* onde eram criadas as peças de cerâmica e *ébénisterie* para a marcenaria), enquanto que a instituição como um todo era referida por Gallé como *Établissements Gallé*.

vítreas eram uma forma de se destacar da concorrência, e menciona também diversos elementos de design que foram desenvolvidos por Gallé e a seguir plagiadas.⁶⁷

Uma das técnicas mais importantes desenvolvidas por Gallé foi a chamada marchetaria vítrea.⁶⁸ Como trabalhava em sua indústria com móveis de madeira, em que eram frequentemente aplicadas decorações de marchetaria, uma técnica já bastante antiga, Gallé resolveu transferir a ideia de inserir essa espécie de mosaico também no vidro. O desenho era previamente montado com o vidro colorido sobre uma superfície, e transferido ao vaso enquanto quente, fundindo-o com a massa vítrea viscosa. O próprio Gallé mencionou esta técnica entre outras que desenvolvia em sua *Usine d'Art*, afirmando que fazia parte do seu processo de expressão. Usando uma metáfora botânica, explicou que técnicas nasciam e eram cultivadas como flores memoráveis, ávidas a desabrochar:

Novos processos e profissões nasceram, no meu caso, novas necessidades de se expressar. São eles, depois do entalhe, depois do ácido e do esmalte: marchetaria sobre vidro, cristal brocado, cristal intarsiado. São cálices-flor, famintas de ar e de dia: é também uma flor antológica.⁶⁹

As técnicas da marchetaria,⁷⁰ brocado⁷¹ e intársia⁷² já eram conhecidas e aplicadas em materiais como a madeira e as duas últimas também em tecidos, mas Gallé propôs formas de realizá-las sobre o vidro, criando técnicas totalmente novas. Apesar de obterem resultados parecidos, variam principalmente devido à espessura das peças montadas e incrustadas sobre uma superfície plana (ou curva, no caso dos seus vasos vítreos). O entalhe⁷³, o ácido⁷⁴ e o esmalte⁷⁵ eram técnicas já bastante antigas para decoração vítrea, apesar de adquirirem ares de novidades na *Usine d'Art* de Gallé, pois as novas misturas químicas e elementos minerais eram possibilidades tecnológicas inovadoras desenvolvidas pelos recentes processos industriais e favoreciam a criação de novas cores e texturas em materiais vítreos.

⁶⁷ THOMAS; PERRIN, *L'École de Nancy*, op. cit., p. 118.

⁶⁸ Inspirada na marchetaria de madeira, trata-se de uma camada vítrea que consiste na montagem de peças que formam um desenho aplicadas sobre outra camada vítrea aquecida, fundindo-as.

⁶⁹ «Des procédés, des métiers neufs sont nés, chez moi, de nouveaux besoins d'exprimer. Ce sont, après la ciselure, après l'eau-forte et l'émail: la marqueterie sur verre, le cristal broché, le cristal intarsié. Ce sont des calices-fleurs, avides d'air et de jour: c'est une florule anthologique aussi.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 200. Tradução nossa.

⁷⁰ Decoração de superfícies planas de madeira pela incrustação de laminados amadeirados com diferentes tons naturais, formando desenhos que lembram uma espécie de mosaico.

⁷¹ Inserção de folhas metálicas dentro das camadas vítreas que compunham uma peça.

⁷² Empréstada do bordado, e apesar de similar à marchetaria, a técnica da intársia é realizada de forma a incrustar peças mais espessas à uma superfície para a montagem de um desenho. Experimentalmente usada por Gallé com vidro do tipo cristal.

⁷³ Corte, ranhura, gravação em vidro, madeira ou outro material.

⁷⁴ A gravura com ácido é feita a partir de um desenho molde, e permite a repetição do mesmo desenho em diversas peças.

⁷⁵ O esmalte é como uma tinta vítrea de aspecto brilhoso após sua secagem.

Gallé experimentou novas fórmulas de esmaltação e criou diversas colorações inéditas, como por exemplo azul pálido que nomeou *clair-de-lune*. Além das cores e texturas obtidas pelas experimentações químicas, frequentemente nomeados por Gallé, os próprios designs e elementos visuais das composições também eram fruto de processos de criatividade experimental na sua Usine d'Art. Le Tacon e Luca, pesquisadores da indústria e vida de Gallé, sugerem inclusive que ele supervisionou de perto a construção dos prédios que iriam abrigar a fabricação vítrea da indústria, exigindo que todas as portas possuísem fechaduras e trancas para “proteger os segredos de fabricação”⁷⁶ descobertos e realizados ali. A consequente originalidade de suas invenções acabou tornando sua obra um alvo de frequentes plágios, que Gallé tentou combater através da prática das patentes e processos legais. Em uma nota de exposição de 1884, Gallé indicou:

Émile Gallé, aliás, lembra que o vidro colorido com uma pequena quantidade de óxido de cobalto em um tom bonito de safira, uma cor popularizada desde então por alguns vidreiros franceses e estrangeiros, foi lançado por ele em 1878. O emprego decorativo que ele fez dela ajudaram a tornar esta cor em uma verdadeira tendência por algum tempo. Comercializado por ele com o nome de *clair de lune*, também era produzido na Alemanha com o nome de *Mondschein*, e na Inglaterra com o de *Moonlight Glass*.

Podemos ver no Museu de Artes Decorativas uma amostra deste tom adquirido pelo Museu diretamente de Gallé em 1878.⁷⁷

Se na época Gallé ainda estava preocupado em se estabelecer como o autor da cor para que lhe fossem conferidos os devidos créditos, nas notas da exposição de 1889, quatro anos mais tarde, ele repetiu o relato, mas acrescentou menção a outras colorações também copiadas em outras indústrias vítreas:

desde então, dificilmente existe uma fábrica que não tenha fabricado *clair-de-lune*, que agora caiu no domínio público. Após o meu envio para a União Central das Artes Decorativas em 1884, não demorou a aparecer também na produção atual, à imitação da minha, tons amarelados em escalas de loiro, nuances de vermelho e esbranquiçado.⁷⁸

Gallé a seguir explicou os procedimentos realizados para conseguir estes e outros efeitos “totalmente inéditos”⁷⁹ sobre o vidro, indicando que apesar de seu sucesso inicial evidenciado

⁷⁶ LE TACON; DE LUCA, *L'Usine d'Art Gallé à Nancy*, op. cit., p. 37.

⁷⁷ «Émile Gallé rappelle incidemment que le verre coloré par un faible quantité d'oxyde de cobalt d'un joli ton de saphir, couleur vulgarisée depuis par certaines verreries françaises et étrangères, a été émis par lui en 1878. Les emplois décoratifs qu'il en a tirés ont contribué à donner pendant quelque temps une véritable vogue à cette nuance. Mise au commerce par lui sous le nom de *clair de lune*, elle a été produite également en Allemagne sous le nom de *Mondschein*, et en Angleterre sous celui de *Moonlightglass*./On peut voir au Musée des arts décoratifs un échantillon de cette teinte acheté par le Musée à Gallé en 1878.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 303. Tradução nossa.

⁷⁸ «depuis il n'est guère d'usine qui n'ait fabriqué le *clair-de-lune*, tombé aujourd'hui dans le domaine public. A la suite de mon envoi à l'Union centrale des arts décoratifs en 1884, il n'a pas tardé à se produire également dans la fabrication courante. À l'imitation de la mienne, des tons jaunâtres d'écaille blonde, nuagés de rouge et de blanchâtre.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 333. Tradução nossa.

⁷⁹ «absolument inédites» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 334. Tradução nossa.

pelas cópias de outras fábricas, os resultados foram ainda mais aprimorados conforme adicionou-lhes melhorias, agora apresentadas ao júri da exposição. Percebe-se no texto o aborrecimento por encontrar repetidamente suas invenções copiadas. Le Tacon relata que a partir de 1880, Gallé depositava uma documentação relativa a todos os seus novos modelos junto ao *Conseil de Prud'hommes*,⁸⁰ em Nancy, que aliás, consiste atualmente em um acervo rico e interessante de aquarelas, desenhos e escritos sobre as obras. Em alguns momentos, todavia, Gallé apresentou um discurso diferente sobre as cópias de seu trabalho, deixando de encará-las como uma ofensa, e passando a se conformar com elas como um reconhecimento da qualidade de seu trabalho que merecia mesmo ser compartilhada democraticamente. As cópias não cessariam, porém, mais adiante nas mesmas Notas de Exposição de 1889, Gallé afirmou:

Na minha produção acessível ao mercado, evitei o falso, o torto, o frágil. Usei cores sólidas. Criações incessantes influenciaram o gosto do público médio. Abri a fábrica de cristais e preparei, às vezes em meu detrimento, caminhos frutíferos para fábricas produzirem muito. Imitações do "gênero Gallé" foram feitas. Eu estou feliz.

Que a moderação, a sobriedade e o bom gosto ocupem sempre lugar de honra aos usos que se fizerem em outros lugares dos meus ínfimos achados! Que eles se beneficiem da importância do material que prezamos, mas não aumentem o estoque de uma produção vil e desconsiderada!⁸¹

É curioso que neste trecho Gallé fez uma concessão ao uso das muitas técnicas que desenvolveu, mas expressou seu desejo de que elas não fossem associadas a uma produção que não combinasse com seus valores de parcimônia, originalidade e cuidado artístico, excedendo a quantidade de sua produção e consequentemente banalizando o produto por uniformização, o que passaria a degradá-la.

Assim, notamos que Gallé pulsava por fazer de seu ofício mais do que uma simples manufatura industrial, conferindo-lhe originalidade e o status de linguagem artística, por qual pudesse comunicar suas ideias.⁸² O artista argumentou em seus escritos que a essência das preocupações e da cultura de quem faz um objeto se transferiria para ele, seja consciente, seja inconscientemente.⁸³ Desta forma, propôs que a produção industrial deveria ser concebida, realizada e recebida enquanto obras de arte comunicativas.

⁸⁰ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 207.

⁸¹ «Dans ma production à bon marché, j'ai évité le faux, le biscornu, le fragile. J'ai employé des colorations solides. Des créations incessantes ont influencé le goût du public moyen. J'ai ouvert à la cristallerie et préparé, quelquefois à mon détriment, des voies fructueuses à des usines pour la très grande production. Des imitations du «genre Gallé ont été faites. J'en suis heureux. / Puisse la modération, la sobriété et le bon goût présider toujours aux emplois qui se font ailleurs de mes infimes trouvailles! Puissent celles-ci profiter au relèvement de la matière que nous chérissons, mais non grossir le stock d'une production avilie et déconsidérée!» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 349. Tradução nossa.

⁸² GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 212-216.

⁸³ Como exemplo, ver a metáfora do sementeiro, presente no o artigo «*Le Décor Symbolique*», GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 212.

Essas concepções brotavam diante da emergente divisão entre a arte e o artesanato, ou artes maiores e menores. O filósofo Larry Shiner situa a consolidação dessa diferenciação gradual no século XVIII. O autor argumenta que o prestígio e status dos artistas modernos foi elevado diante do surgimento do conceito de estética e sua contemplação, distanciando a arte da vivência do trabalho manual de criar artefatos úteis:

Um novo prestígio foi conferido aos escritores pelos Estados monárquicos, e algo similar à categoria da literatura moderna passou a emergir. Ao mesmo tempo, a elevação da ciência e o desenvolvimento mais profundo de um mercado econômico foram minando as bases intelectuais e sociais do velho sistema das artes, descartando o esquema das artes liberais e mecânicas como obsoleto e conferindo à ideia do gosto um papel maior na experiência da arte”.⁸⁴

Shiner demonstra que as qualidades esperadas da performance do artista se modificaram através dos séculos, e deixaram de se pautar apenas pela função social unificada da *techné* na antiguidade – definida como a habilidade humana de confeccionar e criar – gradualmente se adaptando para, no século XVIII, se dividir em duas funções distintas: a imaginação, graça e liberdade do artista profissional versus a habilidade manual do serviço útil ligada ao trabalho do artesão amador ou trabalhador industrial.⁸⁵

Simultaneamente artista e industrialista, Gallé se manifestou contra essa emergente divisão e a distinção de artes maiores e menores. Curiosamente, seu intuito não era abrir mão do ambiente industrial, das inovações tecnológicas ou descartar a padronização da produção em larga escala, típica da indústria, mas remediá-las com seu caráter artístico. Desta maneira, reclamava para si tanto a produção útil como a estética. O filósofo Jacques Rancière utiliza o termo “partilha do sensível”⁸⁶ para se referir à divisão dos bens culturais e estéticos entre os sujeitos de um dado grupo. Em suas próprias palavras, “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”.⁸⁷ Para o autor, arte e política se entrelaçam em um nó no fim do século XIX e início do XX, que “embaralha também a partilha entre obras de arte pura e as decorações da arte aplicada”,⁸⁸ criando um preâmbulo para os desdobramentos subsequentes das vanguardas artísticas. Rancière defende que a oposição entre o antigo e o moderno não é senão um véu sobre a oposição de dois regimes diferentes de historicidade.⁸⁹ Nesta direção, a modernidade formada por e em Gallé, dentro de seu círculo de relações, vivenciou um momento de

⁸⁴ SHINER, *op. cit.*, p. 18

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁶ RANCIÈRE, *op. cit.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 35.

redistribuição, em que o regime estético estava em debate e rearranjo. Gallé articulou uma produção ideológica artística e suficientemente manual dentro do ambiente de sua já grande indústria e do uso de tecnologias inovadoras, partindo do princípio de que cada objeto confeccionado em seu estabelecimento deveria ser concebido como uma peça de arte: deveriam ser o que ele chama de *objets d'art*. Desta forma, Gallé se posicionou como um duplo na nova partilha do sensível e não hesitou em defender essa posição através de suas obras e escritos.

Isso fica evidenciado nas suas participações profusas das exposições de arte da época, para as quais Gallé enviava exemplares de todos os tipos produzidos em sua fábrica, pleiteando pelo seu reconhecimento como *objets d'art*. Em seus escritos, o artista frequentemente lutou para que suas peças fossem dignas da mesma atenção expositiva que a pintura e escultura, criticando quando eram expostas separadamente como uma “arte menor”. Em um artigo indignado direcionado ao diretor de uma Exposição Internacional em Bruxelas, ocorrida em 1897, Gallé argumentou:

Estamos de acordo, você me assegurou, que em sua exposição não há categorias na arte, que a arte admite apenas uma classe de obras: as boas. Concordamos que, entre os muitos ofícios, meios de realização e expressão, escultura, arquitetura, pintura, joalheria, cerâmica, carpintaria, gravura, materiais duros ou macios, nenhum está excluído da obra sublime. Todos os ofícios são nobres e os artigos de vidro não são os únicos. [...]

A lei francesa, não a ignore, não é gentil com o “objeto de arte”. Para ela, para a administração, o “objeto de arte” é apenas uma “arte aplicada à indústria”, - boa ou má, insuficiente, inflada, “aplicação”. O “objeto de arte” sempre no tribunal, muitas vezes no ministério, o objeto de arte é o filho do escravo, governado por justiças baixas ou por favor; ele é filho da falha, impróprio para a bula dourada, para o vestido de beleza e poesia.⁹⁰

Irritado com a diminuição do valor do *objet d'art*, em geral segregados em uma seção de menos prestígio nas Exposições que os aceitassem, Gallé pleiteou para que a arte industrial fosse considerada como arte, tal como qualquer arte plástica (pintura, escultura). Em um tom irônico prosseguiu, neste mesmo artigo, brincando sobre a predestinação de algumas linguagens artísticas a serem dignas de ser chamadas de arte, enquanto outras seriam, como escravos, relegadas a uma lei “menor”. A referência à bula dourada de 1356,⁹¹ um decreto do Sacro

⁹⁰ «Nous sommes d'accord, vous m'en donnâtes l'assurance, que, chez vous, il n'est point de catégories dans l'art, que l'art n'avoue qu'une seule classe d'ouvrages, les bons. Nous sommes d'accord que, parmi les nombreux métiers, moyens de réalisation et d'expression, sculpture, architecture, peinture, joaillerie, poterie, menuiserie, gravure, matières dures ou tendres, nul n'est exclu de l'œuvre sublime. Tous métiers d'art sont de gentils hommes et non pas la seule verrerie. [...] La loi française, ne l'ignorez pas, n'est pas tendre pour «l'objet d'art». Pour elle, pour l'administration, «l'objet d'art» n'est qu'un «art appliqué à l'industrie», - bien ou mal, caresse, soufflet, «application». L'«objet d'art» au prétoire toujours, au ministère souvent, l'objet d'art est l'enfant de l'esclave, régi par des justices basses ou par la faveur; c'est l'enfant de la faute, inapte à la bulle d'or; à la robe de beauté et de poésie.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 186-187. Tradução nossa.

⁹¹ O documento é por vezes chamado de *bulle d'or de Metz*, cidade vizinha ao norte de Nancy que guarda uma cópia do documento em seus arquivos.

Império Romano que regulava a dignidade imperial, ampliou a denúncia acerca da arbitrariedade com que se admitia ou deixava de admitir a dignidade de um objeto. Na sequência do texto, o artista apelou, em seu tom tipicamente poético, aos artistas-industrialistas nacionais, suplicando “que as nossas obras francesas sejam cheias de humanidade” em que os infelizes pudessem encontrar consolo.⁹²

Sua preocupação era defender que o objeto útil e doméstico, fabricado em ambiente industrial, pudesse sim alcançar o espírito humano na categoria de arte, tanto promovendo consolo e alegria quanto acolhendo suas lágrimas, desde que feito com essa intencionalidade. Gallé vislumbrava a importância da receptividade na qualificação artística. Portanto, defendia que os objetos com reprodutibilidade industrial controlada poderiam manter-se singulares e significativos, desde que não fossem meras “cópias servis”.⁹³

Ao teorizar sobre o período, Walter Benjamin argumentou que os artefatos produzidos na categoria artística sofreram uma alteração perceptiva conforme o emprego de humanidade na técnica de produção diminuía: enquanto técnicas rudimentares empregavam o ser humano ao máximo, a técnica moderna e mecânica caminhava para empregá-lo ao mínimo.⁹⁴ O autor afirma que “a origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza”⁹⁵ emancipando os objetos de arte de sua função sagrada e aurática. Benjamin define o conceito da seguinte maneira:

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. [...] Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura. Ela repousa sobre duas circunstâncias, ambas ligadas ao crescimento progressivo das massas e à intensidade crescente de seus movimentos. [...] Unicidade e duração estão tão unidos nesta quanto transitoriedade e reprodutibilidade naquela. A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo sentido para o idêntico no mundo aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único.⁹⁶

A aura da imagem, para Benjamin, era dissipada conforme se distanciava de sua unicidade através da reprodução técnica, mas reagia com “a doutrina do *l'art pour l'art*, que é uma teologia da arte”.⁹⁷ De fato, Benjamin construiu seu argumento ao discutir técnicas de reprodutibilidade que iam desde a gravura, passando pela fotografia e chegando no cinema.

⁹² «*Que nos ouvres françaises soient pétries d'humanité*». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 199. Tradução nossa.

⁹³ GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 242.

⁹⁴ BENJAMIN, **A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica**, op. cit., p. 65.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

Diferentemente, os vasos produzidos por Gallé, ainda mesclavam uma boa dose de emprego humano em sua fabricação. Mesmo as obras em série, homogeneizadas, ainda mantinham sua relação de existência em um tempo-espaço delimitados.

A relação do observador é, portanto, essencialmente diferente nesses casos, mas a relação com a utilidade propõe outro paradigma, relacionado ao caráter perceptivo e aurático. Na era moderna, o objeto útil passava por um processo de dessacralização devido a sua técnica de produção, mas também ao seu distanciamento do significado. Como aponta o escritor mexicano Octávio Paz, a conotação artística foi demovida do objeto útil nesse período, e novos parâmetros e rituais foram adotados.⁹⁸ Para Paz, os componentes que conferem sacralidade ao objeto são a beleza e o significado: “Um utensílio, um talismã, um símbolo: a beleza era a aura em torno do objeto, resultante – quase sempre involuntariamente – da relação secreta entre sua forma e seu significado. Forma: o modo como uma coisa é fabricada; significado: o propósito para o qual é fabricada.”⁹⁹

É precisamente contra a desmistificação do objeto útil que lutou Gallé, ainda apegado à sacralidade de seu trabalho, intencionalmente acrescentando-lhe significado, beleza e autenticidade. Resistindo à emancipação decorrente da reproduzibilidade industrial e ao distanciamento da natureza, ressentia a perda do status simbólico e do poder sagrado de tocar a alma humana. Em outras palavras, ao se deparar com as novas partilhas do sensível que se estabeleciam gradualmente, Gallé resistiu em aceitar a fração que lhe estava sendo direcionada, e se articulou de forma a se estabelecer beneficiário tanto da porção do design útil, industrial, tecnológico, quanto do status da arte sacralizada, simbólica e esteticamente intencional.

Em 1900, Gallé escreveu um discurso marcante, transformado no artigo intitulado *Le Décor Symbolique*, em que incentivou a todos os jovens modernos envolvidos na fabricação de utilitários como móveis e utensílios domésticos a se posicionarem como artistas. Ele diferenciou:

o artista, inclinado a reproduzir a flor, o inseto, a paisagem, a figura humana, e que busca extrair deles o caráter, o sentimento contido, produzirá uma obra mais vibrante e de uma emoção mais contagiosa do que aquele cuja ferramenta será apenas uma câmera, ou um bisturi frio. O mais escrupuloso documento naturalista, reproduzido em obra científica, não nos comove, porque a alma humana está ausente dele.¹⁰⁰

⁹⁸ PAZ, Octávio. O artesanato, o uso e a contemplação. Trad. Alexandre Bandeira. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-artesanato-o-uso-e-a-contemplacao-por-Octavio-Paz> Acesso em 13 mai. 2024.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ “l’artiste, penché à reproduire la fleur, l’insecte, le paysage, la figure humaine, et qui cherche à en extraire le caractère, le sentiment contenu, fera une œuvre plus vibrante et d’une émotion plus contagieuse que celui dont l’outil ne sera qu’un appareil photographique, ou qu’un froid scalpel. Le document naturaliste le plus scrupuleux,

Atuante como industrialista e também cientista botânico, era no seu papel de artista que colocava mais ênfase, defendendo que seu trabalho era portador da essência desta arte sagrada, mais tarde chamada aurática, característica perdida na partilha do sensível que vinha a compor a fração do industrialista, do ilustrador botânico como cientista, do trabalhador manual.

No intuito de manter seu status artístico, Gallé participou ativamente da movimentação social, estética e política que, mais tarde, iria se desdobrar em projetos de escolas como a Bauhaus, por exemplo. Desta forma, propôs inovações constantes ao realizar suas muitas criações, elevando seu trabalho através do design cuidadoso de cada peça procurando conferir-lhes unicidade. Para tanto, acrescentava a elas sua assinatura de artista, além de palavras e figuras com caráter de signos que convidavam o observador a deixar-se envolver em um diálogo com ela.

1.1. *La Soude*: O vidro e a inventividade industrial de Gallé

Consideramos até o momento o contexto de produção tecnológico, inovador e inventivo em que se davam as criações artísticas de Gallé. Através da aplicação de colorações inéditas de esmalte, misturas químicas que resultavam em texturas específicas e técnicas como a marchetaria vítrea e aplicações, inventadas e em alguns casos patenteadas pelo próprio Gallé, o artista garantia que seus objetos de arte contariam com a originalidade pretendida, ainda que outras indústrias fossem rápidas em se apropriar dessas técnicas.¹⁰¹ Como então podemos perceber que a tecnologia se infiltra e se integra no fazer artístico de Gallé?

Primeiramente, o uso tecnológico está acoplado ao incentivo do desenvolvimento e aplicação de novas técnicas para constituir o objeto. Em segundo lugar, está amalgamado no caráter industrialista da produção, tanto em sua ambientação quanto na escolha de materiais como o vidro para a manufatura dos produtos, apresentados como *objets d'art*. E por fim, em raros casos, ela se insere também como temática direta nos vasos de Gallé. Se é verdade que Gallé priorizou a temática natural na grande maioria de suas obras, como veremos no capítulo 3, os poucos vasos de Gallé cuja temática em si foi a indústria e a ciência podem trazer boas dicas acerca de sua visão sobre o progresso tecnológico. É o caso dos vasos *La Soude* e *Pasteur*, que analisaremos a seguir.

No vaso *La Soude* o foco temático e estético são os efeitos de forma e textura naturais causados pelo sal e pelo carbonato de sódio, também conhecida no Brasil como barrilha

reproduit dans un ouvrage scientifique, ne nous émeut pas, parce que l'âme humaine en est absente" GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 217. Tradução nossa.

¹⁰¹ THOMAS; PERRIN, *L'École de Nancy*, op. cit., p. 118.

(*soude*),¹⁰² um produto que adentrava com ímpeto as indústrias da região no final do século XIX, e era utilizado como matéria prima para fabricar vidro, inclusive por Gallé. Seu fornecedor era a Sociedade Solvay, uma empresa fundada na Bélgica, mas com uma planta instalada na cidade de Dombasle, próxima à Nancy na região da Lorena. Ernest Solvay (1838-1922) patenteou em 1861 o processo de obter carbonato de sódio usando amoníaco como vetor, um feito científico revolucionário.¹⁰³ A descoberta de Solvay foi extremamente importante na indústria química do período e teve grande impacto na produção de vidros.¹⁰⁴ Por volta de 1900, o processo Solvay viria a se tornar o padrão mundial na manufatura vítrea.¹⁰⁵

Gallé mantinha relações de negócios com a indústria Solvay & Co, que era fornecedora de sua *cristalerie*, além de considerar Solvay como um importante patrono das artes e da ciência.¹⁰⁶ Sua atuação na região de Nancy foi bastante profusa, tendo se envolvido com projetos em universidades e indústrias de arte,¹⁰⁷ e até mesmo financiado um dos vitrais de Jaques Gruber que retrata o químico trabalhando em um laboratório e, ao fundo, sua fábrica em Dombasle, uma cidade nas proximidades. O vitral, intitulado “a química”, é emoldurado com ramos de saponária, e fica entre outros dois similares: “o vidro” e “a siderúrgica”.¹⁰⁸ A obra é parte da vistosa série de vitrais instalados em 1909 na Câmara do Comércio e da Indústria de Meurthe e Moselle, na cidade de Nancy, atualmente ainda em funcionamento e aberta à visitação [Figura 6].

¹⁰² A palavra em português, barrilha, como é conhecido o carbonato de sódio na indústria do vidro, não se assemelha aos termos francês *soude* e inglês *soda* ou *soda ash*. A principal função desse componente, obtido até os dias atuais através do processo Solvay, é baixar o ponto de fusão do silício, facilitando seu derretimento.

¹⁰³ BERTRAMS, Kanneth; COUPAIN, Nicolas; HOMBURG, Ernst. *Solvay: History of a Multinational Family Firm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 16; 34.

¹⁰⁴ LANDES, David S. *The Wealth and Poverty of Nations: Why some are so rich and some so poor*. New York: WW Norton & Company, 1998, p. 269-273.

¹⁰⁵ DOUGLAS, R. W. In: WILLIAMS, Trevor I. *A history of technology*, v. VI. Oxford: Oxford University Press, 1978. p. 574.

¹⁰⁶ LE TACON, François. *Solvay, Gallé & Art Nouveau*. Nancy: Association des amis du Musée de l'École de Nancy 2000. p. 13.

¹⁰⁷ BERTRAMS; COUPAIN, HOMBURG, *op. cit.*, p. 139-141.

¹⁰⁸ HARBONVILLE, Jean. CCI Grand Nancy Métropole Meurthe-et-Moselle. Patrimoine. Studio graphique Cci 54, abr. 2022. p. 10.

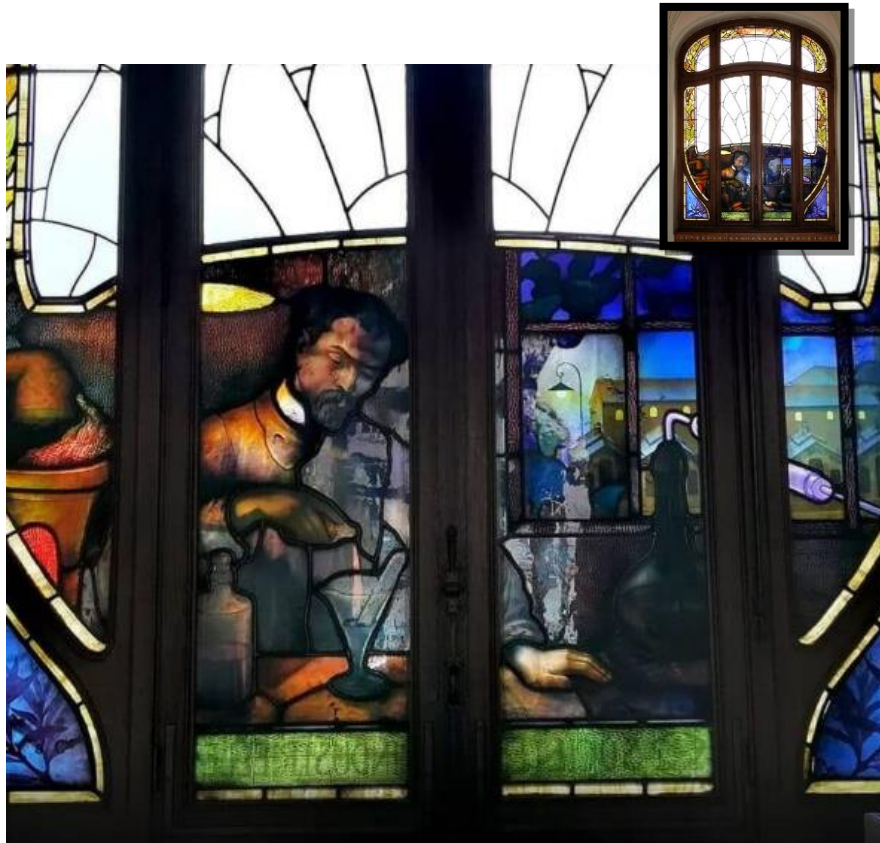


Figura 6. GRÜBER, Jaques. Detalhe do vitral *La chimie*. 1909. *Chambre de Commerce et d'Industrie de Meurthe et Moselle, Nancy, França*.

Em 1903, na ocasião do aniversário de 30 anos da planta fabril da Solvay & Co em Dombasle, foram encomendados a Gallé dois vasos comemorativos, sendo um deles o vaso que se encontra hoje no acervo do *Musée de l'École de Nancy* e é conhecido atualmente pelo título *La Soude* (1903) [Figura 7].

O corpo do vaso tem um formato de balaústre sobre pedestal de haste longa e afinada, com base redonda. Com altura de 46 centímetros e largura máxima de 12 cm, possui um efeito bipartido através da coloração, que é acastanhada na parte inferior e branca na parte superior. A linha de separação das cores é de contorno bem definido, porém sinuosa lembrando um líquido em movimento. O vaso é recoberto por texturas particulares, que parecem ranhuras por seus lados, e pipocada por aplicações de cristais pontudos que são mais aglomerados perto da borda e na base do vaso. Da borda do vaso escorrem lágrimas texturosas que representam a barrilha escorrendo em ambas as laterais. O corpo do vaso é composto de três camadas de vidro, além das aplicações dos cristais e lágrimas. Através das camadas criam-se as texturas mencionadas e manchas brancas que lembram a fumaça das fábricas Solvay, em composição orgânica. Após a confecção e esfriamento do vaso, sobre a camada superior foram realizadas gravações com roda que ilustram os edifícios da planta fabril de Dombasle, com suas chaminés e galpões, bem como a assinatura de Gallé.



Figura 7. Gallé, Émile. *La Soude*. 1903. Vidro tripla camada, gravado e martelado com aplicações. 46 × 12 cm. Musée de l'École de Nancy, Nancy. photo Jean-Yves Lacôte

Durante o período de concepção dessa obra, Gallé trocou ideias sobre ela em correspondências com seu amigo e crítico de arte Roger Marx. Essas cartas são de grande riqueza para análise da visão de Gallé quanto a arte e a tecnologia, e através de sua leitura podemos também averiguar diversos aspectos que contribuíram com essa criação, tanto na parte criativa e inspirativa, quanto na parte comercial e técnica. O primeiro aspecto a destacar é que Gallé pronunciou a dicotomia vivida entre notar o impacto imperioso da indústria sobre o ambiente e romantizar sua estética e sua potência. Gallé se referiu à usina em Dombasle como uma Babilônia, e destacou a beleza que o inspirava ao passar pela região:

Neste momento, para domingo, estou fazendo um truque de conjuração dupla, dois vasos encomendados de última hora pela Solvay & Co para comemorar os trinta anos da fábrica Dombasle. Estes vasos de baixo preço destinam-se a figuras oficiais. Você me conhece: eu não poderia decidir oferecer peças já prontas. Então tenho La Soude e La Madon encaminhados.

Sempre fiquei impressionado ao passar, rapidamente, pela fábrica de barrilha, esta Babilônia embranquecida em sua neve, ardendo com o brilho do fogo velado em vapores valquírios.

O mais difícil talvez tenha sido a representação do carbonato de sódio pelo cristal que dele sai, o sódio em gemas planas com bordas facetadas, com a limpidez da água gelada da fonte, sob o pó da geada.¹⁰⁹

Ao evocar as metáforas da Babilônia e das Valquírias, Gallé estava fazendo alusão à sedução e beleza de poderes que estavam associados, paradoxalmente, ao mal. É típico de Gallé a utilização de elementos mitológicos e cristãos como símbolos de um conceito, tanto ao escrever quanto ao criar decoração para seus vasos. A Babilônia aparece na Bíblia como um império poderoso, próspero, avançado em seus progressos técnicos e culturalmente imponente, mas que contém em si uma afronta aos preceitos divinos, devido ao orgulho, materialismo e idolatria que cultivavam. As Valquírias são caracterizadas como belas virgens guerreiras que cavalgavam sobre as batalhas escolhendo os guerreiros mais dignos e valentes para conduzir ao salão dos mortos, Valhalla. Ao associar essas figuras à planta da fábrica Solvay, Gallé implicava um poder de atração que era ao mesmo tempo um caminho que levava à perdição ou morte.

No trecho citado, ele mencionou ficar impressionado e notar sua estética atraente, descrita poeticamente e bem traduzida nos elementos do vaso *La Soude*. Talvez tenha sido esse

¹⁰⁹ «Je fais en ce moment, pour dimanche, double tour de prestigidigitation, deux vases commandes a la derniere minute par Solvay & Co en commemoration des trente années de l'usine de Dombasle. Ces vases, de peu de prix, sont destinées aux personnages officiels. Vous me connaissez: je n'ai pu me décider à donner du commerce tout fait. J'ai donc en chemin La Soude et La Madon. / Toujours, je fus impressionné au passage, en express, à travers la soudière, cette Babylone blanchie dans sa neige, embrasée de lueurs d'incendie voilée des vapeurs walkyriennes. / Le plus difficile peut-être a été la contrefaçon, de la soude par le cristal qui en est issu, la soude en gemmes méplates aux arêtes facetées, d'une limpidité d'eau de source congelée, sous la poudre de frimas» Carta de Gallé à Roger Marx, 30 de setembro de 1903. In: CHARPENTIER, Françoise-Thérèse. *Lettres Pour L'art*. Paris: Nuée Bleu, 2006, p. 248. Tradução nossa.

um motivo pelo qual argumentou que não poderia entregar, para essa encomenda, um modelo pronto ou já concebido anteriormente. Prezava pela originalidade e simbologia que deveriam conter suas peças, especialmente quanto feitas para ocasiões específicas como esta. Assim, a obra é inspirada na temática da barrilha, como um produto químico inovador com o qual Gallé trabalhava e estava familiarizado. As texturas que recobrem os lados do vaso transmitem bem a ideia da neve em pó e do gelo riscado, comparações usadas por Gallé para explicar a estética pretendida. Já os cristais aplicados pelo vaso são mais lisos e não possuem a mesma texturização, apesar de apresentarem uma coloração leitosa, e não límpida como Gallé mencionou na carta.

É possível que o processo criativo que envolvia a manufatura de cristais e elementos decorativos baseados na barrilha já tivesse sido explorado por Gallé em uma encomenda anterior, feita por um presidente da mesma fábrica Solvay em Dombasle em 1894, como especula Le Tacon.¹¹⁰ O autor especifica que a encomenda do serviço de mesa para 36 lugares deveria ser realizada com uma temática que fizesse referência às atividades industriais Solvay, e que a comunicação entre as partes a respeito da encomenda teria sido longa e aparentemente um tanto quanto truncada. Le Tacon afirma que foi estabelecido mais de um ano de correspondência entre as partes e, em certa ocasião, foram enviadas a Gallé algumas amostras de cristais de sódio com uma nota de texto explicando que seriam a única coisa que lhe poderiam servir de inspiração. Gallé em retorno solicitou o envio de pedras de sal, mas o resultado da troca é um enigma, pois tanto os desenhos preparatórios de Gallé quanto as peças do serviço são hoje desconhecidos.

Essa demora e dificuldade de compreensão quanto às solicitações realizadas por Gallé naquela ocasião, diante da investigação estética que poderia lhe inspirar criativamente, pode ter contribuído para um outro trecho da carta sobre a criação de *La Soude* enviada a Roger Marx, citada acima, em que o artista comenta que “estes engenheiros não são muito intelectuais. Impossível fazê-los compreender a beleza pitoresca da sua fábrica e obter fotografias destas estranhas construções; tivemos que correr até lá e fazer esboços. O homem é um dispositivo infinitamente mais rápido e sensível”.¹¹¹ Destacamos duas observações importantes sobre a escolha de palavras de Gallé neste trecho. A primeira é o uso do termo “intelectual” como forma de definir aqueles que liam as entrelinhas de uma comunicação, seja escrita ou visual, aspecto que será discutido com a devida profundidade no ponto 2.2 dessa dissertação. A segunda é o emprego da expressão “dispositivo” para se referir ao ser humano enquanto fornecedor de um

¹¹⁰ LE TACON, *Solvay, Gallé & Art Nouveau*, op. cit., p. 27.

¹¹¹ CHARPENTIER, op. cit., p. 249.

tipo de trabalho mais eficiente e sensível do que a máquina. O contraste do trabalho humano com o trabalho industrial ou automatizado é um assunto pertinente para discutir a inserção da técnica e tecnologias no contexto de produção artística de Gallé, apresentada no presente capítulo, e portanto cabe considerá-lo a seguir.

Este era um dilema que estava no cerne das preocupações do artista: manter os benefícios alcançados pelos avanços tecnológicos, sem abrir mão da artesanaria e do conceito artístico da produção. Com a observação de que o ser humano ainda era necessário como componente de sensibilidade, Gallé reconheceu que a capacidade intelectual e manual, humana, não poderia ser substituída com facilidade. Transformar o simplesmente visível em uma estética perceptível e significativa exigia um trabalho que nem a máquina, e nem mesmo industrialistas que não compartilhavam de uma visão artística como a sua, poderiam realizar, ou mesmo sequer notar. Essa é a transformação a que se propõe o intelectual. Como coloca Gizelle Zanotto, o intelectual é o criador e mediador cultural que traduz seu engajamento político e filosófico em sua criação.¹¹² Dentro dessa perspectiva, entra também a qualidade de discernir o belo e o corrompido dentro de um mesmo contexto, conferindo um tom de dualidade melancólica aos vasos de Gallé como o *La Soude*, que em sua beleza, chora.

As lágrimas porosas e ásperas que escorrem pelas laterais do vaso representam a formação do carbonato de sódio líquido e são notáveis na composição, e também estão presentes no vaso *La Madon* [Figura 8], mencionado por Gallé e produzido simultaneamente ao *La Soude*.



Figura 8. GALLÉ, Émile. *La Madon*. 1903. Vidro marborizado com aplicações. 20 cm altura. Coleção particular.

¹¹² ZANOTTO, Gizele. *História dos Intelectuais e História Intelectual: Contribuições da Historiografia Francesa*. In: *Biblos*, Rio Grande, n. 22, v. 1, 2008, p. 37.

O elemento da lágrima, em si, é recorrente como aplicação vítrea simbólica em muitos outros vasos concebidos por Gallé, em geral como aplicações transparentes, como veremos logo mais. Já as lágrimas porosas e leitosas como a do *La Soude* e *La Madon* inaugurarão toda uma família estética de vasos que serão produzidos no ano que se segue, o último ano de vida de Gallé.

De acordo com Thomas e Thomson a barrilha foi um elemento que mexeu com o imaginário de Gallé, visto que era um componente essencial do vidro, material ao qual se dedicou entusiasticamente por anos.¹¹³ A partir da representação dessa matéria líquida a efervescer pelas bordas do vaso *La Soude*, Gallé criou uma série de outras composições de taças com um efeito estético similar que apresenta uma paleta de cores restrita, do castanho ao branco, e formas lacrimais que se dinamizam em contraste com a textura de mármore do corpo das taças. Thomas e Perrin afirmam que existem diversos registros de aquarelas preparatória realizadas na *Usine d'Art* de Gallé, como também registros fotográficos de peças dessa família, hoje detidas em diversas coleções diferentes.¹¹⁴ As peças fazem menção a elementos variados como a neve e a espuma do mar, que indicam as metamorfoses inspirativas derivadas de *La Soude*, a peça que a inaugura. De acordo com a curadora, não poderíamos imaginar “uma musa mais bela que a barrilha, para o final de carreira de um artista que dedicou toda a sua vida à celebração do material vítreo”.¹¹⁵

O vidro em si, enquanto uma mídia cujas possibilidades se expandiram no século XIX, carrega em si uma mensagem tecnológica. Como parte constitutiva da semiótica dos vasos de Gallé, o material vítreo é portador de algumas implicações essenciais, aproximando-se do conceito de Marshall McLuhan de que o meio é a mensagem.¹¹⁶ A própria manufatura química é por definição a transformação da matéria para uso produtivo, e o vidro encontrou nesse período um espaço dentro do universo industrial. Bastante atrelado ao uso de tecnologias químicas, termodinâmicas e industriais, o vidro usado para produzir objetos intencionalmente artísticos racha Gallé em fragmentos dicotômicos, mas também confere singularidade e força para sua produção. Isso porque, na paisagem visual do *fin-de-siècle* francês, peças de vidro encontravam resistência em ser recepcionadas como possíveis obras de arte, pois o material ainda estava associado à utilidade. O próprio Gallé, defendendo seus vasos como objetos de arte, observou que “um dogma geralmente preponderante é o da qualidade do material como

¹¹³ THOMAS; THOMSON, *Verreries d'Émile Gallé*, op. cit., p. 76.

¹¹⁴ THOMAS; PERRIN, *L'École de Nancy*, op. cit., p. 76.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 79.

¹¹⁶ McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Berkeley, California: Ginko Press, 1996. p. 28.

método de classificação na glíptica, a plástica da arte” pois somente esculturas e pinturas seriam consideradas “dignas de entrar no Salão Internacional de Belas Artes de Bruxelas em 1897 e no de Paris em 1900”.¹¹⁷

A utilização crescente do vidro como material no processo de urbanização durante a modernização literalmente reflete as novas práticas de olhar e de flunar, de caminhar. Para Walter Benjamin, as lentes, as vitrines e os espelhos seriam emblemas intelectuais da nova Paris.¹¹⁸ Luiz Eduardo Teixeira aponta que alguns anos mais tarde o vidro seria discutido no meio artístico indicando que “os expressionistas, desde os seus manifestos iniciais, colocam o vidro (o cristal) como um material impregnado de misticismo, de pureza intrínseca, em virtude de suas propriedades”.¹¹⁹ Como bom simbolista, Gallé já apreciava os vislumbres que o vidro poderia suscitar no observador e procurava destacá-los em seus escritos.

A defesa do uso do vidro como um material artístico é traduzida nas escolhas de Gallé, o que fortalece o argumento de Thomas quando aponta a barrilha como uma inspiração significativa do artista. Por ser um componente que consiste na própria essência deste material simbólico, tornou-se um meio de expressar valores igualmente essenciais para ele. Sua forma líquida e efervescente é transformada em lágrimas de barrilha em *La Soude* e *La Madon*, os primeiros de uma série de vasos similares.

Samuel Provoust quantifica em cinco os formatos utilizados por Gallé nas variantes das lágrimas de barrilha, e indica o exemplar em formato de cabeça de repolho como a forma mais comum dessa família estética.¹²⁰ Um exemplar conhecido deste formato é a peça da coleção do Musée d’Orsay, em Paris [Figura 9]. A segunda forma com mais exemplares é a forma do vaso *Écume de Mer* [Figura 10], cuja metáfora se transfere para a textura das ondas do oceano, tema que exerce um crescente lugar na obra de Gallé nos últimos anos de sua vida. Tanto Provoust quanto Thomas argumentam que são os vasos desta família estética que inspiraram as breves menções que Marcel Proust faz à obra de Gallé em seu romance, *Em Busca do Tempo Perdido*.¹²¹

¹¹⁷ «Un dogme généralement prépondérant est celui de la qualité de la matière comme méthode de classement dans la glyptique, la plastique d’art.» [...] «Dignus es intrare au Salon international des Beaux-Arts à Bruxelles en 1897 et à celui de Paris en 1900» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 189. Tradução nossa.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, v. II, Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 197.

¹¹⁹ TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. **Arquitetura e Cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis Santa Catarina – 1930-1960**. Tese de doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009, p. 71.

¹²⁰ PROVOUST, Samuel. *A funerary gift and the Gallé-Keller friendship*. In: **NANCI** (Newsletter on Art Nouveau craftwork & industry). 24 abr. 2022. Disponível em: <<https://galle.substack.com/p/a-funerary-gift-and-the-galle-keller>> Acesso em 16 out. 2023.

¹²¹ O autor compara poeticamente a estética da espuma do mar à textura do trabalho de Gallé: “No vidro glauco que o mar parecia intumescer com suas vagas redondas e engastado entre os caixilhos de ferro de minha janela



Figura 9. GALLÉ, Émile. *Coupe Larmes de Soude*. c. 1903. Cristal marborizado, com aplicações. 15 × 18,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Figura 10. GALLÉ, Émile. *Coupe*. c. 1903-1904. Vidro gravado com aplicações. 14,5 cm. Christie's 23/06/2006, lote 123.

como entre os chumbos de um vitral, desfiava, em toda a profunda orla rochosa da baía, triângulos empenachados de uma espuma imóvel delineada com a delicadeza de uma pena ou de uma pluma desenhadas por Pisanello, e fixadas por esse esmalte branco, inalterável e cremoso que figura uma camada de neve nos trabalhos em vidro de Gallé". PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 639.

Como mencionado, lágrimas aplicadas aos vasos não eram uma novidade nas peças confeccionadas por Gallé. Em geral, antes de La Soude, possuíam com aspecto cristalino e transparente. Em 1880, já estavam em produção séries de serviços de mesa identificados com o tema, nas linhas mais populares de produção da *Usine d'Art* [Figura 11 e Figura 12].



Figura 11. GALLÉ, Émile. Serviço de mesa da série Larmes (Lágrimas). 1880. Taça de vidro incolor e fumê, com aplicações. 10,4 cm (altura). Musée d'Orsay, Paris, França.



Figura 12. GALLÉ, Émile. Desenho preparatório para manufatura do serviço de mesa da série Larmes (Lágrimas). 1880. Aquarela sobre papel. 25,1 × 47 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.

Nos *écrits pour l'art*, um compilado de variados escritos de Gallé, ele fez referência ao significado das lágrimas em peças únicas também. Para exemplificar como o sentimento poético podia ser traduzido pelo trabalho artístico, ele descreve um vaso que seria exposto na Exposição Universal de 1889:

Uma jarra de água, florida com amores-perfeitos, em esmaltes violetas, marrons e folheados a ouro, mostra a personificação da triste fronteira, o pequeno rio loreno, o Seille, em uma silhueta de esmalte marrom, desolado e chorando em suas mãos. O vaso está todo pingando com lágrimas de prata presas no esmalte; estes versos de Sully-Prudhomme estão gravados nesta terra: “De onde vêm essas gotas trêmulas? De onde vêm minhas lágrimas?”¹²²

A menção à “triste fronteira” e a inserção do rio Seille como símbolo de tristeza é uma clara referência à perda dos territórios para o Império Alemão em 1891, já que o caminho do rio, que passava bem próximo à Nancy, foi estabelecido como a nova demarcação territorial.¹²³

¹²² «Um vase à l'eau, fleuroné de pensées de champs, en glaçures violettes, brunes, feuillées d'or; montre la personification de la triste frontière, la petite rivière lorraine, la Seille, dans une silhouette d'émail brun, désolée et pleurant dans ses mains. Le vase est tout ruisselant de larmes d'argent saisi dans la glaçure; ces vers de Sully-Prudhomme sont gravés dans cette terre: D'où viennent ces tremblantes gouttes? D'où viennent mes pleurs?» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 329. Tradução nossa.

¹²³ VAILLOT, Benoît. *La fabrication d'une frontière. La délimitation franco-allemande de 1871*. In: GOUJU, Alissia et.al. *Les frontières dans tous leurs états*. Presses universitaires de Nancy: Editions Universitaires de Lorraine, 2019. p. 5.

Aqui Gallé revelou que as lágrimas simbolizavam a tristeza que sentia diante da desanexação do território da Lorena e Alsácia, representados melancolicamente na temática, cor, material e verso escolhido para essa peça.

Assim como neste caso territorial, Gallé se posicionou politicamente em diversas outras instâncias, entre as quais destacamos sua relação com o caso Dreyfus, oficial francês e judeu, preso e deportado por suspeita de espionagem em 1895. Diante do caso, um debate ardente se estabeleceu entre diversos segmentos da sociedade francesa, envolvendo política e imprensa. A polarização aumentou conforme evidências de sua inocência foram surgindo e as publicações passaram a justificar a condenação do capitão devido sua origem judaica.¹²⁴

Entre 1897 e 1898, alguns jornalistas, indignados com o crescente cunho antisemita publicações *antidreyfusard* – contra Dreyfus – passaram a expressar seu apoio ao capitão. Um destaque foi o escritor Emile Zola, que publicou um manifesto de protesto¹²⁵ que unificou o grupo que defendia Dreyfus, chamados de *Dreyfusards*, ou pejorativamente *intellectuels*, com o qual Gallé veio a se identificar. A assinatura de Gallé é encontrada na segunda página do abaixo-assinado publicado em suporte a Zola e Dreyfus, na edição de 19 de janeiro de 1899 do jornal *l'Aurore*.¹²⁶ Entre os assinantes encontram-se centenas de artistas, escritores, professores, estudantes, que passam a ser apelidados ironicamente de “intelectuais” pelos *anti-dreyfusards*, ou seja, aqueles que continuavam apoiando a condenação e culpabilidade do capitão.¹²⁷ Além das assinaturas, os intelectuais passaram a mobilizar sua produção cultural em defesa de Dreyfus, como não é diferente no caso de Gallé. Sua participação na Exposição Universal de Paris em 1900 foi grandemente pautada pela temática, tendo produzido diversos vasos e uma instalação significativa que abrigaria algumas dessas peças, articulando poemas e símbolos que aludiam à verdade e à justiça.

O vaso *Le Figuier* (1898-1900) [Figura 13] é um exemplo de peça constituída como uma defesa do capitão Dreyfus.¹²⁸ Nele, grossas lágrimas vítreas foram aplicadas sobre a haste

¹²⁴ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 91.

¹²⁵ ZOLA, Émile. *J'accuse...!*: A verdade em marcha. Porto Alegre: L&PM, 2009.

¹²⁶ *L'Aurore: littéraire, artistique, sociale*. dir. Ernest Vaughan; réd. Georges Clemenceau. Paris: 19 janvier 1899. p. 2. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7014592/f2.item>> Acesso em 31 ago. 2023.

¹²⁷ O próprio Gallé entra em um debate público por escrito com Maurice Barrès, se identificando como um intelectual e defendendo-os, diante das ironias publicadas por Barrès em referência aos *intellectuels*. DANDONA, op. cit., p. 108.

¹²⁸ O posicionamento político de Gallé é evidenciado através de seu envolvimento profuso como artista *Dreyfusard*, e contribui para sua colocação como um intelectual diretamente nas origens do termo. Devido à larga dimensão dessa atuação e sua importância, o tema postula uma digressão da temática dessa dissertação. Sobre esse assunto, verifique o artigo BORGES, Mabel Macedo d'Haese. Vasos Falantes: Resistência Artística de Émile Gallé na Exposição Universal de Paris de 1900. In: Anais do IX Simpósio de Pesquisa Estado e Poder, 02 a 05 de outubro de 2023. Marechal Cândido Rondon - Paraná, 2024. pp. 381-393. Disponível em: <https://server2.midas.unioeste.br/sgev/eventos/ixsimposioestadoepoder> Acesso em 11 mar. 2024.

do cálice que chora, e onde Gallé gravou um verso de Victor Hugo para compor sua mensagem: “Pois todos os homens são filhos de um só pai. São a mesma lágrima. Saem do mesmo olho”.¹²⁹ A mistura dos símbolos judeus - como a figueira seca - e cristãos - como o cálice da comunhão e a referência a Deus como pai comum a todos - culmina nas lágrimas de agonia de Cristo traído. Bertrand Tillier interpreta a composição como um chamado para que os cristãos superassem o antissemitismo que se manifestava diante do Caso Dreyfus.¹³⁰



Figura 13. GALLÉ, Émile. *Le Figuier (A Figueira)*. 1898-1900. Vidro colorido, filigrana, marchetaria vítrea, gravado, lágrimas aplicadas. 58,2 cm (altura). Musée de l'Ecole de Nancy, Nancy, França.

As lágrimas aparecem simbolicamente também no vaso *Petits sourires, Grandes Larmes*, em que longas lágrimas cristalinas escorrem a partir da boca pela borda do colorido *soliflore*, um vaso cujo design é feito para portar e valorizar uma única flor. A disposição das lágrimas é parecida com a de *La Soude*, porém apresentando textura lisa e constituição delicada [Figura 14]. Neste vaso, a lágrima em composição com o verso escolhido, parece incorporar a ambiguidade diante da complexidade de vivências humanas onde coexistem alegrias e tristezas.

¹²⁹ «Car tous les hommes sont les fils d'un même père / Ils sont la même larme. Ils sortent du même œil» Tradução nossa.

¹³⁰ TILLIER, Bertrand. Émile Gallé et l'affair Dreyfus: vers une mutation des arts décoratifs. In: *Annales de l'Est*, special issue, n. 55, 2005, p. 105.

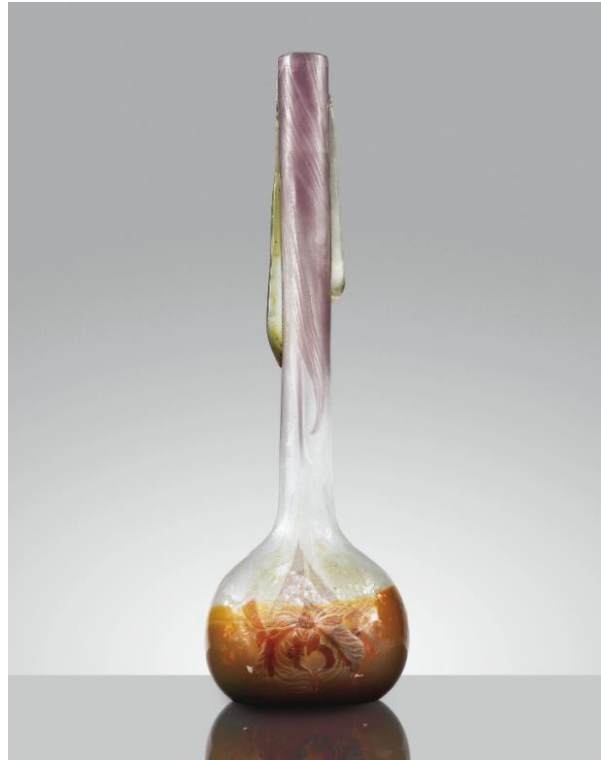


Figura 14. GALLÉ, Émile. *Petits Souris Grandes Larmes* (Pequenos Sorrisos, Grandes Lágrimas). 1898-1900. Vidro incolor patinado, brocado com folhas metálicas, gravado, lágrimas aplicadas. 54,7 cm (altura). Kunstmuseum, Düsseldorf, Alemanha.

Se as lágrimas nestas e em outras obras anteriores a *La Soude* estão fortemente associadas à simbologia da melancolia frente a situações diante das quais Gallé expressava uma resignada esperança apesar da tristeza e da perda, no caso das lágrimas de barrilha, inauguradas nas peças *La Soude* e *La Madon*, a simbologia se expandia para um processo de purificação da essência. Provoust coloca que “espirais de barrilha lamacenta antes de ser processada, assim como gotas espumosas de água salina durante o processo de purificação”¹³¹ caracterizam a obra *La Soude*. Dado o contexto da obra, o caráter simbolista e intencional do artista e as pistas nas elucubrações do próprio Gallé sobre a concepção da obra, podemos inferir que o artista via criativamente o processo industrial como uma forma de expressar a dicotomia da esperançosa melancolia que sentia em relação aos processos industriais, cujo avanço técnico era promissor e avassalador como uma onda.¹³²

Ao observar o vaso *La Soude* atualmente, exposto na parte baixa de uma vitrine próxima às escadas e iluminada pela luz da janela da antiga casa de Antonin Corbin, em Nancy, a melancolia da obra que parece chorar texturizadamente se destaca. Sua temática contrasta com as outras obras de Gallé que dividem o espaço com ela, coloridas e floridas. Apesar de

¹³¹ “swirls of the mud-like soda before it’s processed, as well as from droplets of salt-charged water during the purification process”. PROVOUST, *op. cit.*, Tradução nossa.

¹³² «Mais le rapide courant moderne est plus profond, plus puissant que le ruisseau paisible de nos prédilections. Il emporte tout.» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, *op. cit.*, p. 224. Tradução nossa.

consideravelmente maior do que os demais vasos da vitrine, *La Soude* parece diminuir, tanto por estar exposto fora da linha dos olhos do espectador quanto por sua paleta de cores discreta, o que acrescenta tristeza às suas lágrimas. Mas Gallé era plural em suas simbolizações e procurou combinar a técnica e indústria com o aspecto humano, sentimental e intelectual de obras que dialogassem com o observador. Em *La Soude*, não foram gravadas palavras para colaborar na comunicação do vaso, mas essa também foi uma prática adotada por Gallé para compor obras como *Le Figuier* e *Petit Souris*, *Grandes Larmes*, e sobre este caráter iremos nos deter a seguir.

1.2. Vasos Falantes (*Verreries Parlantes*)

Na *Usine d'Art* de Gallé produziam-se, dentre outros tipos de objetos de arte com nomes igualmente interessantes, os vasos falantes, doravante chamados de *verreries parlantes*.¹³³ O intuito de que as peças comunicassem sentidos e significados novos se intensifica nessas peças, cujo conceito desenvolvido por Gallé materializa-se ao trazer para a composição visual do objeto a presença de palavras, frases ou versos de poesia. Quando combinados ao material, forma e a decoração aplicada, os versos conferiam aos *objets d'art* uma mensagem, uma linguagem. No artigo “A Decoração Simbólica” (*Le Décor Symbolique*), publicado em 1900, Gallé citou um verso de Baudelaire para explicar que ao confeccionar um objeto de forma intencional, este passaria a falar a “linguagem das coisas mudas”.¹³⁴

Voltando às ideias de Jacques Rancière, essa mesma expressão é usada pelo autor para discutir a maneira pela qual a estética moderna atribui sentido ao universo empírico. O autor argumenta que “a idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da *linguagem muda das coisas* e a linguagem cifrada das imagens”.¹³⁵ Então, pelo rearranjo dos signos e imagens, os enunciados da arte mesclada com a política criam uma nova realidade.

¹³³ GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 313. Optamos por manter a expressão original em francês cientes de que este recurso linguístico cria um distanciamento em relação à obra. Baxandall defende que o uso de palavras antigas e nativas nos auxiliam a manter uma postura crítica como um lembrete de nossa tentativa e impossibilidade de mesclar-nos em uma cultura espacial e temporalmente distinta, utilizando dessa característica como caminho comparativo de compreensão. Nas palavras do autor “o uso crítico de termos nativos é uma espécie de afirmação linguística de nossa distância do modo de pensar de outra cultura. A presença intermitente deles em nosso texto representa uma forma de intenção à qual não podemos ter acesso”. BAXANDALL, op. cit., p. 169.

¹³⁴ «*Le langage des fleurs et des choses muettes*». BAUDELAIRE, Charles apud GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 216. Tradução nossa.

¹³⁵ RANCIÈRE, op. cit. p. 54. Grifo nosso.

Os *verreries parlantes* de Gallé se configuram como objetos que pretendem performar essa linguagem muda, materializando a subjetividade de suas ideias e emoções, em uma fusão simbólica do fabrico vítreo tecnologicamente inovador com a temática das obras (predominantemente a botânica e natureza típica da região da Lorena), acrescidos dos versos poéticos caligrafados organicamente sobre o corpo da peça. O amálgama de todos esses elementos (técnica, material, figuras, cores, formas e palavras) potencializam seu caráter comunicativo e artístico. Tornam-se produtos intelectuais importantes devido à mensagem intencional que carregam. De acordo com as palavras do próprio Gallé, eram peças em que “o sentimento poético era traduzido pela técnica da produção e esta, por sua vez, inspira o artista”.¹³⁶

Estudiosos franceses destacam essa característica de unir estética e literatura como essencial para a compreensão da obra de Gallé. O historiador Jean Schneider afirma que as *verreries parlantes* são peças de alta qualidade e parecem contar com uma dedicação especial de Gallé, que frequentemente escreveu textos complementares sobre elas, seja para o destinatário, em correspondências ou publicados nos periódicos da época.¹³⁷ Doutor em literatura, Cyril Barde argumenta que essas peças são “poemas de vidro que combinam intimamente a ordem legível e a visível”.¹³⁸ Para a historiadora Florence Daniel-Wieser, Gallé convoca a ciência e a técnica incorporadas à estética para materializar os símbolos, as emoções e efeitos que uma rima e sua sonoridade lhe sugerem.¹³⁹

Curiosamente, Gallé indicou que a prática de inserir textos em obras de arte didáticas poderia inclusive ser considerada antiquada, uma qualidade que Gallé não queria associada a si. Ele, que prezava pela modernidade de seu estilo e pela prática industrial, ainda admitiu valor em algumas práticas antigas, como propor a associação das imagens às palavras, fé e ideias. Ele escreveu:

Mantenho, de fato, quer se zombe ou não, o meu modo de aplicar - como os artistas da Idade Média que construíam sobre a fé e sobre ideias, - de aplicar, digo, textos aos meus vasos e de edificar os meus compradores através de textos. Por que negar ao decorador o libretto em que o compositor de música pode se inspirar livremente?¹⁴⁰

¹³⁶ “*Le sentiment poétique traduit par la technique du métier et celle-ci inspirant a son tour l’artiste*». GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 328. Tradução nossa.

¹³⁷ SCHNEIDER, Jean. «*La matière pour nous est matière à poésie*»: notes sur les verreries parlantes d’Émile Gallé. In: *Annales de l’Est*, special issue, n. 55, 2005, p. 189-201. Disponível em: <<https://www.academie-stanislas.org/wp-content/uploads/2023/02/16-schneider.pdf>> Acesso em set. 2023.

¹³⁸ «*poèmes de verre qui mêlent étroitement l’ordre du lisible et du visible*». BARDE, in: FAYOLLE; RINGUEDÉ, op. cit., par. 8. Tradução nossa.

¹³⁹ DANIEL-WIESER, Florence. *Émile Gallé et la Literature*. In: *Annales de l’Est*, special issue, n. 55, 2005, p. 95-98.

¹⁴⁰ «*Je maintiens, en effet, qu’on le raille ou non, mon mode d’appliquer, - comme les artistes du Moyen Age qui bâtitassent sur de la foi et sur des idées, - d’appliquer, dis-je, des textes à mes vases et d’édifier mes acheteurs par*

O artista inferiu que as palavras vinham associadas a construção de ideologias que podiam “edificar” o dono do *objet d’art*. Ao trazer a figura do libreto da ópera, Gallé indicou que havia um enredo, uma história que auxiliaria a compreensão daquele que ouvisse a música, assim como as palavras de seus vasos evidenciariam os seus pensamentos ao concebê-la. É importante notar que a aplicação dos versos nos vasos, para Gallé, servia como uma espécie de símbolo visual, tanto quanto as figuras de elementos naturais decorativos que imprimia nas peças. Ambos verso e figura ganhavam significado, mas era na sua combinação que uma nova mensagem se formava. Através dessa linguagem poético-artística, a subjetividade de Gallé se articulou com seu entorno.

Neste sentido, as escolhas de versos e palavras que decoram as *verreries parlantes* são inserções pungentes que acrescentam sentidos novos às obras. Temos ainda o aspecto simbólico a considerar, pois os elementos visuais e a estética aplicados na obra de Gallé traziam, intencionalmente, o signo e a significação como parte da metodologia do fazer artístico. O próprio artista destacou que “seria muito inútil desaconselhar o decorador ao uso do símbolo, tão prontamente aceito pelo poeta” e acrescentou que “enquanto o pensamento guiar a caneta, o pincel, o lápis, não há dúvida de que o símbolo continuará a encantar os homens”.¹⁴¹

Para além dessa defesa direta do símbolo, através da observação de outros escritos e também de suas obras artístico-decorativas, evidencia-se que Gallé prezava pela associação de imagens com uma racionalidade, idealizada, no intuito de atribuir valor à arte e cativar o observador. De acordo com Le Tacon, a poesia foi uma forma contundente de inspiração para Gallé justamente por inspirar, com seus versos, as imagens simbólicas que fertilizavam sua mente criadora.¹⁴² O autor pontua também que dos cinquenta e cinco autores dos quais Gallé emprestou palavras para seus vasos de vidro, Victor Hugo foi de longe o preferido, com mais de 50 citações diferentes aplicadas.¹⁴³ Além desse fator, vemos que outros poetas franceses foram bem mais citados do que os de outras nacionalidades, como era de se esperar, já que Gallé foi um agente de promoção do nacionalismo francês.

Portanto, a inserção de versos escritos na composição da obra plástica das *verreries parlantes* e o cuidado visual com que o artista tratou essa inserção alterava seu caráter. Já não se tratava apenas de uma obra visual, mas adquiria uma propriedade linguística. A diferença de

des écritures. Pourquoi dénier au décorateur le libretto dont le compositeur de musique peut s’inspirer sans conteste?» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 200. Tradução nossa.

¹⁴¹ «il serait bien inutile de déconseiller au décorateur l’emploi du symbole, qui est si volontiers accepté chez le poète. Et, tant que la pensée guidera la plume, le pinceau, le crayon, il ne faut pas douter que le symbole ne continue de charmer les hommes». GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 199. Tradução nossa.

¹⁴² LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 160.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 161.

status e a atribuição de valores às manifestações da literatura e das belas artes é discutida por Shiner, que pontua o prestígio historicamente mais elevado do poeta em detrimento do pintor ou compositor.¹⁴⁴ Bourdieu, por sua vez, explica que a linguagem consiste em um elemento pré-existente a qualquer obra ou sujeito, carregado de cultura em si mesma. Assim, o discurso por ela proferido deve ser articulado dentro da obra e com o seu campo para que seja possível compreendê-la.¹⁴⁵ De fato, ao discorrer sobre a França no pós-revolução industrial do século XIX, o autor aponta que a ameaça ao trabalho manual e à singularidade do homem culto gera, em resposta, a conformação de um campo intelectual no qual se desenvolve a teoria da superioridade da arte.¹⁴⁶ Em suas palavras:

A existência de um “mercado literário e artístico” torna possível a formação de um corpo de profissões propriamente intelectuais – seja com o aparecimento de novos personagens, seja com personagens antigos que recebem novas funções – isto é, a constituição de um verdadeiro campo intelectual como sistema de relações que se estabelecem entre os agentes do sistema de produção intelectual. [...] é significativo que a irrupção de métodos e técnicas, tomados de empréstimos à ordem econômica e ligados à comercialização da obra de arte (como a publicidade comercial dos produtos intelectuais), coincida não só com a glorificação do artista e de sua missão quase profética, com o esforço metódico para separar o intelectual e seu universo do mundo comum.¹⁴⁷

Através da atuação dos sujeitos que gravitam para esse novo campo intelectual, se estabelece uma hierarquia das artes que Bourdieu separa em três esferas: as artes legítimas, as legitimáveis e as arbitrárias. Classificadas assim pelos próprios intelectuais, as manifestações das belas artes e a literatura estão na primeira esfera, a fotografia e o cinema ficam na segunda, e o vestuário, decoração e mobília - produtos de designers como Gallé - entram na esfera arbitrária. Todavia, ao encontrar interações favoráveis dentro do campo intelectual, através do cultivo de *habitus* comuns, seria possível realizar a manutenção dos bens culturais e aumentar ou sustentar o status adquirido. Bourdieu exemplifica este conceito justamente citando certos críticos de arte conservadora que, “de repente tivessem podido lançar-se nos braços dos paladinos do ‘*art nouveau*’”.¹⁴⁸

Assim, faz sentido que Gallé se insira no meio intelectual e empreste o poder da poesia e literatura – situadas na esfera das artes legítimas – além das figuras esmaltadas e marchetadas em seus vasos vítreos, na busca por legitimar seu trabalho e elevar seu status. Como vimos no início deste capítulo, Gallé se sentia incomodado até mesmo quando classificados como “arte

¹⁴⁴ SHINER, *op. cit.*, p. 12 e 19.

¹⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2006, p. 225.

¹⁴⁶ BOURDIEU, *Campo Intelectual e Projeto Criador*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 110 e 111.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 112

menor,” já que mesmo quando recebia o desejado status artístico, não estava em pé de igualdade com as demais artes.

Para uma análise profunda das *verreries parlantes*, doravante, faz-se necessário pontuar a escolha das palavras, os poetas citados, a combinação com os elementos visuais e o peso da caligrafia¹⁴⁹ como parte da comunicação pretendida e da movimentação de Gallé dentro do recém-formado campo intelectual.

1.2.1. Caligrafias e Assinaturas

As palavras vieram a se constituir, na obra de Gallé, como elemento visual importante da composição. Tanto nos versos de poesia das *verreries parlantes*, passando pelas palavras soltas inseridas nos *objets d'art*, quanto a sua própria assinatura, eram integrados com a forma do vaso, com o tema, com a paleta de cores e estilo das linhas. A caligrafia orgânica e a técnica de gravação eram especificamente escolhidas e pensadas para cada peça. Seu traçado e tamanho contribuem para a composição natural e para a transmissão da mensagem pretendida.

Das diversas técnicas de gravar sobre o vidro conhecidas na época, Gallé demonstrou preferência pelas gravações com roda e entalhadas, com ou sem esmaltação. Gravações feitas com a roda ficavam mais discretas, e eram muitas vezes pequenas quando inseridas na composição total de um vaso [Figura 15]. Inscrições de homenagens, nomes e frases mais longas tendem a apresentar um porte médio, e poderiam ser gravadas à roda ou entalhadas no corpo do vaso [Figura 16]. Palavras únicas ou mensagens com um cunho político mais ativista, tendem a um tamanho maior e linhas mais evidentes, frequentemente sendo entalhadas, esmaltadas ou aplicadas através das técnicas de manipulação vítrea que integravam as palavras ao relevo do vaso [Figura 17].



Figura 15. GALLÉ, Émile. *Tout un monde de rêve*. 1898-1900. Detalhe de inscrição gravada à roda, porte médio, sem esmalte. Foto: acervo pessoal.



Figura 16. GALLÉ, Émile. *Les Têtards*. Detalhe de inscrição em relevo, esmaltada, de porte médio. Foto: acervo pessoal.

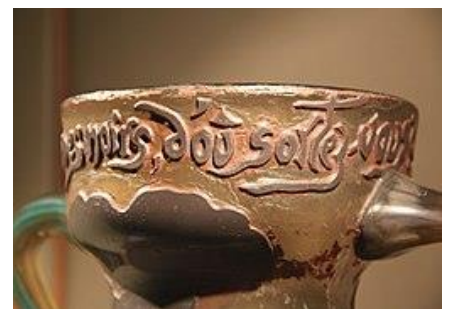


Figura 17. GALLÉ, Émile. *Les Hommes Noirs*. Detalhe de inscrição em relevo, esmaltada, porte grande. Foto da Wikimedia Commons

¹⁴⁹ A caligrafia é uma das marcas do movimento do *art nouveau*, com o qual o artista se identificava.

Já a gravação com ácido, ou água-forte, se assemelha ao uso de um molde ou transfer e, apesar de utilizada em algumas ocasiões, não era a preferida de Gallé, por ser mais comercial e prática para obter resultados uniformes, o contrário do que buscava o artista. Contudo, justamente por esse motivo, após sua morte, a técnica foi cada vez mais utilizada nos *Établissements Gallé*, o que contribuiu para a baixa valorização das peças produzidas na *Usine d'Art* entre 1904, data de sua morte, e 1936, data do fechamento definitivo da empresa. Durante a vida e produção de Gallé, portanto, foram mais comuns as gravações à roda, entalhadas, com ou sem esmalte.

Quanto às assinaturas, eram feitas com as mesmas técnicas já apresentadas. Para a historiadora de arte Jessica Dandona, as assinaturas das peças de Gallé reivindicam seu status artístico e elevam o valor de seu trabalho.¹⁵⁰ Shiner aponta que no século XVIII o estilo individual do artista e sua assinatura impressa na peça passam a ser valorizadas como distintivos de sua legitimidade como arte.¹⁵¹ Assim, na contenda pelo status reconhecido das belas artes, muitos artistas do *art nouveau* não hesitam em deixar suas assinaturas em trabalhos decorativos, como vasos, bandejas e luminárias, e arquitetônicos, como em fachadas e ornamentos, não diferindo no caso de Gallé. Todavia, o formato de seu nome apresentava constante mudança e adaptação à obra, contribuindo para a percepção de originalidade e unicidade da obra, além de indicar a resistência de Gallé à homogeneização.

Em um compêndio sobre a arte vítrea na França, Janine Blochdermant reúne cerca de 50 exemplares de assinaturas do artista, todas bem diferentes entre si.¹⁵² Por volta de 1900 grande parte dos produtores industriais padronizaram suas assinaturas como forma de criar um reconhecimento no mercado. Por exemplo, a assinatura dos irmãos Daum, principais concorrentes de manufatura vítrea de Gallé em Nancy na época, foi padronizada como uma espécie de logotipo primitivo. Por representar uma marca altamente reconhecível de empreendimentos famosos, as assinaturas agregavam valor comercial às peças. Já Gallé não se renderia à esta forma padronizada. As linhas de suas assinaturas combinavam com as demais palavras e versos aplicados em cada peça, como pertencentes à composição da obra. De acordo com o símbolo visual pretendido para evocar uma mensagem, Gallé aplicaria uma caligrafia que reforçava a ideia central de sua comunicação.

O acréscimo de símbolos à assinatura também trazia significação especial. A cruz Lorena, por exemplo, era por vezes inserida junto ao nome de Gallé, muitas vezes partindo seu

¹⁵⁰ DANDONA, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵¹ SHINER, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵² BLOCHDERMANT, *op. cit.*, p. 131-132.

nome ao meio. Simbolicamente lembrava sua esperança de retorno dos territórios desanexados para a França, um tema que também foi debatido em diversos de seus vasos, como já apontado. Figuras de flores ou folhas podem também aparecer em algumas peças. O nome pode estar escrito na vertical, na horizontal, diagonal ou mesmo assimetricamente disposto. Em casos assimétricos, inclusive, as letras podem vir embaralhadas, ainda que sempre seja possível identificar o nome Gallé. Na maioria dos casos, as letras são escorridas e sinuosas, lembrando hastes de plantas, apesar de conter traços mais geometrizados de vez em quando. O ano de feitiço da peça, ou o nome da cidade de Nancy também eram comumente gravados na peça, junto à assinatura.

No vaso *La Soude*, por exemplo, assim como as figuras das fábricas da Solvay&Co, a assinatura foi gravada com roda, e exibe uma fonte que transmite firmeza, em letra cheia [Figura 18]. Enquanto o G possui curvas mais sinuosas, o É termina em uma ponta obtusa e volta como uma linha reta, que sublinha o nome. A força da caligrafia combina com os desenhos da arquitetura fabril, enquanto as pontas parecem compor bem com os cristais presentes na base da peça.



Figura 18. Gallé, Émile. *La Soude*. 1903. Detalhe da assinatura. Musée de l'École de Nancy, Nancy. Foto de Michel Bourguet.

Na taça *Larmes de Soude*, apontada anteriormente como pertencente à família estética que nasce com *La Soude*, a assinatura é mais orgânica e escorrida, lembrando pequenos galhos retorcidos [Figura 19]. Fica na base da peça, e não no corpo dela, como em *La Soude*, e portanto menos visível corriqueiramente. A técnica usada para a assinatura da taça foi uma espécie de aplicação vítrea, que deixou a palavra com um leve alto relevo, diferente da gravação à roda, cujos riscos superficiais criam linhas levemente para dentro do vidro.



Figura 19. Gallé, Émile. *Coupe Larmes de Soude*. c. 1903. Detalhe da assinatura sobre a base. Musée d'Orsay, Paris.

Ao observar como cada assinatura tem um caráter que combina com a concepção da peça em geral, o que também acontece com as caligrafias escolhidas para inserção nas *verreries parlantes*, destacamos a preocupação de Gallé com uma composição harmônica de todos os detalhes da peça. Além disso, seu compromisso com a originalidade e unicidade de uma peça coesa revelou-se prioritário sobre a padronização da assinatura valorizada no mercado, e adotada pela concorrência.

1.3. O elogio à ciência no *Vase Pasteur* (1892)

Conforme explicitado, apesar da escolha temática mais comum de Gallé se voltar para os motivos naturais, em algumas ocasiões a temática da modernidade tecnológica foi abordada diretamente por Gallé. Analisamos o vaso *La Soude*, cuja temática explícita foi a indústria e seus novos processos tecnológicos, apontando para a noção de progresso, mas simultaneamente trazendo um chamado, simbolizado pelas lágrimas de barrilha, para a purificação desse processo. O vaso que abordaremos a seguir, chamado de vaso Pasteur, caracteriza-se como *verrerie parlante*, e se debruça sobre a ciência como elemento que aplica tecnologia para ampliar conhecimentos e mitigar o sofrimento humano. Esta obra pode nos auxiliar a construir uma leitura sobre a pauta científica e tecnológica nos pensamentos de Gallé, que permeavam todo o imaginário coletivo francês no *fin-de-siècle*. Através das especificidades dessa peça observaremos a fusão entre arte, indústria, tecnologia e ciência na obra de Gallé.

Por ocasião do jubileu e 70º aniversário do cientista Louis Pasteur, os professores e alunos da Escola Normal Superior encomendaram a Gallé a confecção de um vaso em sua homenagem. Apellido de “Benfeitor da Humanidade”, Pasteur era a encarnação do sucesso

positivista da ciência orientada pela noção de progresso,¹⁵³ tendo desenvolvido ao longo de sua carreira estudos moleculares que ampliaram o controle sobre diversas doenças virulentas e criado vacinas, como a vacina contra a raiva. Seus estudos foram também aplicados na fermentação e processos bioquímicos da cerveja, vinho e leite, processo que ficou conhecido como pasteurização. Outra realização importante do cientista foi o combate e refutação da falsa teoria da geração espontânea de microrganismos.¹⁵⁴

A forma do vaso confeccionado por Gallé para a ocasião faz lembrar um vidro laboratorial, geométrico, e sua decoração possui grande riqueza de detalhes simbólicos que denotam o cuidado e apreço com que foi concebido. Atualmente encontra-se no Museu Pasteur, em Paris, situado no edifício que serviu como a última moradia de Pasteur e sua esposa, Marie Pasteur. Lá estão dispostos os objetos familiares e domésticos do cientista, ambientados nos cômodos funcionais da grande casa. O vaso ocupa um lugar de destaque, sobre um aparador que emoldura uma lareira, em frente a um espelho do grande salão. De acordo com a brochura do museu, é o local onde o vaso, juntamente com outros objetos, “evoca o apogeu do grande erudito”,¹⁵⁵ mistificado como herói nacional desde o seu falecimento.¹⁵⁶

O elemento de decoração de presença mais evidente no corpo do vaso é o feixe de luz. Gallé privilegiou essa representação ao omitir a presença de colorações no vaso, que adquire uma tonalidade sépia. Curiosamente, a paleta sóbria e acastanhada é um aspecto também notado no vaso *La Soude*, anteriormente analisado, e difere de vasos com temática naturalista, como veremos no capítulo 3. Feito em três camadas vítreas distintas, uma translúcida no exterior, uma castanha no centro, e uma em coloração cinzenta ligeiramente violeta no interior, o vaso Pasteur adquire uma profundidade de representação. O jogo de transparência permite a visualização e opacidade de certos pontos de modo a formar decorações diferentes na parte exterior e na parte interior, também evidenciando a precisão detalhista de Gallé na confecção da peça. Quanto à temática, possui duas faces distintas: uma dedicada ao mundo animal [Figura 20] e outra ao mundo vegetal [Figura 22], que serão descritas com mais detalhes mais adiante. A presença do feixe de luz fica mais evidente na face animal.

¹⁵³ RAINGEVAL, Emmanuelle. *Les Monuments à Louis Pasteur: Portraits dans la statuaire publique*. In: FAYOLLE; RINGUÉDÉ, *op. cit.*, Par. 3. Disponível em: <<https://books.openedition.org/lisaa/713>> Acesso em set. 2023.

¹⁵⁴ GEISON, Gerald. **A ciência particular de Louis Pasteur**. Rio de Janeiro: FioCruz: Contraponto, 2002, p. 133.

¹⁵⁵ Musée Pasteur, material de divulgação.

¹⁵⁶ GEISON, *op. cit.*, p. 303.



Figura 20. GALLÉ, Émile. Vaso Pasteur (face animal). 1893. Tripla camada de vidro. 24,9 cm (altura). Museu Pasteur, Paris, França. © Institut Pasteur / Musée Pasteur

De acordo com Le Tacon, o processo de criação deste vaso foi bastante elaborado e contou com diversas parcerias, desde o momento de sua concepção.¹⁵⁷ O autor relata que Gallé se encontrou e debateu com várias personalidades em reuniões festivas, coletando inspirações e mais informações sobre o trabalho de Pasteur. Le Tacon cita o trecho de uma carta endereçada a Edmond Taigny que descreve em tom informal uma dessas ocasiões em que o artista conversava e concebia as primeiras ideias para seu vaso:

neste momento, estou preparando, semeando, para o Senhor Pasteur, fermento nas veias de um cristal. Faço culturas de vibriões em pasta vítrea. Esperemos que esta decoração ultramoderna não enfureça nenhum amador e sobretudo (não quebre a joia) para que a taça de honra destinada pela Escola Normal ao ilustre Mestre não se quebre.¹⁵⁸

Este parágrafo traz metáforas sobre o estudo dos microrganismos empreendidos por Pasteur e também sobre a concepção da obra de arte, além de reconhecer a característica frágil do fabrico vítreo, em que as peças rachavam, quebravam ou estouravam frequentemente devido à necessidade de resfriar e aquecer constantemente a pasta vítrea. Vale mencionar que muitas das chamadas peças únicas (*pièces uniques*)¹⁵⁹ de Gallé eram confeccionadas em dois ou três exemplares como forma de garantia, pois era comum que um ou dois deles viesse a se perder durante a confecção. Além disso, realizavam-se estudos prévios da peça para testar ideias e técnicas inovadoras.¹⁶⁰ As técnicas criadas por Gallé, como a marchetaria vítrea, eram particularmente arriscadas, apesar de seus resultados originais e promissores, quando bem-sucedidos. Portanto, a unicidade a que se refere Gallé significa, dentro do processo do fabrico vítreo, peças conceituais com poucos exemplares finalizados, raramente apenas um.

Ainda assim, a pretensão da unicidade e da elevação do status de seu trabalho ao nível artístico é uma constante em Gallé. Octávio Paz pontua que após a revolução industrial – e artística – “a produção cada vez maior de objetos cada vez mais perfeitos, idênticos, foi o contraponto exato da consagração da obra de arte como um objeto único”.¹⁶¹ Paz argumenta que o artesanato que habitava nas casas incorporava em si beleza e arte, mas a partir da ruptura provocada pela abundância de um novo tipo de objeto no cotidiano – o industrial – o objeto de arte passou a habitar em museus e tornou-se mais sacralizados, enquanto os utensílios

¹⁵⁷ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 78.

¹⁵⁸ *en cet instant, je brasse, je sème, pour Monsieur Pasteur, des ferments dans les veines d'un cristal. Je fais des cultures en vibrions en la pâte. Priez pour que ce décor ultra moderne ne donne la rage à aucun amateur et surtout (ne fasse pas éclater la gemme) ne fasse point fêler la coupe d'honneur destinée par l'École normale à l'illustre Maître. In: LE TACON, Émile Gallé*, op. cit., p. 79. Tradução Nossa.

¹⁵⁹ Termo utilizado na bibliografia sobre Gallé, provavelmente cunhado por Françoise Thérèse Charpentier.

¹⁶⁰ Peças que rachavam durante a confecção ou eram feitas como testes eram marcadas por Gallé como peças de estudo e guardadas em seu depósito como referências de pesquisa, e não eram comercializadas.

¹⁶¹ PAZ, op. cit.

domésticos fabricados industrialmente perdiam gradualmente a preocupação com a estética e focavam mais na utilidade. Neste contexto, o estilo moderno aplicado ao objeto útil eram aplicações desprovidas de significação, constantemente atrasadas e sem originalidade. Paz explica; “era quase sempre um empréstimo – algumas vezes uma caricatura, algumas vezes uma cópia bastante feliz – da tendência artística mais em voga no momento. Daí que o desenho industrial chegava irremediavelmente atrasado, imitando estilos artísticos somente depois de eles terem perdido seu frescor original e estivessem em via de se tornar clichês estéticos.” O autor menciona ainda que as casas encheram-se de “ferramentas precisas, obedientes, *mudas* e anônimas”.¹⁶²

Percebemos que Gallé vivenciou esses dilemas na contra-corrente, especialmente quando confeccionando peças especiais, ou únicas, com inspirações customizadas inerentes ao seu processo de criação. Observemos um trecho do texto escrito pelo vidreiro sobre o Vaso Pasteur, em que fez menção às inspirações que surgiram enquanto socializava com o grupo de intelectuais que trabalhavam com o cientista.¹⁶³

Uma imagem mais recente nos foi apresentada, na inesquecível festa da Sorbonne. A mesma imagem veio, remanescente, às mentes de dois oradores. Pitorescamente, M. Ch. Dupuy qualificou a doutrina pasteuriana, a doutrina fecunda dos germes, como "penetração das profundezas misteriosas da natureza elementar" e M. Lister por sua vez exclamou: "Raio poderoso, que ilumina as trevas da cirurgia!" Diante deles, Renan, maravilhado com seus métodos, lançou esta frase, magnífica como um meteoro: "Clarão luminoso na grande noite do infinitamente pequeno, nestes abismos do Ser onde nasce a Vida. [...] Ei-lo aqui com o seu brilho que recebe o dia e projeta sobre a escuridão a nova fantasmagoria das realidades microbiológicas."¹⁶⁴

Um dos feitos científicos importantes de Pasteur foi refutar a teoria da geração espontânea que defendia o surgimento de vida ao acaso, comprovando através do estudo de microrganismos que todos os seres vivos dependiam de outros seres para surgir. A prática de estudar o universo microscópico, visualizar o que antes era invisível, foi uma das maravilhas científicas resultantes de novas tecnologias na modernidade emergente.¹⁶⁵

¹⁶² *Ibid.*, grifo meu.

¹⁶³ GALLÉ, Émile. *Le Vase Pasteur*. Escrito à mão para Pasteur em 1893, o texto foi publicado na *Révue Encyclopédique* alguns meses mais tarde, e juntado aos textos compilados por Henriette Gallé em 1908 no *Écrits pour l'art*, utilizado como fonte para essa pesquisa.

¹⁶⁴ «Une image plus nouvelle nous fut présentée, à l'inoubliable fête de la Sorbonne; une même image vint, remanescente, à l'esprit de deux orateurs. Pittoresquement, M. Ch. Dupuy avait qualifié la doctrine pasteurienne, la féconde doctrine des germes, de «pénétration des mystérieuses profondeurs de la nature élémentaire» et M. Lister à son tour s'écriait: «Rayon puissant, qui illumina les ténèbres de la chirurgie!» Avant eux, Renan, émerveillé de vos méthodes, avait lancé cette phrase, magnifique comme un météore: «Trainée lumineuse dans la grande nuit de l'infiniment petit, dans ces abîmes de l'Être où naît la Vie.» [...] La voici avec son foyer qui reçoit le jour et projette sur l'obscurité la nouvelle fantasmagorie des réalités microbiologiques» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 150. Tradução nossa.

¹⁶⁵ Apesar de já utilizados por cerca de dois séculos, os microscópios ópticos atingiram sua resolução máxima (0,2 micrômetros) na década de 1880.

Ao escolher o tema central do vaso como um fecho de luz, Gallé levou em consideração esse ato de trazer entendimento para um tema antes obscuro e de visibilizar o invisível.¹⁶⁶ Cyril Barde defende que a visibilidade dos seres invisíveis é reforçada através das figuras do feixe de luz, do microscópio e dos próprios microrganismos sobre o vaso.¹⁶⁷ Sugerimos em acréscimo a possibilidade de que Gallé tenha inserido a luz como símbolo do surgimento da vida, em referência ao relato bíblico da gênese do mundo, partindo do “haja luz”. Uma indicação desta intencionalidade se encontra na última frase destacada por Gallé na citação acima, indicando o Ser e a Vida com letra maiúscula e contrapondo-a com a figura do abismo, escuro. Poderemos expandir essa reflexão no capítulo 3, ao contrastá-lo com os símbolos do vaso *Échappez-vous*, contendo também metáforas da gênese do universo. Quanto ao símbolo da hidra sombria, Gallé explicou em seu texto que se referia ao falso conhecimento da teoria da geração espontânea, combatida e descartada cientificamente por Pasteur. Por isso, a hidra parece se deteriorar ao ser iluminada, como aconteceria com as teorias falsas diante do conhecimento.

Neste e em outros vasos, Gallé se utilizou da hidra como um símbolo conceitual e político. Na mitologia grega, a hidra simbolizava a dificuldade de controle das paixões, já que era um ser que não podia ser destruído, para cada uma de suas cabeças cortadas renasceriam outras duas. Ao ser desafiado a derrotá-la como um dos seus doze trabalhos, Hércules usou sua astúcia e colocou fogo no pântano tóxico onde habitava o monstro, evitando assim que ele se protegesse e conseguisse reconstituir suas cabeças. Ao observar como esse símbolo foi transmutado e utilizado no contexto da França do século XVIII e XIX, Lynn Hunt explica que a hidra foi associada ao contexto revolucionário de derrota do pensamento federalista.¹⁶⁸ Hunt menciona que gravuras amplamente difundidas no período mostravam um colosso que aludia ao povo francês, subjugando a hidra do federalismo. Portanto, a autora conclui que a hidra, na mentalidade francesa, estava ligada a vários tipos de males e foi relacionada naquele momento com a punição de Luís XVI por seus crimes e com a desunião e sectarismo entre a população.¹⁶⁹ Em outras palavras, Gallé inseria através desse símbolo uma mensagem política que os franceses compreendiam muito bem.

Já a referência aos microrganismos era envolta em um clima misterioso, pois constituía um campo científico ainda muito novo para a época. Em seus escritos sobre o vaso Pasteur, Gallé ponderou sobre esses minúsculos seres invisíveis rodeados de mistérios que povoavam o

¹⁶⁶ BARDE, in: FAYOLLE; RINGUEDÉ, *op. cit.*, Par. 5.

¹⁶⁷ *Ibid.*, par. 21.

¹⁶⁸ HUNT, Lynn. **Política, Cultura e Classe na revolução francesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 122.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

imaginário em torno da ciência,¹⁷⁰ o que fica evidenciado na obra através das manchas escuras que flutuam pelas laterais do vaso, mais presentes na face animal. A representação do microscópio como canalizador da luz do saber, que adentra os livros, reforça esta ideia [Figura 21].

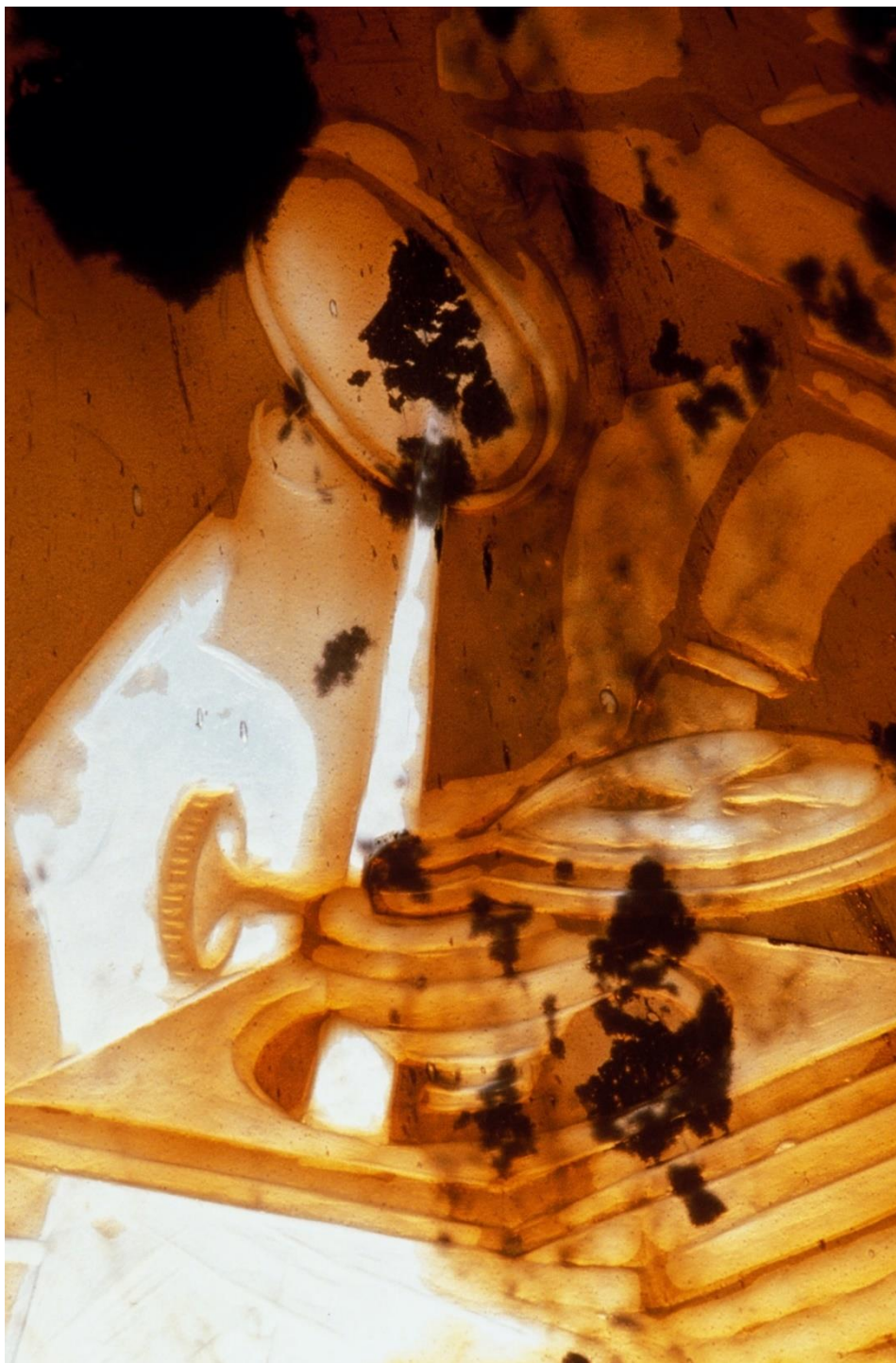


Figura 21. GALLÉ, Émile. Vaso Pasteur (detalhe). 1893. Tripla camada de vidro. 24,9 cm (altura). Museu Pasteur; Paris, França. © Institut Pasteur / Musée Pasteur

¹⁷⁰ GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 149.

Por trazer no escopo de sua composição trechos de versos poéticos, esta peça única se caracteriza como *verrerie parlant*. No artigo que escreveu sobre o Vaso Pasteur, o artista argumentou que verbalizar sobre as significações de símbolos era uma prática menos nobre do que a leitura visual direta, mas não deixou de fazer uma tentativa, pois também não queria que seu vaso fosse para sempre uma charada sem solução. Gallé explicou:

Uma obra de arte em que a composição mistura mistério e obscuridades simbólicas nada ganha ao ser explicada se for apenas uma charada sem eloquência, sem virtude evocativa. Portanto, nenhum artifício da pena poderia, temo, satisfazer depois de feito o meu trabalho no torno, aquilo que certamente lhe falta: mas pode ser interessante conhecer a gênese dos símbolos que adornam uma obra preciosa por seu alto destino.¹⁷¹

O artista seguiu defendendo que os poetas, não só os artistas, também seriam mestres em criar imagens e símbolos através da articulação das palavras, e destacou um literato francês por qual ambos Gallé e Pasteur partilhavam grande apreço: Victor Hugo. Segundo Gallé, Hugo seria um gênio da criação de imagens simbólicas em seus textos, chegando a compará-los com as Escrituras Sagradas.

Conforme já mencionado, Hugo foi o poeta mais utilizado por Gallé em seus vasos. É lógica a escolha, portanto, dos versos deste escritor para compor a mensagem desta *verrerie parlant* dedicada a Pasteur. Cada uma das faces apresenta uma escolha distinta de versos, ambas retiradas da escrita de Victor Hugo. O caráter político liberal de Hugo como literato romântico que forjou um imaginário da cultura e constituição do povo francês, onde coexistem o belo e o grotesco, as mazelas e as alegrias, em romances como *Os miseráveis*, *O corcunda de Notre-Dame* e *Os trabalhadores do Mar*, criando imagens populares vivas do sofrimento e vivência popular, precisam ser levados em consideração como gênese de sua aplicação simbólica nas obras de Gallé, segundo o conceito proposto por Panofsky.¹⁷² Esse conteúdo seria também visível e compreendido pelo cientista francês Pasteur, que assim como Gallé, conhecia bem a obra de Hugo e partilhava de ideais nacionalistas republicanos democráticos do período pós-monárquico e revoluções do século que lhes antecedeu.

A face vegetal [Figura 22] do Vaso Pasteur é recoberta de ramos de plantas, folhas e flores, predominantemente da espécie do bálsamo, usada medicinalmente desde a antiguidade.

¹⁷¹ «Une œuvre d'art où la composition se mélange de mystère et d'obscurités symboliques ne gagne rien à être expliquée si elle n'est qu'une charade sans éloquence, sans vertu évocatrice. Aucun artifice de la plume ne saurait donc, je le crains, gratifier après coup mon ouvrage de tout ce qui lui fait assurément défaut: mais il peut être intéressant de connaître la genèse des symboles qui ornent une œuvre précieuse par sa haute destination.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 148. Tradução nossa.

¹⁷² A iconologia é proposta pelo autor para interpretar os símbolos quanto à forma, a qualidade histórica e o conteúdo intrínseco. PANOFKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 47-50.

Seus nomes em latim e grego (*toluifera balsamum* / *dictamnus*) estão gravados na lateral do vaso. Na parte inferior, próxima da base, veem-se espinhos manchados por sangue, e o bálsamo parece chorar sobre eles. Nesta face Gallé inseriu os versos “*Je vais / méditant, et toujours un instinct me ramène / A connaître le fond de la souffrance humaine*” (Vou / meditando, e um instinto sempre me chama / a conhecer a raiz do sofrimento humano).



Figura 22. GALLÉ, Émile. Vaso Pasteur (face vegetal). 1893. Tripla camada de vidro. 24,9 cm (altura). Museu Pasteur, Paris, França. © Institut Pasteur / Musée Pasteur

Nesta face do vaso encontramos novamente o elemento do choro e das lágrimas, assim como em *La Soude* e nos outros vasos lacrimais de Gallé, em ambiguidade entre perdas tristes e esperanças alegres. Esse contraste de emoções e a presença do pensamento das dualidades morte e vida, dor e alívio, luz e obscuridade caracterizam as mensagens de grande parte das *verreries parlantes*. Longe de desprezar essas contradições que coexistem dentro de um mesmo sujeito e transparecem em sua obra, podemos acolhê-las como parte inerente da construção do intelectual complexo. Conforme propõe Dosse, elas contribuem para tecer uma trama mais completa acerca do sujeito pesquisado.¹⁷³

Assim, analisando a imagética do vaso combinada com os versos nele gravados, Barde sugere que Gallé atribuía a Pasteur uma associação messiânica, colocando sua figura como um salvador de vidas, graças à ciência. O sofrimento humano, representado por espinhos que lembram a coroa de Cristo, seria aliviado através das propriedades antissépticas e curativas do bálsamo.¹⁷⁴ Vale lembrar que Gallé estava inserido em um contexto familiar protestante, em uma cidade predominantemente católica. Casado com Henriette Gallé, filha do pastor reformado Daniel Grimm, Gallé conhecia bem o texto bíblico, e tinha o costume de empregar as metáforas e versículos em suas cartas,¹⁷⁵ em seus escritos, e também em seus trabalhos¹⁷⁶. Essa percepção é evidenciada pela referência que Gallé fez, em seu texto sobre o Vaso Pasteur, ao personagem bíblico Lázaro, ressuscitado por Cristo.¹⁷⁷ O artista comparou essa capacidade messiânica com as curas possibilitadas pelas descobertas de Pasteur:

No entanto, o vidreiro sabe muito bem que a maior conquista de sua pesquisa é a eficiência, o alívio; todos nós sabemos que, para milhões de vidas humanas, vítima de flagelos obscuros, você nasceu tarde demais: “Se você estivesse lá, meu irmão Lázaro não teria morrido”. Mas, finalmente, aqui está você! Como então o artista poderia ter escapado da ternura filial que incha o coração de seus alunos, pois lhes devem toda gratidão para sempre?¹⁷⁸

Nestas frases, Gallé demonstrou sua admiração pelo trabalho do cientista. Antes das constatações científicas de Pasteur associando a origem das doenças contagiosas a

¹⁷³ DOSSE, **O Desafio Biográfico**, *op. cit.*, p. 382.

¹⁷⁴ BARDE, *in*: FAYOLLE; RINGUEDÉ, *op. cit.*, par. 11.

¹⁷⁵ THIÉBAUT, Philippe; AMPHOUX, Jacqueline (orgs). **Émile et Henriette Gallé: correspondance 1875-1904**. Lausanne: La bibliothèque des arts, 2014.

¹⁷⁶ São exemplos as estantes “Les fruits de l’esprit” e “J’élève mes regards à la montagne”

¹⁷⁷ “Disse Marta a Jesus: ‘Senhor, se estivesse aqui meu irmão não teria morrido. Mas sei que mesmo agora, Deus te dará tudo o que pedires.’ Disse-lhe Jesus: ‘O seu irmão vai ressuscitar’. Jo 11:21-23. *In*: Bíblia Sagrada: Nova versão internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000. p. 859.

¹⁷⁸ «Or, le verrier sait bien que le couronnement de vos recherches, c’est l’efficacité, c’est le soulagement; Nous savons tous que, pour des millions de vies humaines, proies des fléaux obscurs, vous naquîtes trop tard: «Si tu eusses été là, mon frère Lazare ne fût point mort.» Mais enfin, vous voici! Comment donc l’artiste aurait-il pu échapper à l’attendrissement filial qui gonfle les cœurs de vos élèves, comme il lie toutes les grâces à jamais?» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, *op. cit.*, p. 153. Tradução nossa.

microrganismos, mortes decorrentes delas eram consideradas inevitáveis. Vale colocar que o próprio cientista perdeu três de seus cinco filhos devido a doenças infecciosas.

Desta forma, Gallé exaltou o nascimento de Pasteur como uma salvação para muitos, e prosseguiu ao associar o choro do bálsamo sobre os espinhos à sua piedade, um traço de caráter que o teria levado a desenvolver a cura científica para as pessoas. Como a ocasião de entrega do vaso foi o aniversário do cientista, a celebração de seu nascimento tornou-se ainda mais pertinente.

Na face animal o raio de luz fica bastante evidenciado, e observam-se microrganismos a crescer e multiplicar ao redor da figura do microscópio. Ao redor do feixe de luz habitam alguns seres escuros como a hidra, em referência à doutrinas falsas (como a da geração espontânea), e um cão que espuma pela boca, representando a vacina contra a raiva, desenvolvida pelo cientista. Os versos de Hugo escolhidos para esse lado do vaso evocam o símbolo da hidra e a transfiguração dos seres pelo conhecimento. A primeira parte do verso foi gravada em roda, acompanhando as figuras dos seres escuros que se desfazem no fecho de luz, na borda superior: *“On verra le troupeau des hydres formidables / Sortir, monter du fond des brumes insondables”* (Vamos ver o rebanho das grandes hidras / sair, subir do fundo da névoa insondável). A continuação do verso surge um pouco mais abaixo, à direita, em palavras aplicadas com uma técnica diferente, usando vidro cameo em relevo, e diz: *“Et se transfigurer”* (E transfigurar-se). Devido à disposição das frases na composição, à técnica usada para gravá-las e ao tamanho das palavras, essa segunda parte se evidencia, parecendo um grifo ou destaque do artista. Com isso, Gallé elevou a atuação científica de Pasteur, colocando-o como agente de transformação no mundo moderno, através da ciência e da tecnologia.

Gallé trouxe em seu texto escrito uma longa elucubração sobre essa face do vaso, com sua linguagem mais poética e ornamentada. Explicou a simbologia dos seres míticos e escurecidos que se desfaziam no contato com a luz, e explicou a escolha da hidra baseada nos versos de Hugo. Depois, mencionou que tipo de microrganismos tentou figurar no vaso, mas desculpou-se por sua suposta imprecisão:

Assim se decifram, por detrás das anatomias quiméricas, as realidades que vocês descobriram, subjugaram, catalogaram, cultivaram em provetas. Sem dúvida, essas figurações, dada a tenuidade dos pequenos modelos e a falta de prática nesse caso – pois esse vaso é sem segundo – são muito grosseiras. Mas a arte de evocar vive de semblantes.¹⁷⁹

¹⁷⁹ «Ainsi se déchiffrent, par derrière les chimériques anatomies, les réalités que vous avez débusquées, soumises, cataloguées, cultivées en des éprouvettes. Assurément, ces figurations, vu la ténuité des petits modèles et le manque d'exercice en l'espèce – car cette coupe est sans seconde – sont fort grossières. Mais l'art d'évoquer vit de semblants.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 152. Tradução nossa.

Ao mencionar que “o vaso é sem segundo”, Gallé implicou que não haveria cópias e nem mesmo possíveis exemplares anteriores feitos como estudos, destacando a unicidade da peça. Não sabemos ao certo sobre a existência de possíveis peças anteriores que acabaram quebradas durante seu feitiço, mas o vaso, que deveria ter sido entregue por ocasião da celebração do jubileu de Pasteur, na Universidade de Sorbonne em 1892, só seria finalizado e entregue ao cientista no ano seguinte, devido aos muitos atrasos ocorridos no processo de sua fabricação.¹⁸⁰ Seja como for, o artista aproveitou a unicidade da peça para defender sua qualidade artística como exemplar de arte moderna, apesar de rodear a afirmação com muita modéstia, mencionando que “o cristal *fin-de-siècle* não pode acompanhar a arte da captação do impalpável”¹⁸¹ tão bem quanto a ciência de Pasteur.

Desta forma, o Vaso Pasteur se configura como uma manifestação visual eloquente do otimismo científico e tecnológico de Gallé, incorporando como *verrerie parlant* a mensagem dos seus ideais da arte útil, industrial, bela e forjadora da cultura através da comunicação de mensagens. Barde argumenta:

Se as descobertas científicas da época alimentam e enriquecem o vocabulário visual de Émile Gallé, as obras do artista vítreo e os textos que as acompanham empenham-se numa (re)definição da descoberta científica se não como obra de arte, pelo menos como gesto estético.¹⁸²

Esta simbiose entre a arte de Gallé e o otimismo científico e tecnológico constituem a forma como o artista desenvolveu seus *objets d'art*, aplicando a estética *art nouveau* e aflorando a cultura de um modernismo em formação, sendo indissociável dele. Como propõe Michael Baxandall, a arte é mais do que um objeto material, pois consideramos que contém não apenas o pensamento e processo de trabalho do artista, mas também a experiência real de sua recepção, ao longo da história.¹⁸³ O autor afirma que mais do que analisar o discurso de um artista, é preciso analisar a lógica da construção da obra. Assim, poderemos compreender a obra como uma experiência estético-histórica e seus resultados. No capítulo seguinte veremos como o contexto da modernidade francesa, o simbolismo das Exposições Universais e o imaginário das novas tecnologias se entrelaçaram formativamente nas obras de Gallé, enquanto elas também agiram, como produção intelectual, construindo por sua vez o seu meio.

¹⁸⁰ BARDE, in: FAYOLLE; RINGUEDÉ, *op. cit.*, par 6.

¹⁸¹ «le cristal «fin de siècle» ne saurait suivre votre art dans sa catation de l'impalpable.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 153. Tradução nossa.

¹⁸² «Si les découvertes scientifiques du temps nourrissent et enrichissent le vocabulaire plastique d'Émile Gallé, les œuvres du verrier et les textes qui les accompagnent engagent une (re)définition de la découverte scientifique sinon comme œuvre d'art, du moins comme geste esthétique.» BARDE, in: FAYOLLE; RINGUEDÉ, *op. cit.*, par 1. Tradução nossa.

¹⁸³ BAXANDALL, *op. cit.*, p. 38.

2. ARTISTA E INTELLECTUAL: GALLÉ NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

*“O caminho é pedregoso. Estou ferido.
Que me importa o pintor? Quero o decorador;
Espero um bom samaritano...
Ao vidreiro, peço nos seus vasos, unguentos”*

Émile Gallé ¹⁸⁴

A experiência de participar profusamente das Exposições organizadas em diferentes países fez parte da vivência de Gallé, desde sua juventude. Além dos Salões e Exposições menores em Nancy, Reims, Bruxelas, Londres e outras cidades da região e mesmo algumas mais longínquas, ao longo de sua vida Gallé vivenciou ao menos quatro Exposições Universais em Paris, em 1867, 1878, 1889 e 1900, uma a cada 11 anos. Alguns autores sugerem que Gallé teve a oportunidade de visitar Exposições Universais em Londres e Paris na sua juventude,¹⁸⁵ e depois de amadurecido, considerava sua participação nos eventos como vitais para sua indústria artística.

De acordo com a memorialista Hélène Lenattier, Gallé passava ao menos dois anos se preparando para cada uma delas,¹⁸⁶ cuidando da produção, escolhendo as peças a enviar, redigindo os textos, e realizando frequentes visitas a Paris, onde eram construídos os pavilhões que Gallé visualizava como parte constituinte de sua arte. As vitrines e altos quiosques, geralmente de estrutura em madeira, eram também construídas na *Usine d'Art* especialmente para compor esse ambiente. Eram, em si mesmas, obras de arte industrial, com formas orgânicas e decorações em marchetaria. Serviam tanto para acrescentar valor aos vasos expostos, como mostrar a habilidade criativa de Gallé com diferentes mídias (madeira, vidro e cerâmica).

A cada Exposição Universal, Gallé enviava um número cada vez mais significativo de peças, centenas delas, sempre acompanhadas de textos ricos em detalhes sobre as obras, técnicas utilizadas, inovações tecnológicas desenvolvidas, sua concepção artística e significados, incluindo também informações sobre a *Usine d'Art*, seu local de produção.¹⁸⁷ Estes textos são menos poéticos e mais descritivos, ainda que transpareçam muito sobre os valores e prioridades do processo de criação de Gallé. Algumas vezes foram escritos na terceira pessoa. Devido à grande visibilidade da Exposição, visitada por milhões de pessoas, Gallé também aproveitava a ocasião, em especial a de 1900, para comunicar suas convicções políticas e humanitárias. Em geral premiado nas três categorias em que participava, Gallé celebrava tais

¹⁸⁴ GALLÉ, Émile. Les Salons de 1897 – Objets d'art. 1 set. 1897.

¹⁸⁵ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 40.

¹⁸⁶ LENATTIER, Hélène. *Émile Gallé: Artiste Engagé*. Paris: l'Hartmann, 2017, p. 191.

¹⁸⁷ GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 291-371.

premiações com seus colaboradores na ocasião do término das Exposições, realizando eventos festivos e discursos de mérito e agradecimento. Discutiremos neste capítulo as redes de sociabilidade de Gallé, seu papel articulador e como sua produção se insere no contexto do *fin-de-siècle*, no campo intelectual e artístico, e conforma a estética *art nouveau*.

2.1. Simbolismo e as Exposições Universais

A centralidade das Exposições na atuação de Gallé, em si, já traz consigo algumas implicações sobre sua relação com a tecnologia na sociedade e com o simbolismo. De acordo com Débora Silverman, a Exposição Universal de 1889 girou em torno da defesa do ideal do progresso, sinalizando a busca por uma nova estética que contemplasse o ferro e a linha reta fabril como possibilidade estética bela, exemplificadas pela construção da Torre Eiffel e da Galeria das Máquinas.¹⁸⁸ Silverman contrasta este aspecto ao observar como o tom da Exposição Universal de 1900, pouco mais de uma década depois, trouxe uma crítica ao ritmo da nova vida urbana moderna, exaltando um retorno aos interiores, ao sinuoso e ao feminino como forma de refúgios frente às imposições tecnológicas sentidas, especialmente presentes no estilo do *art nouveau*.

A construção de ambientes domiciliares que trouxessem a arte para a intimidade do cotidiano era incentivada pelo *art nouveau* e expressava esse retorno aos ambientes internos. Tanto no privado como no público, o ornamento sinuoso era priorizado. Os edifícios construídos para a Exposição de 1900, como o *Grand* e o *Petit Palais*, continuaram usando o ferro e vidro como materiais de destaque, mas já diferentes da Torre Eiffel e da Galeria das máquinas de 1889, apresentam uma organicidade acentuada, curvando os materiais à estética natural, retorcida e ondulante. O feminino evidencia-se na escultura e pintura, com a figura de Marianne como alegoria da liberdade, igualdade e fraternidade, mote da revolução francesa, voltando a ser representada como mais delicada e menos guerreira, em uma espécie de diálogo com as transformações dos papéis sociais de gênero vivenciadas no *fin-de-siècle* francês. Figuras femininas cujos cabelos tendem a curvar-se como plantas em representações das estações do ano, das horas do dia ou musas da arte, ficam bem presentes em obras de *art nouveau* como os murais e cartazes de Alfons Mucha, por exemplo.

Este contraste de teor entre as duas Exposições Universais (1889-1900) apontado por Silverman difere da abordagem de Sandra Pesavento, que associa as Exposições Universais de toda a segunda metade do século XIX, ocorridas em diferentes países, ao culto da máquina, da

¹⁸⁸ SILVERMAN, *op. cit.*, p. 2-5.

sedução do novo e da noção de progresso.¹⁸⁹ Para a autora, as mostras serviam como apologias visuais à nova era industrial, exaltando sua performance e potência. A partir da Exposição de Londres, em 1851, o país promotor da Exposição passou a convidar outros países para expor, em pavilhões especialmente construídos para o evento, o que havia de mais inovador e marcante dentre os avanços tecnológicos nacionais. Grande parte dos pavilhões contavam não apenas com inventos e maquinários, mas com artefatos e peças de arte e decoração que deviam inspirar o atributo de novidade. Na Exposição francesa de 1855, por exemplo, foi construído o *Palais de l'Industrie*, cujo pórtico era decorado com uma escultura de Elias Robert, na qual Pesavento destaca a figura da ciência com olhar fito no futuro, ao lado da figura da “França coroando a Arte e a Indústria, sentadas aos seus pés”.¹⁹⁰ Esse duplo fruto da produção científica sugerido pela imagética das Exposições Universais do século XIX, defende a autora, dissemina um discurso visual que construiu o imaginário social da modernidade.¹⁹¹

Ainda assim, tanto Silverman quanto Pesavento concordam que as Exposições faziam parte de um processo histórico e ontológico de modernização urbana. De acordo com Rogério Leite, a configuração de cidade é indissociável do conceito de modernidade, “uma não existiu, e nem poderia existir, sem a outra”.¹⁹² O autor indica que este processo de transformação definitiva gerou um novo “ser urbano”, que convivia na dualidade entre individualismo e massificação. Se na primeira metade do século se implementou uma realidade caótica nas grandes cidades devido ao aumento da produção industrial, ao aglomeramento de pessoas e às dificuldades de escoamento consequentes da falta de estrutura, na segunda metade do século se iniciaram as reformas de adequação dos centros urbanos, como a Haussmanização de Paris. Leite nota que para além da simples logística, as reformas visavam inserir elementos de monumentalidade simbólica que expressassem a grandeza da burguesia emergente.¹⁹³

As transformações foram bastante radicais e acabaram se impondo rapidamente por sobre a paisagem que havia anteriormente, para o espanto e a nostalgia dos habitantes, que passaram a visualizar as novas configurações de poder nessa inscrição física. De acordo com Carmem Negreiros “a modernidade desenhada nas ruas permite, também, a permanência de

¹⁸⁹ PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 72-97.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹¹ PESAVENTO, Sandra J. *Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal da Filadélfia de 1876*. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 2, jan-dez 1994, p.151.

¹⁹² LEITE, Rogério Proença. *Razão e cidade moderna*. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 5, n. 10, 2017, p. 290-310.

¹⁹³ *Ibid.*

formas e imagens que pretende superar. Assim, o embelezamento do espaço urbano coexiste com a ruína ou decadência do antigo”.¹⁹⁴

Gallé mostrou-se afeito à ideia de inserir beleza na cidade, e expressou sua visão de urbanismo a partir da natureza, como era de seu costume:

Que vasos esperar do oleiro quando o homem das cidades odeia as ferramentas do trabalho, quando o homem do campo se afasta da terra com tédio e reconhece dentre todos os astros somente a "lua vermelha" nos céus? E que decoração quando o engenheiro despreza o engenhoso, a máquina os dedos, o cérebro o coração? Que enfeites esperar nas paredes das nossas casas, do construtor, do tapeceiro, do "pintor de casas" que há cinco séculos perdeu a convicção de que o caracol se aloja numa casa desenhada e pintada com arte, e o lírio do campo é mais bem vestido do que Salomão em todo o seu esplendor?¹⁹⁵

Novamente empregando suas metáforas e referências bíblicas,¹⁹⁶ o artista visualizou as mazelas de seu tempo e esperou mitigá-las através da beleza, da arte e da decoração. Ele condenou a uniformização da arquitetura, e o desprezo do manual e do emotivo com vistas ao estabelecimento do autômato, do racional. Mas em muitos outros momentos, Gallé demonstrou que longe de condenar a máquina e a racionalidade, ele propunha formas de redimi-las.

Este paradoxo experienciado é marcante nos movimentos do *arts and crafts* e do *art nouveau*, muitas vezes resultando na criação de produtos ambíguos precursores do ecletismo. O desenvolvimento acelerado das novas técnicas e materiais e a decorrente inundação de possibilidades pareciam minar o florescimento de um estilo artístico moderno unificado. As autoras Godoy e Viana explicam que

o progresso no campo material não vinha acompanhado de semelhante evolução na área artística: uma pluralidade de estilos, misturados muitas vezes sem qualquer atenção à escala, ao propósito e ao decoro, além da imitação de materiais. Para muitos, a ausência de uma unidade de linguagem era evidente.¹⁹⁷

Enquanto o *art nouveau* ainda defendia o emprego do ornamento como importante linguagem do estilo, buscando reformar essa linguagem para forjar o almejado estilo moderno,

¹⁹⁴ NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2019, p. 99.

¹⁹⁵ «Quels vases attendre du potier quand l'homme des villes déteste les outils du travail, quand l'homme des champs se détourne avec ennui de la terre, et ne connaît de tous les astres que la «lune rousse» dans les cieux? Et quels décors quand l'ingénieur méprise l'ingénieux, la machine les doigts, le cerveau le cœur? Quels décors espérer sur les murailles de nos demeures, du bâtisseur, du tapissier, du «peintre en bâtiments» qui depuis cinq siècles ont perdu la conviction que le limaçon est logé dans une demeure dessinée et peinte avec art, et le lis des champs mieux vêtu que Salomon dans toute sa splendeur?» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 193-194. Tradução nossa.

¹⁹⁶ “Por que vocês se preocupam com roupas? Vejam como crescem os lírios do campo. Eles não trabalham nem tecem. Contudo, eu lhes digo que nem Salomão, em todo o seu esplendor, vestiu-se como um deles.” Mt 6:28-29. In: Bíblia Sagrada: Nova versão internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000. p. 772.

¹⁹⁷ O ecletismo surge diante do enaltecimento da técnica e dos novos materiais, em paridade com temáticas nostálgicas como os estilos históricos e a natureza. GODOY, Ana Paula Gimenez; VIANA, Alice de Oliveira. *The Grammar of the Ornament de Owen Jones e a invenção do antigo*. In: *Atas do XV Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022. p. 253.

a historiadora da arte Annateresa Fabris explica que a partir da segunda década do século XX intelectuais modernos combaterão firmemente o seu uso,¹⁹⁸ exemplificando essa rejeição com Adolf Loos em seu “ornamento e crime” de 1908.¹⁹⁹

Diante do contundente debate sobre o ornamento posto ao longo de todo o XIX, Gallé se alinhou com teóricos que defendiam a busca por um estilo moderno unificado através da aplicação simbolista intencional do ornamento. Sendo as obras de Owen (Grammar of the Ornament) e Gottfried Semper (Der Stil) já populares na segunda metade do século XIX,²⁰⁰ é perceptível que o próprio Gallé buscava inspiração neste ecletismo ornamental.²⁰¹ O historicismo e a estética oriental aparecem em muitos de seus vasos, não apenas decorativamente, mas fundamentados em argumentos que defendiam conciliar o emprego do ornamento à sua função. Ao longo das fases do artista, é possível identificar uma grande variedade de experimentações com ornamentação inspirada em estilos como o árabe,²⁰² como mostra o vaso *Espoir* [Figura 23], e o japonês,²⁰³ exemplificado pelo vaso *a la Carpe* em que Gallé reproduz uma gravura de Hokusai [Figura 24].

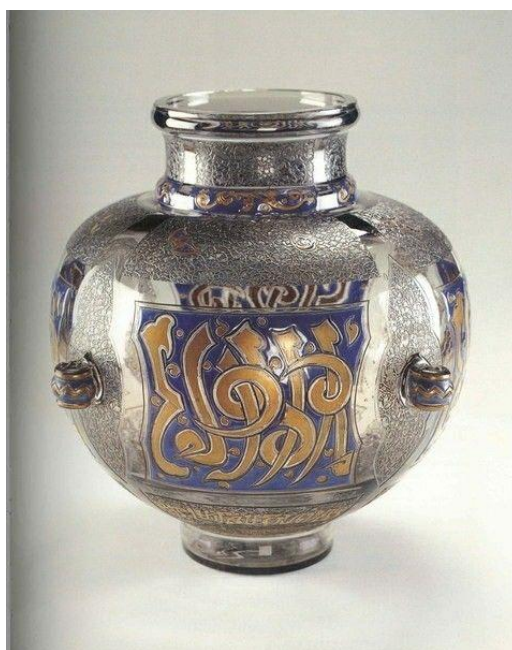


Figura 23. GALLÉ, Émile. Vase *Espoir*. 1889. Vidro gravado com decoração esmaltada. 37,5 cm (altura). Museu de l'École de Nancy, Nancy, França.

¹⁹⁸ FABRIS, Annateresa. *A crítica modernista à cultura do ecletismo*. **R. Italianística**, v. 3, n. 3, p. 77.

¹⁹⁹ Annateresa Fabris aponta como a tendência será forte inclusive no Brasil, mas que a mistura de ornamentos de estilos distintos e pelas cópias feitas de maneira industrial com materiais mais baratos, deslocando o ornamento de seu propósito original, será considerada kitsch e desprezada por teóricos como Loos. FABRIS, *op. cit.*, p. 77.

²⁰⁰ GODOY; VIANA, *op. cit.*, p. 254.

²⁰¹ LE TACON, *Émile Gallé*, *op. cit.*, p. 145.

²⁰² BLOCH-DERMANT, *op. cit.*, p. 59.

²⁰³ YAMANE, Ikunobu. *L'influence du japonisme dans l'œuvre d'Émile Gallé*. In: **Annales de l'Est**, special issue, n. 55, 2005. p. 56.



Figura 24. GALLÉ, Émile. Vase à la Carpe. 1878. Vidro soprado, gravado com ouro e esmaltado. 27,5 cm (altura) × 22cm (largura máx). Museu do Vidro e do Cristal, Meisenthal, França.

Tanto era, que Gallé iniciou o artigo *Le Décor Symbolique* se autodefinindo como um “compositor de ornamentos, um montador de imagens”.²⁰⁴ Essa mescla que evoca o ecletismo se manifestou em obras de Gallé consideravelmente sincréticas, com elementos tão diversos quanto micróbios, hidras gregas, referências bíblicas e ilustrações botânicas, todas em mesmo vaso (ver seção 1.3). A seu ver, contudo, a combinação de ornamentos diversos não era sinônimo de falta de estilo. De fato, como afirma Cardoso, “uma das mais curiosas obsessões no meio cultural e artístico do século XIX diz respeito à busca de um estilo que traduzisse de modo adequado o senso de fervilhamento e modernidade da época”.²⁰⁵ Essa preocupação está fortemente presente nos escritos de Gallé. Um exemplo é seu artigo de 1900, *Le Mobilier contemporaine orné d’après la nature*, em que o vidreiro se defendeu das acusações de repetir e misturar ornamentos do passado e de outras culturas.

Eles saem, repetindo, com um desgosto resignado: “Sem estilo, século XIX! Estilo moderno, sem estilo!” [...]

Quando se forma um estilo, nada nos avisa disso! O estilo é criado aos poucos, sem que a afirmação seja óbvia para todos. O estilo gótico não foi criado do zero. Quando se percebe a existência e as características de um estilo, ele já está longe, pertence à

²⁰⁴ «C’est donc à un compositeur ornementaliste, à un assembleur d’images que vous voulez bien cette fois donner la parole» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 212.

²⁰⁵ CARDOSO, op. cit., p. 84.

história da arte. Portanto, você não pode saber se nossos tempos são carentes de estilo.²⁰⁶

Neste texto, Gallé empregou referências literárias, afirmando que a questão do estilo era comparável à pergunta identitária Hamlet (“ter ou não ter estilo?”) e afirmando que o questionamento lhe era indiferente, tão inútil quanto a tentativa de Peter Pan, ao remediar a fuga de sua sombra costurando-a aos seus pés.²⁰⁷ Não obstante, ele discorre por páginas e páginas sobre os pontos que acreditava que deviam ser observados nos objetos úteis fabricados por seus leitores industrialistas.

Mas, felizmente, existe um outro estilo possível, baseado em princípios e não em excessos. Quais são esses princípios?

Um móvel deve ser feito para servir, uma cadeira não é criada para se exibir entre as aglomerações de fenômenos do mundo na casa de M. Alfred Picard; é feito para dar descanso e estabilidade a uma humanidade que tem rins, pernas e costas. Deve, portanto, ser acessível a tudo isso e suficientemente sólida.²⁰⁸

Este argumento se aproxima do que afirma o historiador da arte Nikolaus Pevsner: “A arquitetura e o design para as massas devem ser funcionais, no sentido que devem ser aceitáveis por todos e de que o seu ‘bom funcionamento’ é uma necessidade primordial. Uma cadeira pode ser ao mesmo tempo incômoda e uma obra de arte, mas só um *connoisseur* ocasional prefere suas qualidades estéticas às utilitárias”.²⁰⁹ Pevsner acrescenta, contudo, que este pensamento se adequa ao gosto das massas, diferenciando-o do gosto elitizado do “*connoisseur*”. Neste sentido, Gallé também citou com ironia um membro da elite francesa, M. Alfred Picard, personalidade política da região de Gallé, bastante envolvido com as Exposições Universais de 1889 e 1900, como exemplo de alguém que priorizava estética sobre função. Todavia, a estética se mostra extremamente importante para Gallé. Suas convicções sobre as temáticas, a aplicação do ornamento como símbolo, o tratamento do objeto com verdade (ou seja, não mascarar a construção nem o material) e o apreço pela inovação tecnológica no trato dos materiais são todos aspectos pontuados pelo artista e apontam para essa preocupação de cultivar um estilo que brotasse organicamente a partir da fabricação industrial artística. Como ele afirma: “É o

²⁰⁶ “Elles s’en vont, répétant, avec un navrement résigné d’ailleurs: «Pas de style, le dix-neuvième siècle! Le modern-style, pas de style! [...] lorsqu’un style se forme, rien ne nous en avertit! Le style se crée graduellement, sans que l’affirmation en soit évidente à tous. Le style gothique ne s’est pas créé de toutes pièces. Quand on s’aperçoit de l’existence et des caractères d’un style, il est déjà loin, il appartient à l’histoire de l’art. Par conséquent, vous ne pouvez pas savoir si notre époque manque de style.» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 249. Tradução nossa.

²⁰⁷ GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 244.

²⁰⁸ «Mais, heureusement, il est un autre style offert, basé sur des principes et non pas des excès, Quels sont ces principes? Un meuble doit être fait pour servir, une chaise n’est point créée pour s’exhiber parmi les agglomérations mondiales de phénomènes chez M. Alfred Picard; elle est faite pour procurer repos et assiette à une humanité qui a des reins, des jambes et des dos. Il faut donc qu’elle soit accessible à tout cela et suffisamment solide. [...] GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 251. Tradução nossa.

²⁰⁹ PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 9.

estilo extenso e teratológico”.²¹⁰ Gallé finalizou este texto declarando ser forjador de um estilo – moderno, artístico e industrial - e que talvez este estilo podia ser insuportável para alguns, mas era, ainda assim, um estilo.²¹¹

Conforme Cardoso, o *art nouveau* se configurou de fato como o primeiro estilo verdadeiramente moderno e internacional. O autor observa que a complexidade desse estilo novo que partia “do velho, do emprestado e do fora do lugar” caracteriza as contradições da era moderna. Contradições estas que perpassavam a vivência e a prática de Gallé. Sua intenção simbólica no emprego dos ornamentos é precisamente o brotamento de uma esperança mesclada com a melancolia, que se faz vista em vasos como *La Soude*.

Ocupava, ele mesmo, uma função simultânea de artista e industrialista, em uma defesa otimista da possibilidade dessa integração. O posicionamento de Gallé denota, por um lado, seu contato com as representações e traduções visuais que as Exposições Universais ofereciam acerca do progresso, mas por outro, sua atuação sugere um fascínio aterrorizado diante da urbanização moderna. Isso se deu inclusive em decorrência de sua convivência com o campo intelectual²¹² de sua geração, frequentemente pessimistas diante dos desdobramentos daquela sociedade. Sua alocação em Nancy e seu envolvimento com a botânica lhe conferiam uma proximidade com a natureza, mas em compensação, a cidade crescia de forma tão vertiginosa que foi apelidada de “a pequena Paris do Leste”.²¹³

Como Gallé e os demais industrialistas da cidade frequentavam Paris assiduamente, a realidade urbana era bastante marcada e, dentro de suas limitações, reproduzida em Nancy,²¹⁴ também palco de forte industrialismo. Essa presença crescente de indústrias transparece em vasos como o *La Soude* e algumas peças de marchetaria produzidas nos *Établissement Gallé*, que figuram paisagens de Nancy e suas chaminés industriais romanticamente envoltas em nuvens de fumaça sinuosas, inspirando mística sobre a ideia de progresso [Figura 25].²¹⁵

²¹⁰ «C’est le style tentaculaire, tératologique» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 252. Tradução nossa.

²¹¹ GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 249.

²¹² Veremos no ponto 2.2 dessa dissertação como aplicamos o conceito de campo intelectual desenvolvido por Bourdieu e aplicamos na análise da produção de Gallé.

²¹³ LENATTIER, op. cit., p. 59.

²¹⁴ A cidade de Nancy é hoje dividida em duas áreas: cidade velha e cidade nova, sendo o estilo arquitetônico desta última predominantemente *art nouveau*, pois emergiu em poucas décadas na virada do século, devido ao grande crescimento da população de recusantes que migravam para Nancy, que permaneceu dentro do território considerado francês.

²¹⁵ ESCRITT, op. cit., p. 336.



Figura 25. *HERBST*, Auguste. *Cristallerie Gallé*. c. 1900. *Marchetaria*. 77,5 × 45,5 cm. *Musée de l'École de Nancy*, Nancy, França.

Imagem disponível em: <<https://www.mv-bracelet.com/musee-ecole-nancy/>> Acesso em abr. 2024.

Ao conciliar admiração e melancolia diante das mudanças aceleradas sentidas na vida urbana, Gallé reverberou a visão construída pelos poetas de quem emprestava frases para seus vasos. Maria Stella Bresciani aponta que ao mesmo tempo deslumbrados com a potência de navios a vapores, grandes pontes e construções, os poetas da época descreviam seu assombro pelo contraste aumentado entre as classes sociais, a falta de compaixão e de reconhecimento entre seres humanos que passavam uns pelos outros com indiferença ou curiosidade, dentro de um anonimato coletivo.²¹⁶ Segundo a autora, os literatos franceses, observando as consequências do processo de industrialização e urbanização inglesa, já preconizavam a desgraça para a qual caminhava também Paris.²¹⁷ Tais relatos poéticos inferiam essa dupla vivência, ora otimista diante do progresso, ora pessimista diante das novas mazelas sociais a enfrentar.

Portanto, esse contraste de maravilhamento e desesperança apareceu também em Gallé que, como veremos mais adiante, utilizou a proposta naturalista como um caminho para conciliar arte, alma humana e natureza com uma modernidade ideal. Gallé procurou indicar a contemplação natural científica como uma espécie de antídoto para a corrente avassaladora do modernismo:

²¹⁶ BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no século XIX**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 16.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 51

Confessamos a preferência pelas boas e velhas plantas, queridas dos nossos antepassados. Mas a corrente rápida moderna é mais profunda, mais poderosa do que a corrente pacífica de nossos favoritos. Ela leva tudo. [...]

Assim, para encontrar, além das novas formas e decorações, os símbolos de uma nova arte, bastará olhar ao seu redor, procurar conhecer, estudar e amar; porque o símbolo surgirá espontaneamente no decorador a partir destas forças combinadas: o estudo da natureza, o amor pela arte e a necessidade de expressar o que está no coração.

Isto é o que o artista do século XIX esqueceu com demasiada frequência. Esta época, surpreendente, admirável em muitos aspectos, pretendia produzir decoração, inundar o mundo industrial e comercialmente com ela, e isto em condições muito especiais e muito infelizes; os executores desses conjuntos atuais dificilmente puderam, como seus ancestrais, apreciar a pura alegria do trabalhador apaixonado por seu trabalho; o próprio compositor arrastou-se para imitações servis do passado, cópias cujo pensamento estava ausente, cujo símbolo, criado por outras épocas, se confunde com o nosso, e responde a outras necessidades, a uma outra concepção da vida.²¹⁸

Gallé prosseguiu comentando que um dos erros e “amargas tristezas” da era do industrialismo foi criar um ambiente artificial, não natural, para o trabalhador. No trecho citado, Gallé hierarquizou os símbolos: não seria qualquer símbolo que serviria para uma arte que pudesse mitigar esse ambiente hostil e fabricado pela era do industrialismo, e ainda se mantivesse industriosa, como Gallé propunha. Estes símbolos modernos deveriam ser ornamentos inspirados na natureza e não copiados do passado. E era a lente científica do olhar da natureza que poderia trazer esses novos horizontes. O olhar para componentes químicos como a barrilha,²¹⁹ provenientes de uma natureza transformada pela ciência do processo Solvay, e para o mundo microscópico estudado por Pasteur, inspiraram respectivamente as formas, texturas e linhas dos vasos *La Soude* e Pasteur. Apesar dos elementos literalmente científicos e tecnológicos destes dois vasos, eram as flores, examinadas por Gallé como cientista botânico, que consistiam em suas formas favoritas para constituir seus símbolos de modernidade [Figura 26], como ele afirmou no início do trecho citado, ainda que paradoxalmente fossem brutalmente levadas pela corrente moderna.

²¹⁸ «Nous avouons des préférences pour les bonnes vieilles plantes, chères à nos aïeules. Mais le rapide courant moderne est plus profond, plus puissant que le ruisseau paisible de nos prédilections. Il emporte tout. [...] Ainsi pour trouver, à côté des formes et des décors nouveaux, les symboles d'un art neuf, il suffira de regarder autour de soi, de chercher à savoir, d'étudier et d'aimer; car le symbole jaillira spontanément chez le décorateur de ces forces combinées: l'étude de la nature, l'amour de son art et le besoin d'exprimer ce qu'on a dans le cœur. / C'est là ce qu'a trop souvent oublié l'artiste du dix-neuvième siècle. Cet âge, surprenant, admirable à tant d'égards, a prétendu produire du décor, en inonder industriellement et commercialement le monde, et cela dans des conditions bien spéciales, bien fâcheuses; les exécutants de ces décors actuels n'ont guère pu, comme leurs ancêtres, apprécier la pure joie de l'ouvrier amoureux de son œuvre» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 224-226. Tradução nossa.

²¹⁹ A barrilha é o carbonato de sódio, tem sua principal aplicação na indústria do vidro, com a função de baixar o ponto de fusão do silício.



Figura 26. GALLÉ, Émile. Vase Heracleum (Berce de Prés). 1900. Dupla camada vítrea, marchetaria vítrea e aplicações, gravado à ácido e à roda. 48,15 cm (altura). Musée de l'École de Nancy, Nancy, França. Imagem disponível em: <<https://www.vessiere-cristaux.fr/vase-heracleum-ou-berce-des-pres-emile-galle-1900/>> Acesso em abr. 2024.

Gallé não estava isolado em seu intuito simbolista. Essa tendência significativa na literatura francesa da segunda metade do século XIX, se espalhou também para outras artes como pintura, escultura e gravura. De forma geral, trazia uma perspectiva bastante pessimista e obscura ao âmago da sua produção. Na literatura, se caracterizou por adentrar a espiritualidade e o inconsciente, conceito também bastante novo na área da psicologia. Jean Chevalier argumenta que a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam.²²⁰ O mistério e o obscuro inspiravam as elucubrações poéticas que denunciavam a dualidade da cena moderna. Muitas frases de poetas simbolistas como Mallarmé e Charles Baudelaire foram assimiladas e articuladas por Gallé em suas *verreries parlantes*.

Phillipe Garner afirma que foi na década de 1880 que Gallé entrou em um período marcadamente simbolista, impulsionado pelas suas leituras de Baudelaire.²²¹ O artista contudo,

²²⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015. p. xii.

²²¹ GARNER, *op. cit.*, p. 44.

desenvolveu uma forma própria de simbolismo, intimamente relacionada à natureza. Sua efusiva participação na Exposição Universal de Paris em 1889, para a qual enviou mais de 300 peças vítreas, é amparada por um longo texto,²²² em que explica com detalhes as peças enviadas, suas temáticas, as novas técnicas e colorações desenvolvidas na *Usine d'Art* – sobre a qual discorre com entusiasmo – além de argumentações acerca do estilo moderno, do emprego do símbolo, da acessibilidade da arte, e outros conceitos caros a Gallé. Na ocasião, o artista empregava o simbolismo como forma de materializar o subjetivo, explorando tanto as figuras simbólicas (como plantas, heráldica e mitologia) quanto as significações do aspecto material (o material usado, sua proveniência e aspecto, a estrutura do objeto), além da poesia. A historiadora Dandona pontua que através do simbolismo, muitas de suas peças traziam mensagens ideológicas, combinando a estética e o pensamento intelectual como bases para manter seu trabalho no reino das belas artes.²²³ Seu engajamento político de então estava voltado para as questões do território perdido da Alsácia e Lorena e para a defesa do *objet d'art*.

Já na Exposição Universal de Paris em 1900, Gallé estava mais preocupado em transmitir uma mensagem política referente ao caso Dreyfus, e seus envios à exposição estavam embebidos com um simbolismo que se direcionava à essa temática. Mesmo os elementos naturais usados nesses vasos *dreyfusard* distilam o conteúdo político.²²⁴ Para Bertrand Tillier, a defesa de Gallé de uma arte útil e simbólica era ampliada ainda mais graças ao caso Dreyfus, trazendo a utilidade cívica e moral também para as artes decorativas.²²⁵ Foi no mesmo ano de 1900 que Gallé escreveu o já citado artigo *Le Décor Symbolique*, em que discorreu, já de maneira mais amadurecida, sobre suas intenções ao inserir elementos visuais, inclusive palavras, aos quais atribuiu significações. Neste texto, além de defender a intencionalidade de transformar os motivos decorativos em símbolos, ele justificou também sua escolha de inserir versos de poesias em suas obras, como forma de usar a simbologia instaurada pela literatura. Ele destacou:

Assim, no ornamento, o símbolo é um ponto luminoso entre a insignificância pacífica e voluntária de volutas e arabescos; o símbolo chama a atenção; é ele quem traz para o palco o pensamento, a poesia e a arte. Os símbolos são os pontos onde as ideias são concretizadas.²²⁶

²²² GALLÉ, Émile. **Exposition Universelle de 1889**. Impresso originalmente em três brochuras, pela Casa de Impressão Cooperativa do Leste (Imprimerie coopérative de l'Est), 1889. In: GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art*. Paris: Librairie Renouard, 1908. pp. 318-371.

²²³ DANDONA, *op. cit.*, p. 76.

²²⁴ Exemplos são os vasos dreyfusard Les Hommes Noirs, Le Figuier, *Les Lumineuses*, *Les Ormes*.

²²⁵ TILLIER, *op. cit.*, p. 101.

²²⁶ «Ainsi donc, dans l'ornement, le symbole est un point lumineux parmi l'insignificance paisible et voulue des rinceaux et des arabesques; le symbole pique l'attention; c'est lui qui fait entrer en scène la pensée, la poésie et

A temática escolhida poderia conferir ao objeto uma mensagem, em forma de metáfora ou símbolo. Um olhar que combina as formas visuais aplicadas a estes significados dentro da bagagem cognitiva do artista nos auxilia a compor a dimensão semântica da peça, conforme sugere Freitas.²²⁷ Uma flor, para Gallé, não era apenas uma flor, era uma oportunidade de comunicação, conforme apontam diversos historiadores. Philippe Garner indica que seu gosto pela fantasia o levava a personificar as flores, citando trechos em que o artista comentou sobre como a rosa parecia abrir lentamente seus olhos a se espreguiçar vaidosamente de manhã, ou descreveu a hortênsia vestindo seu traje de gala noturno com desejo de nos agradar.²²⁸ Ao comentar sobre o vaso “crisântemos e louva-deus,” François Le Tacon argumenta que o crisântemo era uma das flores preferidas de Gallé por simbolizar a longevidade, incrementando ao notar sua associação com o louva-deus, que no espírito de Gallé, representava o amor extremo.²²⁹ Valerie Thomas comenta que além da simbologia das flores, os tempos naturais também eram simbólicos, como por exemplo o emprego da primavera como alegoria da juventude.²³⁰

Conforme já comentado, a aplicação dos versos nas *verreries parlantes* de Gallé também servia como uma espécie de símbolo visual. Para o artista tanto as figuras de elementos visuais como aquelas evocadas pelos versos de poetas imprimiam significação nas peças, e na combinação delas uma nova mensagem se formaria. De acordo com Le Tacon, a poesia foi uma forma contundente de inspiração para Gallé justamente por inspirar, com seus versos, as imagens simbólicas que fertilizavam sua mente criadora.²³¹ Gallé argumentou que era justamente esse “despertar de uma ideia por uma imagem”²³² que se encontrava no cerne da definição do que poderia ser considerado arte, e seus objetos de arte atenderiam a esta exigência. Como contraponto, preferia manter os símbolos empregados no reino da compreensão e da lógica, não enigmáticos demais, argumentando que “é desejável que o símbolo não seja demasiado enigmático; o espírito da França ama a clareza”.²³³

Logo, através da observação de suas obras e escritos, evidencia-se que Gallé prezava pelo uso do símbolo, associando imagens com uma racionalidade, idealizada, que atribui valor

l'art. Les symboles sont les pointes où se concrètent les idées. » GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 199. Tradução nossa.

²²⁷ FREITAS, op. cit., p. 15-16.

²²⁸ GARNER, op. cit., p. 39-40.

²²⁹ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., plate VII.

²³⁰ LOYER, François; THOMAS, Valerie. *Fleurs et ornements*. Nancy, Musée de l'École de Nancy, 1999, p. 39.

²³¹ LE TACON, *Émile Gallé*, op. cit., p. 160.

²³² GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 215.

²³³ «*Mais il est désirable que le symbole ne soit pas trop énigmatique; l'esprit de France aime la clarté; il a raison*» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 215. Tradução nossa.

à arte e cativa o observador. Ao situar sua produção em paralelo à produção de outros intelectuais de sua época, é possível indicar que o simbolismo fez parte de sua obra, constituindo uma linha sincrônica do sujeito com seu contexto. Todavia sua subjetividade incluía um teor otimista que não aparecia com frequência na produção simbolista. Isso se dava principalmente pela inclinação ao natural, pelo colorido e linhas orgânicas que indicam um alinhamento com o movimento do *art nouveau*.²³⁴ Ainda assim, transformar elementos naturais em símbolos foi a proposta principal de Gallé para conferir verdade²³⁵ ao seu trabalho.

2.2. Verdade e mediação: a arte visual de Gallé como discurso intelectual

Diante da abordagem proposta para esta pesquisa, faz-se necessário pensar sobre a definição da figura do intelectual, como tem sido trabalhada na historiografia, e refletirmos acerca da possibilidade de considerar o artista visual como intelectual. Carlos Eduardo Vieira nos oferece uma definição do intelectual como um produtor cultural que atua na cena sociopolítica através da propagação de ideias por meio de seu produto.²³⁶ Já Marcos Lopes defende que o uso da notoriedade adquirida em prol do coletivo, especialmente ao defender valores universais como a verdade e a justiça, caracterizam o intelectual.²³⁷ Jean-François Sirinelli define essa figura como o criador e mediador cultural que, a partir de seus engajamentos políticos, se posiciona e lança discursos que permeiam a sociedade de forma a inferir uma construção de ideias, firmados em uma pretensão de verdade.²³⁸

Estes autores articulam essas definições com o emprego de ferramentas metodológicas que contribuem com a análise historiográfica pelo viés da História Intelectual, como os conceitos de campo, formulado por Pierre Bourdieu, e de geração, elaborado principalmente por Karl Mannheim. Na teoria de Bourdieu, o conjunto de relações sociais que cerceiam a obra e o produtor formam o campo em que estão inseridas, e que a possibilitam. Essa configuração é comparada pelo autor ao campo magnético que possui linhas de força que atraem e repelem²³⁹, de forma que o posicionamento dos atores é determinado essencialmente por essas forças

²³⁴ ESCRITT, *op. cit.*, p. 65.

²³⁵ «Il ne nous restera plus alors qu'à proclamer les droits de l'artisan du mobilier moderne à se rattacher, comme tous les autres artistes, à la Vie, à donner satisfaction au désir très humain de réaliser un *idéal de vérité*, à créer, par son décor» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 276.

²³⁶ VIEIRA, Carlos Eduardo. *História dos intelectuais: representações, conceitos e teorias*. In: **Congresso Brasileiro de História da Educação: A educação e seus sujeitos**, v. 4, 2006, p. 7-8.

²³⁷ LOPES, *op. cit.*, p. 41.

²³⁸ SIRINELLI, Jean-François. *Os Intelectuais*. In: RÉMOND, René (dir.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 249.

²³⁹ BOURDIEU, *Campo Intelectual e Projeto Criador*, *op. cit.*, p. 105.

maiores. Ao discutir sobre o papel de escritores e artistas, especialmente oriundos da burguesia ascendente na França do século XIX, Bourdieu afirma que

doravante, trata-se de uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, [...]; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade.²⁴⁰

Vieira destaca que, para Mannheim, tais forças determinantes incluíam as relações estabelecidas entre as gerações, conceito que se amplia para incluir não apenas as relações imediatas ou familiares, mas também as gerações de intelectuais que se apresentam no contexto em questão através de ideias formativas, ainda que estejam separadas por tempo e espaço assíncrono.²⁴¹ Assim, observar a circulação das ideias imersas nas sociabilidades dos intelectuais, sejam intra ou intergeracionais, se apresenta como uma forma fecunda de perceber a instalação das ideologias e de uma cultura política entrelaçada às mentalidades coletivas, podendo gerar tanto continuidades como rupturas.

Essas duas abordagens serão posteriormente criticadas pela diminuição das subjetividades em detrimento do determinismo social. Conforme coloca a historiadora Gizele Zanotto:

O estudo da noção de geração – que muitas vezes engloba os “efeitos de idade”, os microcosmos e as redes – não deve desconsiderar a dificuldade intrínseca de tal estudo, visto que as gerações intelectuais são essencialmente multiformes, elásticas, são conjuntos complexos de contornos incertos e bordas porosas.²⁴²

Desta forma, outras abordagens complementares foram incorporadas nos estudos de História Intelectual, de forma a equilibrar as forças estruturais geracionais e do campo com as forças subjetivas individuais. A autora Helenice Rodrigues da Silva defende que não basta apenas inserir a produção intelectual nas estruturas que lhe configuram e são por ele introjetadas, mas é necessário considerar seus pensamentos subjetivos e relacionais, que compõe o jogo entre os laços sociais e a consciência de si do sujeito estudado, aproximando-se dos conceitos de Norbert Elias.²⁴³ Silva argumenta que uma parte importante da prática da História Intelectual é o

necessário procedimento de análise visando as articulações internas (discurso) e externas (“campo”, contextos, conjuntura) da obra. Ou seja, a história intelectual deve privilegiar a leitura de um texto em relação ao seu contexto. Isso significa considerar

²⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 65.

²⁴¹ VIEIRA, *op. cit.*, p. 7.

²⁴² ZANOTTO, Gizele. História dos Intelectuais e História Intelectual: Contribuições da historiografia francesa. *In: Biblos*, Rio Grande, v. 22, n. 1, 2008, p. 39.

²⁴³ SILVA, *op. cit.*, p. 123.

a obra em relação à formação social e cultural de seu autor, ao espaço ou “campo” de produção e à conjuntura histórica dessa última.²⁴⁴

Desta forma, historicizar o personagem e contextualizar recepção da produção são preocupações indispensáveis para tecer um panorama da atuação do intelectual.

Outra contribuição significativa foi a de François Dosse, com os conceitos de trajetória e de estruturas de sociabilidade. A perspectiva de Dosse indica que as mediações ou representações são rastros para compreender o olhar do outro no tempo e no espaço, descobrindo convergências e divergências entre o dito e o experimentado.²⁴⁵ Essa tecitura se aproxima do conceito proposto por Sabina Loriga, em que é preciso compor as contribuições pessoais do indivíduo, como sujeito autônomo, com os fragmentos pré-existentes de seu entorno para construir uma trajetória historiográfica balanceada.²⁴⁶

De acordo com Ângela Gomes, essas sobreposições de conceitos na historiografia promovem uma definição da figura do intelectual com contornos bastante fluidos.²⁴⁷ Voltada para o que ela denomina intelectual mediador – um tipo de sujeito envolvido em práticas de mediação cultural e identificados como intelectuais – a autora define primeiramente o termo intelectual como “homens da produção de conhecimento e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social”.²⁴⁸ Gomes pontua que atualmente esses sujeitos podem ser compreendidos pela historiografia como atores estratégicos, nem gênios destacados de sua vivência sociopolítica, nem reféns do determinismo das ideias e estruturas estabelecidas.

A definição se aproxima das apresentadas por Vieira e Marcos Lopes, mencionadas anteriormente, e todos os três autores situam o surgimento do conceito ao contexto do caso Dreyfus, na França do final do século XIX – em que Gallé atuou ativamente – durante o qual o termo se popularizou. Reforçando essa ideia, Bourdieu argumenta que, ao escrever *J’Accuse* e se posicionar rompendo com o discurso do poder vigente, Émile Zola consolidou o papel do intelectual,²⁴⁹ que se estendeu aos defensores do capitão empenhados em empregar seus discursos – escritos e visuais – na formação da opinião coletiva. Portanto, o discurso é objeto e fonte primordial da História Intelectual. Como explicita Sara Albiéri,

“As condições discursivas de produção, circulação e transmissão de ideias são os objetos privilegiados da História Intelectual. Nesse sentido, a História Intelectual

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 12

²⁴⁵ DOSSE, O Império do Sentido, *op. cit.*, p. 527.

²⁴⁶ LORIGA, Sabina. O pequeno x: da biografia a história. São Paulo: Ed. Autêntica, 2011. p. 99

²⁴⁷ GOMES, Ângela C. Apresentação. In: GOMES, Ângela C.; HANSEN, Patrícia S. (orgs.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Formato epub.

²⁴⁸ *Ibid.*, posição 5.

²⁴⁹ BOURDIEU, As regras da arte, *op. cit.*, p. 151.

apresenta-se como um campo fundamentalmente interdisciplinar que promove um diálogo entre a história das ideias, da filosofia, das ciências e da cultura. Seus pesquisadores constroem seus objetos e problemas tomando como fontes preferenciais textos, conceitos e teorias”.²⁵⁰

Apesar deste consenso, a qualidade e materialidade do discurso do intelectual é ponto de disputa nos argumentos dos historiadores. As delimitações de possíveis ocupações profissionais ou simbólicas são bastante difusas, podendo abarcar escritores, artistas, professores, líderes religiosos, memorialistas, entre outros. Ainda assim, é comum que alguns historiadores defendam que somente as fontes escritas, como as revistas e periódicos, devem ser privilegiadas neste tipo de abordagem. Um exemplo é o posicionamento de Sirinelli, que defende que os periódicos e revistas estruturam o campo intelectual e fornecem uma espécie de observatório para este microcosmo de relações e sociabilidades,²⁵¹ e em decorrência, encoraja o uso destes textos escritos como primordiais para o estudo dos intelectuais. Assim, com frequência, o texto escrito é privilegiado nos estudos de História Intelectual, até pela familiaridade de seu manejo pelo historiador.

Não obstante, praticamente todos os teóricos citados nesta revisão, em algum momento, mencionam artistas visuais como incluídos no conceito de intelectual. Bourdieu, que define o intelectual como um indivíduo destinado à manipulação dos bens de cultura, expressa que “a existência de um mercado *literário e artístico* torna possível a formação de um campo de profissões propriamente intelectuais”,²⁵² diferenciando a literatura da arte, e chegando a mencionar Kandinsky como uma personalidade intelectual.²⁵³ Dosse menciona a forte tensão de escrever sobre um músico e sua música, ou o artista e sua arte, já que implicam em linguagens distintas, sugerindo como solução uma abordagem que contemple a complexidade das trajetórias individuais articulando criador e criação.²⁵⁴ Karvat, Silva, e Zanotto mencionam a pluridisciplinaridade como elemento importante na análise de uma gama ampla de discursos produzidos por agentes pensadores que podem cair na categoria do intelectual. Silva se embasa em Panofsky e seu estudo da obra de Dürer para expressar que

a significação do objeto estético deve ser assim buscada não só em relação a outras obras do mesmo estilo, mas em relação ao estilo mesmo de uma época, ou seja, a uma visão de mundo próprio ao contexto sociocultural no interior do qual esse objeto emerge.²⁵⁵

²⁵⁰ ALBIERI, Sara *apud* LEME, A. F.; EHRHARDT, M. L.; FILHO, M. S.; ANTIQUEIRA, M. Panorama sobre a História Intelectual no Paraná (2005-2015): breves considerações e reflexões. Revista Diálogos Mediterrânicos, n. 18, jul. 2020. p. 180.

²⁵¹ SIRINELLI, *op. cit.*, p. 249.

²⁵² BOURDIEU, *Campo Intelectual e Projeto Criador*, *op. cit.*, p. 110.

²⁵³ *Ibid.*, p. 111.

²⁵⁴ DOSSE, **O Desafio Biográfico**, *op. cit.*, p. 369.

²⁵⁵ SILVA, *op. cit.*, p. 117.

Percebe-se que a produção escrita dos intelectuais não são exclusivas, especialmente considerando que uma larga porção deles são também propagadores de discursos visuais, tão ou mais eloquentes e incisivos quanto os escritos. Aqui surge uma nova problemática, que é a interpretação e leitura das obras visuais, um desafio extra para a análise historiográfica.

Se, por um lado, podemos considerar a materialidade do texto visual da mesma forma que o escrito – observando onde circulou, como aconteceu, sua recepção e comercialização – é preciso incluir também a leitura de imagem, estética, descritiva e analítica, considerando também um aspecto metodológico diferenciado para abordar a linguagem visual como forma de discurso. Trata-se de um trabalho desafiador e multidisciplinar, mas que se acomoda no âmbito da História Intelectual, já que estuda o produtor associado ao seu discurso, conformadores de sua realidade. Este discurso, por sua vez, enfrenta uma recepção que também é ativa e pensante. A singularidade da leitura no contexto da receptividade se dá tanto entre os contemporâneos do intelectual como também entre os leitores-pesquisadores, que a realizam assíncrona e multicultural da obra. Como bem coloca Gomes, citando Oswald de Andrade, a recepção tanto da arte como da poesia, se torna antropofágica.²⁵⁶

No caso específico de Gallé, a linguagem visual se aliou com a verbal, ambas inerentes aos objetos de arte e *verrieres parlantes* de Gallé, que materializavam o pensamento e sensorialidade das palavras. Este discurso combinado abordou pautas ideológicas e as reforçaram.²⁵⁷ Desta maneira, ao expressar e expor sua subjetividade, Gallé nos revelou uma filosofia de si e de seu entorno, que encontrou reverberações e resistências em sua geração.

Nesse sentido, Antônio Cândido defende que a arte é um produto social que só pode surgir em um dado contexto, e que produz sobre ele um efeito também parte constituinte desse meio. Nas palavras do sociólogo:

A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte.²⁵⁸

Se alguns pontos de análise visual podem beirar o subjetivismo, especialmente ao considerar a recepção, procuramos mitigar essa dificuldade ao analisar a produção do artista enquanto linguagem articulada ao seu contexto e inserida na ordem do discurso. Ulpiano Meneses concorda afirmando a necessidade de analisar o documento visual em paralelo a

²⁵⁶ GOMES, *op. cit.*, posição 9.

²⁵⁷ FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola: 1996, p. 20.

²⁵⁸ CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 29.

iconosfera que o cerca,²⁵⁹ muitas vezes perdida para nós no deslocamento de espaço-tempo que nos separa e altera nossa experiência estética.²⁶⁰ Meneses alerta para que mais do que inserir o artista no seu contexto, é importante examinar o poder da forma na geração de significados. Como Gallé declara sua intenção de atribuir às obras a qualidade de signos, símbolos, falantes, procuramos evidenciar uma interpretação que caracterize a obra, como expressa Artur Freitas: “constitutiva da própria cultura, na medida em que, pela irradiação de novos significados e pela relação com toda a teia semântica já conhecida, a nova visualidade passe a reforçar a reconstrução da própria teia”.²⁶¹

Gomes adverte que, ainda que seja necessário explicar a trajetória e a geração em que o intelectual está situado, esses fatores não explicam a obra.²⁶² Da mesma maneira, Baxandall investiga vários aspectos estéticos, tecnológicos, geográficos e históricos dos objetos que ele analisa, porém argumenta que não explicamos arte, nos detemos apenas em explicar nossas observações sobre ela.²⁶³ De acordo com Iara Schiavinatto e Eduardo Costa, Baxandall trouxe um aparato conceitual e metodológico para o campo da história da arte²⁶⁴ que contribuiu grandemente para a consolidação do conceito de cultura visual. Os autores pontuam que esta seara

pressupõe a visualidade enquanto um processo ativo configurado por governabilidades, perpassadas por instituições, comunidades, construção de subjetividades, debates intelectuais, protocolos e sanções de valores e significados, desejos e convencimentos.²⁶⁵

O frescor da proposta de um processo analítico científico de caráter sintético e também subjetivo encontra reverberações mais antigas na historiografia. Erwin Panofsky já defendia que o historiador deve incluir aspectos arqueológicos e meticulosos, mas também interpretativos. As ferramentas de análise físicas da obra de arte, diz Panofsky, “permitem ao historiador de arte ver mais do que poderia fazê-lo sem eles, porém, aquilo que vê precisa ser interpretado ‘estilisticamente’ como aquilo que percebe a olho nu”.²⁶⁶ Assim, o autor segue sugerindo procedimentos úteis para uma leitura e análise da fonte visual, como contextualizar e situar sua autoria, compará-la com outras obras, examinar escritos produzidos sobre ela e

²⁵⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares*. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 17.

²⁶⁰ PANOFSKY, *op. cit.*, p. 36.

²⁶¹ FREITAS, *op. cit.*, p. 17.

²⁶² GOMES, *op. cit.*, posição 18.

²⁶³ BAXANDALL, *op. cit.*, p. 31.

²⁶⁴ SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco e Eduardo Augusto Costa (orgs.). **Cultura Visual e História**. São Paulo, Alameda, 2016. p. 13.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁶ PANOFSKY, *op. cit.*, p. 35

interligar sua realização com sua recepção. Depois de apresentar esse panorama geral, Panofsky sugere que realize-se uma descrição completa da obra e um estudo de sua interpretação, que identifica os símbolos presentes na obra, seu domínio histórico, e sua aplicação no contexto de sua produção.

O método de Panofsky segue sendo utilizado por muitos historiadores que se utilizam de fontes visuais, mesmo com o surgimento de algumas propostas mais recentes, como a cultura visual. A pluridisciplinaridade aparece como um ponto importante dessa renovação, e no caso do estudo da arte, deve ser combinada com uma metodologia apropriada, como resume bem Artur Freitas em um artigo de 2004.²⁶⁷ O autor aponta a importância de contemplar o ciclo completo da produção: criação, circulação e recepção (contemporânea e posterior). Defendendo tanto a contextualização social da obra como também sua análise formal e observação de sua receptividade, Freitas sugere que o historiador realize diferentes momentos metodológicos de leitura da obra de arte: análise da forma, do caráter dialógico, e do caráter semântico cultural.

Quanto à forma, Freitas sugere que seja analisada de três formas distintas: a primeira perceptiva, que considera a experiência do sujeito frente ao mundo; a segunda lógica, que observa a recepção, organização e projeção estruturada da obra; e a terceira artística, pautada na intenção produtiva e na prática plástica de transformação da matéria. Após realizadas essas leituras, o historiador deve devolver a obra ao seu contexto, para não correr no perigo do isolamento metodológico. Exemplificando esse momento, no caso da produção de Gallé, observaremos o uso da matéria vítrea, as linhas sinuosas e estilizadas do *art nouveau*, presentes inclusive nas caligrafias dos vasos falantes (*verreries parlantes*), a temática natural preferida pelo artista, os versos escolhidos, a forma dos objetos, os planejamentos das obras e as técnicas utilizadas para a fabricação, sem deixar de contemplar o contexto artístico do *art nouveau* francês e o conjunto social, cultural e temporal em que estava inserido.

Quanto à análise artística, o autor propõe dois olhares distintos: o primeiro internalista, que situa signos e formas conforme a bagagem do artista produtor; já o segundo olhar é externalista, encarando as imagens como efeitos das condições sociais que a produzem. Dentro desse momento metodológico, o autor salienta a precaução com o determinismo que pode ameaçar a análise da produção que é, em última instância, subjetiva. Portanto, consideramos as ideias de Gallé, suas intenções expressas, o significado dos símbolos utilizados, passando pelos caracteres gravados, espécies botânicas escolhidas, elementos da mitologia, mas a partir de como Gallé os compreendia, e das reações provocadas em seus observadores contemporâneos.

²⁶⁷ FREITAS, Artur. *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, jul-dez 2004. pp. 3-21.

Dentre as propostas semânticas dessa junção, Freitas invoca os esquemas de Gombrich, a iconosfera de Gaskell, o olho da época de Baxandall e a filosofia escolástica de Panofsky, compondo possibilidades de análise heterogênea.

Diante desses argumentos, ao estudar Gallé dentro de sua trajetória, ousamos apresentá-lo como personagem da História Intelectual, sem deixar de contemplar a análise artística como estudo de cultura visual, e pautados na abordagem sugerida por Silva,²⁶⁸ articulando, multidisciplinarmente, aspectos internos embebidos no discurso do sujeito com os aspectos externos próprios de seu campo.²⁶⁹ Sua atuação está inserida em áreas múltiplas, como produtor cultural, atuante na cena política, articulado com a geração do campo intelectual em formação na França do final do século XIX, híbrido em suas produções de arte, design, artigos escritos e pronunciamentos, entrecruzando seu engajamento multidisciplinarmente. O próprio Gallé classifica sua obra como uma produção intelectual, definindo-a como um “trabalho da intelectualidade, da verdade, da liberdade, - um trabalho de tato, difícil, durável e belo - que defendemos, que propomos aos nossos próprios e últimos esforços”.²⁷⁰

Ainda assim, essa composição de atuações do nosso sujeito, reivindicando tanto a produção industrial e economicamente viável quanto as qualidades artísticas e intelectuais manifestadas em suas pretensões estéticas e de verdade, desloca Gallé para uma nova configuração de campos em formação. Bourdieu sugere que a formação de um campo está intimamente ligada à receptividade do público, que é determinante no projeto criador.²⁷¹ O sentido público da obra, coletivo, se dá no encontro do discurso autoral com o crítico. Assim, para o autor “poucos são os atores sociais que dependem tanto quanto os artistas, e de maneira mais geral, os intelectuais, no que eles são e na imagem que tem de si mesmos, da imagem que os outros tem deles e daquilo que são”.²⁷²

Conforme as esferas de legitimidade são mobilizadas pelas tensões do discurso intelectual, as linhas de força dos campos alteram seus desenhos. Para Bourdieu, o distanciamento da imagem de sacralidade, excentricidade e da independência do artista, que seria livre para criar de forma destacada das regras da economia, afastam o industrialista (designer) do status “superior” da arte intelectual. Isso se deve à própria formação do campo

²⁶⁸ SILVA, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁹ BOURDIEU, **Razões Práticas**, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁰ «l'œuvre d'intellectualité, de vérité, de liberté, - œuvre de tact, difficile, durable et belle, - que nous préconisons, que nous proposons à nos propres et derniers efforts.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 275. Tradução nossa.

²⁷¹ BOURDIEU, *Campo Intelectual e Projeto Criador*, *op. cit.*, p. 119.

²⁷² *Ibid.*, p. 113.

intelectual, que se definiu em oposição ao poder econômico, político e religioso.²⁷³ Ao se aproximar de seu opositor original, o campo deixa de ser e se torna algo novo.

Nessa fusão, consideramos as inflexões internas de Gallé, como indivíduo e sujeito, partindo de seu discurso visual e também escrito,²⁷⁴ e os articulamos com eventos e ideias correntes na Nancy do *fin-de-siècle*, em que as Exposições Universais marcavam um discurso de progresso e tecnologia, o simbolismo desenvolvia imagens críticas e pesarasas diante da modernidade emergente e a tendência do *art nouveau* propunha uma integração do fazer industrial e artístico através de uma proposta estética específica. Esse entorno propiciou a obra de Gallé e foi, simultaneamente, por ela modificado.

2.3. *Art Nouveau*: estéticas naturais e orgânicas com materiais industriais

Para compreender a defesa de um estilo moderno que concilie arte e indústria, precisamos considerar agora a proposta do *art nouveau*, enquanto movimento artístico em que Gallé é mais comumente associado. Portanto, façamos uma retomada dessa tendência antes de prosseguir.

Diante do progresso tecnológico e das revoluções industriais que alteraram a configuração econômica, social e política da Europa nos séculos XVIII e XIX, surgiram também as crises e críticas que envolviam as práticas de criação, trabalho e consumo. De acordo com a historiadora estadunidense Débora Silverman o *art nouveau* surge como uma proposta de estética no final do século XIX em resposta às descobertas químicas que revolucionaram os pigmentos e o manejo de materiais como os metais ferrosos.²⁷⁵ Seguindo esta tendência, os mesmos materiais (cujo desenvolvimento está atrelado à evolução da fábrica e do ambiente industrial) expandem os horizontes da arte e da arquitetura. O esforço de promover o desenvolvimento industrial era um incentivo para que esses materiais fossem explorados de maneira inovadora.²⁷⁶ A torre Eiffel em Paris (1889), o palácio de Cristal em Londres (1851) e a ponte Firth of Forth na Escócia (1890) são alguns exemplares do novo nível de domínio humano no manejo do ferro e do vidro de sua inserção da arquitetura.²⁷⁷

Ao discutir os padrões de intenção das obras artísticas e arquitetônicas dentro de um dado contexto, Michael Baxandall traz inclusive o caso da ponte do rio Forth, criada e

²⁷³ *Ibid.*, p. 106.

²⁷⁴ Nesta dissertação, utilizamos como fontes tanto os objetos artísticos como artigos e outros escritos de Gallé.

²⁷⁵ SILVERMAN, *op. cit.*, p. 5.

²⁷⁶ LANDES, *The unbound prometheus: technological change and industrial development in Western Europe from 1750 to the present*. Nova York: Cambridge University Press, 1988, p. 142.

²⁷⁷ LENNING H.F. *The Art Nouveau*. Springer, Dordrecht, 1951, p. 9.

construída pelo engenheiro Benjamin Baker para explorar como fatores objetivos (como solo, vento, engenharia e disponibilidade de materiais) e subjetivos (como gostos visuais, cultura e ideologias artísticas) se mesclam no processo de criação da ponte. O autor enfatiza a resistência postulada pelo movimento do *Arts and Crafts* inglês e os julgamentos estéticos negativos de William Morris, que condenava o uso do ferro descrevendo-o como incompatível com a beleza, como um fator de importância para a concepção estética aplicada na ponte. Ainda que a ponte tenha desagradado as concepções de Morris, Baker trouxe uma inovação estética que considerava as possibilidades de engenharia e de estética em uma proposta marcante, inovadora. Conforme Baxandall, “é seu tecido de intenções humanas em geral”²⁷⁸ que configura a maior profundidade a analisar em obras de arte de qualidade.

O ideal de trazer uma educação estética para a produção industrial estava apoiado nas teorizações dos ingleses Ruskin e Morris, considerados fundadores do movimento do *Arts and Crafts* na Inglaterra, que ganharam força ao se espalhar para os países vizinhos como a Bélgica e França. Atacando diretamente a questão das relações de trabalho como um dos elementos de base da urbanização moderna,²⁷⁹ Ruskin e Morris partiram da observação sobre a proximidade geográfica dos trabalhadores na indústria moderna, o que permitia a interferência de muitos artífices em uma só peça. Os autores acreditavam que essa prática empobrecia a produção, retirando a maestria do trabalho e a alegria do trabalhador. Sugeriam assim um retorno à manufatura manual feita por um só artífice, além de demonstrar forte resistência ao uso de materiais industriais como o ferro e o vidro, cujas propriedades não permitiriam beleza.

O pensamento de Ruskin e Morris foi grandemente difundido na sociedade do final do século XIX. A propagação da feiura e da uniformização eram preocupações expressas dos dois autores, que associavam essas propriedades dos produtos industriais à mentira e ao declínio, em contraposição à arte. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy afirmam que Ruskin

se propõe rejeitar o maquinismo voltando a um trabalho artesanal cujo modelo se encontra na Idade Média. Denunciando o progresso moderno, a feiura e a mentira dos produtos manufaturados, Ruskin considera que o maquinismo industrial arrasta a sociedade para o seu declínio: há conflito irreduzível entre arte e indústria, beleza e maquinismo, qualidade e produção mecânica. Para escapar dos efeitos desastrosos do mundo maquinista, nada é mais importante do que revalorizar o trabalho manual e os métodos artesanais de antes da modernidade.²⁸⁰

Porém este retorno ao antigo e ao medieval que propunha Ruskin já não satisfazia as novas configurações culturais e econômicas que configuram a sociedade moderna. O próprio

²⁷⁸ BAXANDALL, *op. cit.*, p. 79.

²⁷⁹ LEITE, *op. cit.*

²⁸⁰ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 97.

Gallé se posicionou em relação a essas ideias. Elogiou Morris de forma bastante contundente em seu artigo *Le Décor Symbolique*:

William Morris, esse grande artista, esse filósofo humanitário, esse profeta da alegria no trabalho, disse que o trabalho é humano, que é bom, que a arte é salutar; que a arte bendita e salvadora é a arte popular, ou seja, a expressão da alegria do homem na obra das coisas.²⁸¹

O trecho prossegue reafirmando a fé que Gallé tinha na função cultural da arte e da beleza em direção ao despertar da alma humana. Já o “fraternal, dogmático e contraditório Ruskin”²⁸² aparece ainda mais em seus escritos. Gallé demonstrou pontos de concordância, especialmente quanto ao valor do trabalho manual, e de divergência, criticando as restrições impostas pelo teórico ao uso de técnicas inovadoras. Gallé argumentou que não era possível dar marcha ré na era das máquinas, porém acreditava em modular a intenção e o uso que se fazia delas.

Voltando ao argumento de Lipovetsky e Serroy, o que frutifica a partir das ideias de Ruskin e Morris é uma renovação das artes decorativas que buscava solucionar o dilema estético, introduzindo arte em tudo, para regenerar “os estragos estéticos da mecanização moderna”.²⁸³ Paulatinamente, formaram-se outras organizações e grupos que já não podiam conceber uma sociedade sem a indústria, porém consideravam-na brutal quando desprovida de arte. Assim surgiam, por exemplo, a União Central das Artes Decorativas (1882)²⁸⁴ na França e a Associação da Livre Estética (1883),²⁸⁵ também chamada de a Sociedade dos XX,²⁸⁶ na Bélgica. Eram os primórdios do movimento do *art nouveau*, cujo projeto estético de uma arte holística que ocupasse o ambiente como um todo, contrapunha com a limitação das Belas-Artes às linguagens tradicionais como a pintura e a escultura e pretendia elevar o feitiço de objetos úteis para o nível das belas artes.

O *art nouveau* franco-belga, como um todo, apropriou-se de parte das ideias de resistência às formas de trabalho e aos materiais industriais, defendidas por Ruskin e Morris, em especial na busca da humanização e de um resgate do natural como contrapontos à opressão imposta pela indústria, mas diferiu da condenação industrial praticada pelo *Arts and Crafts* ao tentar incorporá-la, preferindo trazê-la para seu “tecido de intenções”. O *art nouveau* propõe, a

²⁸¹ «William Morris, ce grand artiste, ce philosophe humanitaire, ce prophète de la joie au travail, a dit que le labeur est humain, qu'il est bon, que l'art est salubre; que l'art béni, sauveur, c'est l'art populaire, c'est-à-dire l'expression de la joie de l'homme dans le travail des choses.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 226. Tradução nossa.

²⁸² «Fraternel, dogmatique et contradictoire Ruskin!» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 196. Tradução nossa.

²⁸³ LIPOVETSKY; SERROY, op. cit., p. 97.

²⁸⁴ «Union Centrale des Arts Décoratifs» in: SILVERMAN, op. cit., p. 110-111.

²⁸⁵ «Association La Libre Esthétique»

²⁸⁶ «Les XX» in: ESCRITT, op. cit., p. 67.

princípio na arquitetura e a seguir na decoração de interiores, pintura, escultura e outras formas de arte, uma estética que incorpore elementos e materiais como ferro, vidro, azulejos, e também a vivência da manufatura industrial, sem abrir mão da organicidade, da natureza e do espírito humano embebido na produção. Segundo Lenning, o *art nouveau* surge de uma consciência social emergente que mescla as linhas limpas das máquinas e da indústria com a estética derivada da natureza. Conforme defende Phillip Blom, esta proposta estética representa uma tentativa de conciliar a beleza orgânica aos objetivos industriais modernos.²⁸⁷ Blom argumenta:

O *Jugendstil* e o *art nouveau* entoavam um suave cântico à beleza e à fluidez da vida, mas seus desenhistas trabalhavam sobretudo em escritórios modernos, concebendo objetos a serem produzidos a granel. [...] Haviām representado uma tentativa de reencantar um mundo cada vez mais prosaico, conferindo-lhe uma nova beleza, mas também enfrentavam decidida oposição.²⁸⁸

Essa proposta se formalizou na Bélgica com o trabalho do arquiteto Henry Van de Velde, e rapidamente se expandiu de Bruxelas para outros locais, encontrando especial expressão em cidades como Glasgow, Paris, Nancy e Barcelona.

Nesse sentido, o trabalho de Gallé incorporou a tecnologia aplicada em uma arte que buscava sentido humano, um ideal cultivado por diversos artistas *art nouveau*. Sua defesa de uma arte integral e seu projeto de transformar as artes decorativas em formadoras de uma cultura mais descentralizada, promovendo a independência provincial de Nancy, se evidenciaram ao final de sua vida, com a fundação de escolas artístico-industriais como a École de Nancy, para a qual dedicou grande parte de sua energia de 1901 em diante. Esta associação com pares de artistas-industrialistas na l'Ecole de Nancy contribuiu para promover a arte aplicada a diversos âmbitos distintos, tais como arquitetura, objetos de decoração e design, móveis e objetos utilitários. Esta é uma visão que coaduna com o Gesamtkunstwerk,²⁸⁹ ou a ideia da arte total, que iria permear o *art nouveau* na criação de ambientes, objetos, joias, fachadas, monumentos urbanos, pôsteres publicitários entre diversas outras manifestações que, com o advento da modernidade, haviam sido afastadas das intenções artísticas e associadas a intenções utilitárias.²⁹⁰ Gallé expressou essa ideia de uma arte total ao descrever o pavilhão onde seriam expostos os seus trabalhos na Exposição Universal de 1900, destacando seu contraste com a vertiginosidade da vida moderna ao se estabelecer como um ambiente de calma:

Os segredos desta arte repousante são o traço e o desenho firme, que constroem solidamente e que tranquilizam. É a sobriedade, e é, através das nuances, a criação de

²⁸⁷ BLOM, Phillip. **Os anos Vertiginosos: Mudança e Cultura no Ocidente 1900-1914**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015, p. 414.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 416.

²⁸⁹ A obra de arte total, em que se combinam diversas linguagens e mídias em um só ambiente, necessariamente interconectadas.

²⁹⁰ ESCRITT, *op. cit.*, p. 161; DANDONA, *op. cit.*, p. 56.

uma atmosfera ambiente de ar respirável e descontração, onde todas as coisas, quase simples e bem-nascidas, como na natureza, não infligem tristeza ao sensível. Afinal, é tudo arte...²⁹¹

Foi justamente nesta ocasião, no verão de 1900, que o termo *art nouveau* se popularizou, pois o estilo moderno e ornamentado marcou sua presença, inclusive através da exposição das peças de Émile Gallé.²⁹² Suficientemente destacada da arte do passado, o estilo foi chamado de Arte Nova, ou *L'Art Nouveau*, e notabilizado pelo marchand²⁹³ Siegfried Bing que organizou um dos pavilhões da Exposição Universal de Paris, o *Pavillon Bleu*. Bing usou o termo *l'Art Nouveau* para nomear sua galeria de arte, que assim visibilizado, acabou se divulgando como forma de se referir à proposta estética tanto moderna quanto tradicional, um nome se mantém até a atualidade.²⁹⁴ Segundo Escritt, o próprio guia da Exposição Universal propunha que mais do que apenas entretenimento, este estilo vinha evidenciar conjuntamente os progressos da humanidade no âmbito das artes, da ciência e da indústria.

Mesmo com a força de marketing da galeria de Bing, o nome da tendência variou conforme se espalhou por diferentes países, porém sempre expressando que seria um estilo novo e jovem. Na Alemanha foi chamada de *Jugendstil*, na Bélgica os artistas se intitularam *Les Vingt*, em referência a uma nova arte do século XX, na Espanha foi parte do movimento mais amplo denominado *modernista*, na Itália os termos variavam entre *La Stile Liberty* ou *Floreal*, enquanto que na Inglaterra e França era mais conhecido como *Art Nouveau*. O termo usado, contudo, evidencia apenas que a tendência que já vivia e pulsava no fazer artístico em locais diversos.

Ainda de acordo com Escritt, a estética deste estilo inovador pode tanto celebrar as maravilhas da microbiologia, exacerbar a santidade religiosa da natureza, ou fazer alusão à importância do cultivo da serenidade para o enérgico homem moderno em seu novo ambiente urbano.²⁹⁵ Através da observação de artistas e obras que seguiam a tendência, Giulio Argan evidencia as características comuns que tipificam o *art nouveau*, dentre elas a temática naturalista, a utilização de motivos icônicos e estilísticos derivados da arte japonesa, a

²⁹¹ «Les secrets de cet art reposant sont la ligne et le ferme dessin, qui bâtissent solidement et qui rassurent. C'est la sobriété, et c'est, par la nuance, la création d'une atmosphère ambiante d'air respirable et de détente, où toutes choses, presque simplement et bien nées, comme dans la nature, n'infligent aucun chagrin aux sensibles. C'est tout l'art enfin...» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 232. Tradução nossa.

²⁹² ESCRITT, op. cit., p. 14.

²⁹³ Comerciante de obras de arte.

²⁹⁴ Segundo o Ngram viewer, o uso do termo *art nouveau*, anteriormente insignificante, atinge um pico em 1906, antes de decrescer com a mesma rapidez similar ao seu crescimento, só retomado na década de 1960. Gráfico disponível em: https://books.google.com/ngrams/graph?content=art+nouveau&year_start=1800&year_end=2019&corpus=en-2019&smoothing=3 Acesso em 15 mai. 2024.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 130.

morfologia curva, a assimetria e a empatia com um espírito jovem e otimista.²⁹⁶ O historiador da arte E.H. Gombrich contextualiza o imediato sucesso dos projetos do arquiteto belga Victor Horta na década de 1890 em um momento de esperança de regeneração da arte, que levantava a bandeira de uma nova arte.²⁹⁷ Conforme as palavras do autor:

Devia ser essa a lógica por trás dos projetos do arquiteto belga Victor Horta (1861-1947), um sucesso imediato. Horta aprendera com os japoneses a renunciar à simetria e saborear o efeito das curvas sinuosas de que nos lembramos da arte oriental; não era, porém, um mero imitador. Transpôs essas linhas para estruturas de ferro adequadas às necessidades modernas. Pela primeira vez desde Brunelleschi, os construtores europeus foram brindados com um estilo inteiramente novo. Não admira que essas invenções acabassem associadas à *Art Nouveau*.²⁹⁸

Gombrich prossegue diferenciando o *art nouveau* dos demais estilos modernos que exploram justamente a fragmentação das formas, a funcionalidade, o ritmo e a tecnologia. O autor indica que o movimento procurou trazer funções e tecnologia para uma direção de ergonomia, sustentabilidade, design e publicidade.²⁹⁹ Essa visão holística preocupada em unir forma e função de maneira esteticamente agradável encontrou terreno fértil na *Belle Époque* francesa.

Dentro de uma proposta pragmática, tais ideais podem ser situados em um paradigma econômico e crítico. Argan argumenta que o *art nouveau* não tem a intenção de requalificar o trabalho artístico em industrial, mas sim inserir o trabalho artista na economia capitalista.³⁰⁰ O autor aponta que o fenômeno parece “dissimular a dramática condição de sujeição ao capital”,³⁰¹ pois alienado às novas condições capitalistas, o *art nouveau* não se manifestaria acerca da vivência oprimida da emergente classe trabalhadora. A ornamentação urbana ficaria suspensa nos bairros das fábricas e guetos operários, indicando que o estilo não passava de um hedonismo narcisista, conforme defende o autor, mesmo admitindo eventualmente que os subprodutos do *art nouveau* eram graciosamente ofertados ao povo.³⁰²

Nesse mesmo sentido, Bourdieu defende que a emergente classe burguesa do período carecia de uma cultura autêntica. Esses novos ricos estariam preocupados em firmar seu poderio econômico, voltando-se para a indústria e o comércio e estabelecendo sua visão hostil às coisas intelectuais, culturais e espirituais.³⁰³ Seguindo esse argumento, o autor defende que o *art nouveau* seria apenas mais um fenômeno que corrobora a formação da burguesia capitalista. Se

²⁹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 201-202.

²⁹⁷ GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 412.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 425-428.

³⁰⁰ ARGAN, *op. cit.*, p. 204.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 202.

³⁰² *Ibid.*, p. 204.

³⁰³ BOURDIEU, **As regras da arte**, *op. cit.*, p. 64.

por um lado os artistas que materializaram o estilo declaravam dentre suas intenções o resgate da poética perdida, a arte holística, e a defesa do tempo necessário para sua produção, por outro, argumenta-se que os exageros ornamentais constituíam uma forma de agradar a burguesia e justificar a sociedade das máquinas.

Ainda que muitas vezes descartado como mera decoração, ou frívola ornamentação burguesa, o *art nouveau* encontrou um espaço discreto de prolongamento no século XX.³⁰⁴ A proposta do *art nouveau* era ousada, e não se pode negar que havia um custo alto para empregá-la. Tanto a burguesia quanto a classe religiosa investiram em sua concretização, reforçando o argumento de Argan. Ainda assim, a acessibilidade da estética urbana, a intencionalidade intelectual e os afetos políticos de personagens como Gallé podem indicar outras possibilidades de interpretação. Diante das transformações inerentes da sociedade da virada do século, o estilo visava um resgate possível da essência artística. Enquanto o romantismo e o *Arts and Crafts* procuravam negar os avanços tecnológicos e o realismo voltava-se para o pessimismo que permeava o crescimento das cidades e indústrias, com suas consequências devastadoras para a classe trabalhadora, o tempo para realizar arte parecia deixar de existir.³⁰⁵ A ousadia e inventividade de Van de Velde, Guimard, Horta e Gallé foram tentativas disciplinadas de encontrar harmonia e resgatar a poética e a arte, sem abrir mão da industrialização e da tecnologia, e pelo contrário, incorporando-as como forma de redimi-las, apesar da hostilidade enfrentada.

Possivelmente, como sugerem Lipovetsky e Serroy, esse espaço-tempo seja justamente o berço de uma ampliação do conceito das artes, em que a sociedade capitalista efêmera amplia as atuações artísticas e estéticas e a gama de objetos artísticos aumenta.³⁰⁶ A arte aplicada passaria a fazer mais sentido como mecanismo de fluxo dessas novas produções, tanto de cunho industrial-comercial quanto de cunho estético, buscando se estabelecer como prática emancipada. Assim sugere também Hobsbawm, ao apontar que a estética moderna surge a partir das previsões e profecias artísticas que se manifestam nos movimentos do *arts and crafts* e do *art nouveau*, e em seguida a Bauhaus.³⁰⁷

Estudando os vasos criados por Émile Gallé, sempre ornamentados com motivos naturais, os símbolos empregados em associação aos seus escritos e sua vivência, possibilitamos uma aproximação da intencionalidade do estilo. Sua inserção de ornamentação

³⁰⁴ ESCRITT, *op. cit.*, p. 406.

³⁰⁵ LENNING, *op. cit.*, p. 5.

³⁰⁶ LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, p. 82.

³⁰⁷ HOBSBAWM, Eric. **A Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

e essência estética em elementos de uso cotidiano, de forma a integrar o belo e o útil, satisfazendo a necessidade de arte inerente do ser humano, coaduna o pensamento Ruskiniano de que a transcendência do útil é que confere valor espiritual e combate o modernismo homogeneizante e compartimentalizador. Gallé resistiu a esse modernismo uniformizador, incorporando as possibilidades tecnológicas do período sem perder a unicidade e caráter artístico de sua produção, ainda que encontrando obstáculos nesse caminho. Nicolau Pevsner relata uma fala de Van de Velde, considerado fundador do *art nouveau*, diante da proposta de desenvolvimento de fórmulas que uniformizassem o gosto estético:

Enquanto houver artistas na *Werkbund* [...] eles protestarão contra qualquer sugestão de um cânone de padronização. O artista, de acordo com sua essência mais profunda, é um individualista ferrenho, um criador livre e espontâneo. Ele nunca se submeterá voluntariamente a uma disciplina que o obrigue a um tipo, um cânone.³⁰⁸

Pevsner conclui que “deve ter sido um momento memorável – o *art nouveau* no seu auge resistindo às necessidades e declinando das responsabilidades do novo século”.³⁰⁹ Todavia, a marcha do avanço inexorável da modernidade marcou o fim e fracasso da proposta idealizada do *art nouveau*, amortecendo as esperanças da boa junção entre tecnologia e arte, apesar da persistência discreta de sua resistência otimista ao longo do século XX.

³⁰⁸ VAN DE VELDE, Henri *apud* PEVSNER, *op. cit.*, p. 179.

³⁰⁹ PEVSNER, *op. cit.*, p. 179.

3. A MODERNIDADE EM GALLÉ: O NATURAL COMO REDENÇÃO

“Explique o trabalho apaixonado do vidro, sua estética, seu terno
otimismo durante os dias amargos e durante as calamidades.
- Arte? Beleza? Flores? Por que?
Para suavizar os homens.”

Émile Gallé³¹⁰

No primeiro capítulo, observamos como as novas tecnologias e vivências industriais eram conciliadas com as aspirações artísticas na obra de Émile Gallé, observando a forma artística e comunicativa de seu trabalho nos vasos *La Soude* e *Pasteur*. O segundo capítulo tratou de devolver a obra deste artista ao seu contexto mais amplo, perceber as atuações de Gallé enquanto intelectual, artista e industrialista inserido em uma rede relacional e no contexto do processo de industrialização e urbanização modernas, ligado aos vestígios do pensamento do *Arts and Crafts*, nas Associações de Artes Decorativas franco-belgas, e consequente formação da tendência *art nouveau*. Nesse terceiro capítulo passaremos a refletir sobre como Gallé viabilizava a modernidade ideal que defendia, detendo-nos na concepção dos vasos *Seulette suis* e *Échappez-vous*.

De forma a equilibrar sua vivência com seus valores, Gallé procurou um modelo de modernidade que lhe servisse enquanto artista-industrialista, se afastando de estilos do passado, e rejeitando as uniformizações emergentes do seu presente. Encontrar um estilo que representasse bem seus valores de uma modernidade ideal era, para ele, uma missão. Desta forma, se envolveu nos debates sobre o estilo moderno e acerca do papel da arte na sociedade pós-industrial.

Para pensar o conceito de modernidade no contexto da formação de um novo sistema de regime estético, contamos com alguns embasamentos teóricos. Jaques Rancière nos auxilia a refletir sobre a elaboração do gosto, do juízo estético, além do desejo de legitimidade e reconhecimento da arte.³¹¹ Rancière questiona a ideia de Benjamin acerca da conexão entre a propriedade técnica e a estética/política. Para o autor “esse vínculo entre o estético e o onto-tecnológico teve o destino comum das categorias modernistas,”³¹² que denota a fé na tecnologia moderna transformada em retorno ao ícone pós-moderno. Para dar visibilidade às massas, as artes mecânicas precisam primeiro ser reconhecidas como arte.

³¹⁰ «expliquez le travail passionné du verre, son esthétique, son tendre optimisme durant les jours amers et pendant les calamités? – De l’art? De la beauté? Des fleurs? Pourquoi faire?... / Pour adoucir les hommes». GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, op. cit., p. 201. Tradução nossa.

³¹¹ RANCIÈRE, op. cit.

³¹² *Ibid.*, p. 46.

Recorremos também aos importantes historiadores da arte, Giulio Argan, que evidencia a fragmentação dos campos da arte moderna e a proposta de união do belo ao útil no contexto do *art nouveau*,³¹³ e Gombrich, que questiona o conceito de espírito do tempo e critica a interpretação da arte como reflexo, propondo que a arte é a história e a constrói, não apenas demonstra o vivido, propondo uma ênfase maior no sujeito, e menor nos movimentos generalizados.³¹⁴ Segundo este historiador da arte “uma coisa é ver a interconexão das coisas, outra será postular que todos os aspectos de uma cultura podem ser reconduzidos a uma causa nodal, de que são manifestações”.³¹⁵ O autor propõe que no exame de contiguidade e continuidade, podemos destacar indivíduos através de uma abordagem biográfica, observando seus impactos sobre as tradições.³¹⁶

Assim, pensando Gallé como sujeito moderno, inserido nos debates da estética, do ornamento, e na defesa do objeto de arte útil, observaremos como ele articula todos esses aspectos na construção de uma ideia de modernidade. Este conceito em Gallé se fundamenta principalmente a partir de quatro frentes: a independência criativa individual do artista, o conceito de *art pour tous*, a visão de trabalho implementada na *Usine d'Art* e a promoção de um estilo estético naturalista.

3.1. Soliflore: A individualidade do artista

Lenattier alega que a modernidade em Gallé se evidenciava devido à valorização da ciência e da tecnologia, da presença de uma noção de progresso, e da defesa de uma arte que irradiasse em todas as áreas do quotidiano.³¹⁷ Como sua produção é essencialmente diferente da produção das vanguardas artísticas modernas no campo das artes visuais, convém especificar melhor a constituição da modernidade de Gallé. Considerando que, como coloca Norbert Elias, os comportamentos se pautam nas formas de organização e exercício do poder advindos do jogo social e da dinâmica do processo de civilização da época,³¹⁸ nota-se que houve mudanças, no fim do século XIX, com a crescente transferência do exercício do controle para o indivíduo moderno.

³¹³ ARGAN, *op. cit.*, p. 90.

³¹⁴ GOMBRICH, E. H. **Para uma história cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

³¹⁷ «Émile Gallé était bien un homme moderne de son temps» LENATTIER, *op. cit.*, p. 196. Tradução nossa.

³¹⁸ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes, v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

Isso posto, a ênfase na independência subjetiva está atrelada às variáveis de interação de um dado contexto. Neste sentido, Silva argumenta que perceber o sujeito posicionado em seu campo e performando o *habitus* introjetado, propostas de Bourdieu, não descarta totalmente a autonomia do sujeito, mas a limita. Por isso a autora sugere abraçar também a perspectiva do pensamento relacional, de Elias, para “ultrapassar dualismos aparentemente insuperáveis”.³¹⁹ Nesse ínterim, a modernidade de Gallé emerge enquanto *habitus*, mas aliada aos comportamentos subjetivos que lhe eram próprios, criando contornos para suas ações e jogando conforme possível dentro de outros aspectos sociais e psíquicos que lhe intercruzavam.

Assim, apesar das suas aspirações de abraçar a indústria, a tecnologia e a ciência na direção da modernidade, essa modernidade não era sem delimitações específicas. Como bom moderno *avant-gard*, Gallé se sentia relativamente livre para produzir arte de novas formas, especialmente com o material inovador que era o vidro, apesar da constante resistência de tradicionalistas e das tendências uniformizantes ditadas pelo mercado. Essa liberdade estava atrelada com a expressividade de si no trabalho de arte, ou nas palavras de Gallé “assim, o decorador mistura algo de si com sua obra”.³²⁰ Em seus escritos para o júri da exposição internacional de 1889 em Paris, o artista polidamente rejeitou fórmulas e uniformizações, declarando que a moda não deveria interferir na produção criativa. Acerca do mobiliário em madeira, indicou:

Mal tendo entrado em seus domínios, senhores, rapidamente me deparei com a confusa questão dos estilos, obstáculos que a moda não impõe ao livre desenvolvimento da cerâmica ou do cristal. Espero que me aproveem por ter seguido com franqueza um temperamento que não me permitiria manter votos de fidelidade a uma fórmula artística por muito tempo.³²¹

Fica implícito que encontrava mais liberdade de expressão em seu trabalho vítreo do que no de madeira. Essa independência e valorização de um estilo pessoal aparece, como aponta Shiner, inclusive no campo da legitimação da obra.³²² Através da observação de textos explicativos em catálogos de arte já desde o século XVIII, o autor explica que a crescente distinção entre as categorias de artista e artesão alterava o foco de admiração de compradores e clientes do senso de beleza do objeto em si para o valor individual e estilístico do criador.³²³

³¹⁹ SILVA, 2002, p. 128.

³²⁰ «*le décorateur mêle à son ouvrage quelque chose de lui*». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 213. Tradução nossa.

³²¹ «*A peine entré dans votre domaine, Messieurs, je n'ai pas tardé à rencontrer la question broussailleuse des styles, entraves que la mode n'impose pas au libre essor de la céramique ni du cristal. Vous m'approuverez, je l'espère, d'avoir suivi avec franchise un tempérament qui ne me permettrait pas longtemps de garder des vœux de fidélité à une formule d'art*» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 358. Tradução nossa.

³²² SHINER, op. cit., p. 99.

³²³ *Ibid.*, p. 103.

Como visto, Gallé adotou o emprego de uma assinatura artística em suas peças, e procurou manter um estilo único ao qual pudesse atribuir status artístico. Contudo, para ele, essa nova possibilidade de independência, como muitas outras facetas da modernidade emergente, carregava consigo a melancolia de uma despedida, uma ruptura ainda nostálgica, um já, mas ainda não.

Observemos um outro exemplar vítreo produzido por Gallé, atualmente exposto no Museu da Artes Decorativas em Paris, que carrega uma mensagem a respeito do individualismo [Figura 27]. Trata-se de um soliflore, que é um vaso feito para portar uma única flor, destacando sua beleza e singularidade através de seu isolamento. Em um arranjo de flores, a beleza coletiva se constrói em uma composição de formas, tamanhos e cores, mas na flor só, seus detalhes individuais evidenciam-se. Sozinha, ela adquire uma nova nuance e força, mas também fica mais vulnerável ao escrutínio do observador. O verso escolhido para esse pequeno vaso vítreo, retirado de um poema da filósofa do medievo Cristina de Pisano, incorpora esse sentido: “Seulette / suis / seulette veut être” (Sozinho / estou / sozinho quero estar).



Figura 27. GALLÉ, Émile. Vase Seulette Suis. 1889. Vidro soprado de dupla camada vítrea, decoração gravada. 24 × 12,5 cm. Frente: MAD Paris, Foto: acervo pessoal. Trás: Exemplar do MUDAAC, Épinal.

Imagem disponível em: <https://www.museesgrandest.org/les-collections/vase-bouteille-seulette-suis-seulette-veut-etre/> Acesso em abr. 2024.

Em uma das faces o vaso traz a figura de uma libélula, e na face reversa, a inscrição aparece bastante evidente, aplicada com relevo e reforçada em esmalte. A libélula, que pode ser também chamada de *ephemere* (efêmera) em francês, foi muito aplicada por Gallé como

símbolo da fugacidade do tempo e da vida. Suas asas membranosas, aliás, foram inspiração organicista para muitos artistas do *art nouveau*.

Apesar da leveza que inspira o inseto, este vaso possui uma coloração pesada, escura e acinzentada, uma característica que Gallé empregou em vasos que ficaram conhecidos como Vasos de Tristeza (*vases de tristesse*).³²⁴ Na década de 1880, após algumas de suas experimentações químicas, o artista descobriu que uma composição específica com hialita conferia aos vasos uma coloração cinzenta, que Gallé descreveu como um “aspecto muito triste”³²⁵ na descrição do exemplar de *Seulette Suis* enviado para a Exposição Universal de 1889. Obras escuras e de lamento não eram incomuns na produção de Gallé. A presença de mariposas e borboletas negras, geralmente em associação com a ideia de morte, a coloração escura e, conforme vimos, as lágrimas, estarão presentes em muitas de suas peças. Os lamentos se aplicam a diversas situações, por vezes bastante abstratas e amplas. Gallé argumenta que obras concebidas na dor trariam também um maior consolo:

No entanto, tentem suprimir com o pensamento qualquer objeto de arte que nasceu na dor, o que restará da arte e do mais belo mel da terra? Ampère dizia que «sem o suspiro o mundo sufocaria». Sem o soluço, a arte extinguir-se-ia.³²⁶

O soliflore em questão causa a impressão de ter sido um destes objetos que nasce da dor do artista e de sua alma craquelada, que sofre com a solidão e lamenta o individualismo, mas ao mesmo tempo o celebra ao sugerir que essa exposição individual proporcionado pelo tipo de vaso pode gerar também uma apreciação singular da flor. A segunda parte do verso, “sozinho quero estar”, indica que é assim que gostaria de permanecer.

Thiébaud explica que Gallé exibiu na Exposição Universal de Paris em 1889 um exemplar do vaso já vendido para Edmond de Rothschild,³²⁷ e que após a admiração que suscita, Gallé atende à uma nova demanda de encomendas de vasos similares, de onde surgem variadas réplicas, cada uma única a seu modo, mas portadoras do mesmo conceito e aparência geral. Ele vai além e associa este exemplar a outro Vaso de Tristeza cuja decoração traz um sapo à espreita, além da libélula. A forma e o verso escolhido também diferem, mas relaciona-se com a temática da liberdade artística e da individualidade: Não se preocupe em agradar (*Nul souci de plaire*).³²⁸

³²⁴ GARNER, *op. cit.*, p. 99.

³²⁵ «Cette composition serait d'un aspect assez triste». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 337.

³²⁶ «Essayez cependant de supprimer par la pensée tout objet d'art enfanté dans la douleur; que restera-t-il de l'art et du plus beau miel de la terre? Ampère disait que «sans le soupir le monde étoufferait». Sans le sanglot, l'art s'éteindrait.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 198. Tradução nossa.

³²⁷ THIÉBAUT, Philippe. Art et Industrie. In: THOMAS; THOMSON, *Verreries d'Émile Gallé*, *op. cit.*, p. 20.

³²⁸ Curiosamente, Thiébaud comenta que Gallé criou uma versão definitiva deste último vaso, trocando o verso do ornamento para mesmo exato verso de Leconte de Lisle que está gravado no vaso que analisaremos logo mais, *Échappez vous des ombres immobiles*. THIÉBAUT, Philippe. Art et Industrie. In: THOMAS; THOMSON, *Verreries d'Émile Gallé*, *op. cit.*, p. 21.

Como explica Shiner, o modelo do artista-artesão que impera até meados do século XVII é em geral comissionado, combinando os atributos da inventividade e inovação ao serviço e imitação.³²⁹ É apenas no século XVII, segundo o autor, que se separam as funções: o trabalho mecânico e manual, a habilidade e a imitação compreendem os atributos do artesão, enquanto a genialidade, criatividade, visão inovadora e liberdade de criação passam a ser, na partilha do sensível,³³⁰ o quinhão do artista. Essa independência do artista, contudo, está atrelada à questão do estilo, que também não deixa de se configurar como impositivo de uma certa padronização, ainda que voluntariamente aceita. Conforme apresentamos, Gallé resistiu ao estabelecimento de um estilo, argumentando ser essa uma discussão inútil, mas ao mesmo tempo estava intensamente investido nesse debate, defendendo suas fortes ideias sobre a temática aqui e acolá. Observe como, apesar de resistente às regras passadas, o trecho do já citado artigo *Le Mobilier contemporaine orné d'après la nature*, estabelecia diretrizes comuns a respeito da produção e estilo moderno. Gallé argumentou:

Então, como deve ser a mobília moderna?

Deve ser moderna, isto é, inventada pela geração viva, executada para servi-la e adornada para agradá-la. Concebida pelos nossos contemporâneos e não por homens de outros tempos e de outros hábitos, deve ser feita à nossa ideia, à nossa alegria, à nossa dimensão, às conveniências da existência atual. [...]

Será também o advento da observação naturalista no mobiliário, após o reinado dos falsos e convencionais elementos decorativos. Das tipologias mais sóbrias, das curvas simples aos ricos detalhes, a decoração dos móveis contemporâneos deve refletir a vida. A todas as combinações artificiais, ele preferirá a verdade natural.³³¹

Ao evocar as ideias da vida e da verdade, o artista propôs uma autenticidade que não enxergava na decoração historicista, que ainda era muito praticada e imitada no *fin-de-siècle* francês, e já não condizia com o momento novo, cultural e politicamente. Objetos que ainda carregavam o ar monárquico de Luis XV e Luis XVI, valorizados por diversos contemporâneos influentes, eram rechaçados por Gallé. No trecho citado acima, ele categorizou a decoração moderna como “verdadeira”, enquanto a decoração historicista foi qualificada como falsa, por ser própria de uma outra época que não mais se adequava aos ambientes modernos, e portanto

³²⁹ SHINER, *op. cit.*, p. 111.

³³⁰ RANCIÈRE, *op. cit.* p. 88.

³³¹ «*Que doit donc être le meuble moderne? / Il doit être moderne, c'est-à-dire inventé par la génération vivante, exécuté pour lui servir et orné pour lui plaire. Conçu par nos contemporains et non par les hommes d'autres époques et d'autres habitudes, il doit être fait à notre idée, à notre joie, à notre taille, aux convenances de l'existence actuelle. Et, d'abord, il faut qu'il soit construit logiquement et pratiquement, d'après les exigences de la matière employée, le bois. Ce sera donc la prédominance de la raison sur l'illogisme, de la saine construction sur ce qu'on tenterait vainement, le démembrement organique du meuble. / Ce sera aussi l'avènement de l'observation naturaliste dans le mobilier, après le règne d'éléments décoratifs faux et conventionnels. Des types les plus sobres, du simple galbe jusqu'aux riches détails, le décor du meuble contemporain devra refléter la vie. A toutes les combinaisons artificielles, il préférera la vérité naturelle.*» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 240. Tradução nossa.

se tornava vazia. Outros três fatores apontados como importantes para a manufatura de objetos de arte modernos foram o respeito ao material escolhido – com suas características e possibilidades próprias – a originalidade criativa que conferiria ao objeto uma mensagem e o naturalismo. Gallé reforçou:

Terá carácter, isto é, terá linhas de vida, traços específicos, traçados conforme as características fisiológicas das espécies de flora e fauna, adaptadas a cada material, à construção e adequação pelas grandes e necessárias sínteses que estes requerem.

[...] Ao mesmo tempo, em vez de refazer estilos históricos, nosso mobiliário contemporâneo receberá uma estética, uma documentação própria. O temperamento e as preferências do designer e do destinatário estarão inscritos ali; não terão que se submeter à tirania de uma fórmula, de um nome, de uma administração, de um regime. Liberdade para o ideal individual resolver a seu modo, por sua conta e risco, o complexo problema da beleza no útil, sem excluir a lógica de suas soluções.³³²

A linha estilizada, portanto, vinha a servir o propósito do útil e das exigências dos trabalhos com cada material, sem desviar demais da forma proposta pela natureza. Além disso, nesses parágrafos ele descreveu a subjetividade individual do criador como fator essencial para conferir aura ao *objet d'art*, considerando também o cliente que o encomendou como parte importante de sua subjetividade. Ao evocar o individualismo como um tipo de *liberdade*, Gallé evocava o primeiro dos três pilares da revolução francesa, que seria complementado pelo segundo, *igualdade*, conforme a arte se tornasse acessível: o ideal do “*art pour tous*”.

3.2. Arte para todos (*art pour tous*): Gallé como divulgador da arte

O conceito de *art pour tous* era abraçado pelas Associações de Artes Decorativas e, de acordo com Thomas e Thomson, as teorias do *art por tous* e da “Unidade da Arte” (*unité de l'art*) andavam lado a lado. “Unidade da Arte” era a defesa de uma arte que se infiltrasse em todos os objetos e poderia ser realizada com todo e qualquer material, estando presente na totalidade dos ambientes, domiciliares ou públicos, e no cotidiano das pessoas. Por isso mesmo combinava com a ideia da “Arte para Todos”, que argumentava a favor da sua acessibilidade para o público geral, não permanecendo reservada apenas para uma elite.³³³ Ambas eram defendidas pelas associações de arte decorativa que se formavam pela Europa ocidental ao longo da segunda metade do século XIX. As autoras apontam para uma vitória dessas teorias

³³² «Il aura du caractère, c'est-à-dire qu'il possédera des lignes de vie, des traits spécifiques, tirés des caractères physiologiques des espèces de la flore et de la faune, adaptés à chaque matière, à la construction et à la convenance par les larges et nécessaires synthèses que celles-ci requièrent. [...] En même temps, au lieu de ressasser les styles historiques, notre mobilier contemporain sera mis en possession d'une esthétique, d'une documentation à soi. Le tempérament et les préférences du dessinateur et du destinataire s'y inscriront; ils n'auront pas à subir la tyrannie d'une formule, d'un nom, d'une administration, d'un régime. Liberté à l'idéal individuel de résoudre à sa façon, à ses risques, le problème complexe du beau dans l'utile, sans exclure de ses solutions la logique.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 241. Tradução nossa.

³³³ THOMAS; THOMSON, *Verreries d'Émile Gallé*, op. cit., p. 14.

em território francês, em 1891, quando objetos de arte decorativa foram finalmente aceitos pela primeira vez em um salão anual da sociedade nacional de Belas Artes³³⁴. Como vimos anteriormente, Gallé participou ativamente da defesa do *objet d'art* como exemplar artístico, e de sua inclusão nas Exposições. Desta maneira, Gallé encorajou uma decoração que fosse acessível, autêntica de seu tempo, simbólica e inserida no cotidiano, não exclusivamente, mas especialmente no privado. Ele declarou: “Queremos, nas coisas da intimidade, as vozes secretas e as respostas profundas às nossas vibrações”,³³⁵ reforçando o caráter falante que queria conferir aos seus *objets d'art*. Esse ideal fica evidente em uma breve e curiosa descrição da *verrerie parlante Le Baumier*, publicada em 1895 na revista *La Plume*. O vaso havia sido vendido a um museu, onde ficaria exposto para apreciação dos visitantes, e Gallé, entristecido por seu destino, escreve este breve texto como uma carta direcionada diretamente ao vaso, dando-lhe adeus:

Adeus, ânfora moldada ao meu gosto, não pela glória do hipogeu, mas pela intimidade de um armário bem quentinho, na casa de um amante ligeiramente ciumento. Despojado dos cetins com o devido prestígio, vais ser, num museu, erguido como estátua, bem nu traduzido "a quem agrada ou desagrada". Você não poderá acompanhar, com o passar do tempo, a luminosidade que as cortinas amigas deixam passar. Você não conhecerá as cômodas onde são confiadas jades, netxkés e porcelanas. Nenhuma senhora na estação lilás te florescerá de primavera. Você será como uma velha urna real, sem lágrimas e sem flores.³³⁶

A morosa despedida sinaliza que parte do valor que Gallé conferia ao objeto estava justamente na interação do objeto no cotidiano das pessoas. Para ele, os vasos ganhariam mais vida quando manuseados enquanto objetos úteis, preenchido de flores, mudados de lugar, e participantes de uma refeição, em detrimento de parados em uma vitrine em que os passantes observam realizando julgamentos estéticos. Gallé ofereceu um contraste entre a atmosfera arrogante e fria dos museus frequentados pela elite, e das casas habitadas e emotivas de pessoas comuns.

Sabemos que, na prática, objetos como os vasos de Gallé não adentravam democraticamente todas as casas, visto que eram objetos de luxo caros. Se por um lado a produção industrializada poderia baratear o custo e aumentar o acesso de suas artes decorativas seriadas, por outro não davam conta de manter o status artístico e o valor comunicativo das “peças únicas”. A incapacidade de superar esse impasse pode ser um dos motivos pelos quais

³³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³³⁵ GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 173.

³³⁶ «Adieu, amphore à mon gré formée, no pour la gloire d'hypogée, mais pour les intimités d'un cabinet bien tiède, chez un amoureux un peu jaloux. Dépouillée des satins aux seyants prestiges, tu vas être, en un muséum, érigée comme statue, et toute nue traduite «à quiconque plaise ou déplaise». Tu ne pourras suivre, au fur de l'heure, les lueurs que dispensent les stores amis. Tu ne connaîtras point le berceau des mains où se confient les jades, les netxkés et les porcelaines. Nulle dame à la saison des lilas ne te fleurira de printemps. Tu seras comme une vieille urne royale, sans pleurs et sans fleurs». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 159. Tradução nossa.

sua visão – bem como o *art nouveau* como um todo - teve vida curta e definiu confinado aos limites físicos que impediram a sobrevivência de seus ideais. Ainda assim, sua prática e discurso revelam que efetivamente trabalhou em direção dessa busca.

Em diversas ocasiões inclusive, Gallé justificou sua prática de manufatura em larga escala com a ideia de produzir uma arte acessível. Ainda assim, se a indústria tecnológica servia como uma ferramenta para que essa acessibilidade se concretizasse, não deveria sobrepujar a manualidade do trabalho. Ao enfatizar o trabalho manual na construção de seu argumento no texto de *Le Mobilier contemporaine orné d'après la nature*,³³⁷ Gallé se aproximou da ideologia do *Arts and Crafts* britânico, mas ao apontar a lógica e o tratamento de cada material conforme suas possibilidades no intuito de unir belo e útil, o artista revelou seu perfil industrialista que considerava as novas tecnologias como o rosto dos novos tempos na geração de uma manufatura artística. Esta proposta encontrou uma resistência instintiva, pois a percepção visual da arte difere daquela direcionada aos objetos úteis. Como afirma Baxandall, “nossas emoções não decorrem tanto do objeto em si, mas da história da relação que nosso espírito engendra com ela”.³³⁸ Assim, para alcançar a recepção artística, o objeto útil precisaria ser comunicativo, belo, artístico.

Nessa intersecção, Gallé encontrava-se dividido. Por um lado, sentia-se impulsionado a criar peças únicas e artísticas, que a despeito do ambiente industrial e mecanizado no pós-revolução industrial, saíam do molde e da repetição. Nessas peças, em especial suas *verreries parlantes*, Gallé expressou e expôs sua subjetividade através de simbolismos. Françoise-Thérèse Charpentier categorizou-as como “peças únicas” (*pièces uniques*),³³⁹ sem cópias mas com similares – lembrando que dentro do processo do fabrico vítreo, poucos ou somente um único exemplar final são precedidos por peças de estudo e variantes de uma mesma proposta, devido a fragilidade e perdas na manufatura. Contudo, vemos a unicidade como uma preocupação pertinente do artista, que gostava de pontuar a unicidade da peça como um valor, ou mencionar os casos de exemplares dos quais somente um restava, como no caso do vaso Pasteur, ao mencionar que a obra era “sem segundo”.³⁴⁰ Às vezes, um mesmo design era aplicado a mais de um exemplar, mas nesses casos são notáveis as diferenças nos detalhes entre

³³⁷ Publicado parcialmente in: La Lorraine Artiste, ano 19, n. 2, 15 jan. 1901. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8236435c>> acesso em abr. 2024. p.33-35. Posteriormente incluso na totalidade como texto inacabado. In: GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art*. Paris: Librairie Renouard, *Écrits pour l'Art*, pp. 237-276.

³³⁸ BAXANDALL, *op. cit.*, p. 83.

³³⁹ Françoise-Thérèse Charpentier *apud* THOMAS; THOMSON, *Verreries d'Émile Gallé, op. cit.*, p. 51.

³⁴⁰ «car cette coupe est sans seconde» GALLÉ, *Écrits pour l'Art, op. cit.*, p. 152. Tradução nossa.

os exemplares produzidos.³⁴¹ A própria inovação técnica atestava para a valorização da originalidade dentro das manufaturas Gallé. Sempre inventivo, a aplicação de novas colorações de esmalte, misturas químicas que resultavam em texturas específicas, e formas sem molde eram maneiras de garantir que seus objetos de arte contariam com a unicidade pretendida, ainda que outras indústrias fossem rápidas em se apropriar dessas técnicas.

Por outro lado, a potencialidade da indústria e o maravilhamento da produção em larga escala era admirada e incentivada por Gallé, tanto como forma de disseminação de sua arte como para arrecadação de fundos que custeassem a produção da *pièces uniques*, que eram mais custosas e demoradas para produzir. Assim, em sua *Usine d'Art* eram produzidas também séries industriais em quantidades maiores, especialmente de peças de serviço de mesa, como copos, taças e jarras, de cunho comercial, mas ainda com um caráter relativamente original. Thomas e Thomson apontam as dificuldades de avaliar o volume e a renda advinda dessa produção, pois os arquivos comerciais da *Usine d'Art* se perderam.³⁴² Contudo, sabe-se que essas séries eram produzidas sob direção de Gallé, que procurava manter um padrão de qualidade e originalidade mínimos, renovando constantemente os modelos que eram produzidos. Ao menos suas peças em série seriam, em teoria, acessíveis, adentrando em larga porção de domicílios, forjando a cultura da população.

Conciliar o alcance da produção industrial com o caráter artístico seria um conflito que permearia toda a sua obra, pois essa prática feria a lógica da produção capitalista de homogeneização da manufatura com vistas a baixar ao máximo o custo do produto, e também ofendia a concepção da unicidade, criatividade expressiva e manualidade, aspectos reivindicados pela obra de arte. A busca por equilibrar essas duas formas de produções será, contudo, um intuito constante na *Usine d'Art* de Gallé, prezando por unir belo e útil, artístico e industrial, único e disseminado. Em um trecho de suas notas para o júri da exposição Universal de 1889, o industrialista denotou a intenção dessa união, explicando:

Esforcei-me para deixar a madeira ser vista e olhada, realçando-a com criações artísticas constantemente renovadas, não sem despesas consideráveis e sem invenção pessoal. Neste caminho, sem dúvida difícil, não encontraríamos, também no mobiliário, a solução para uma questão que sempre preocupou os jurados internacionais: aliar a beleza, ou simplesmente o bom gosto, ao relativo baixo custo, trazendo porta adentro as marcas da arte, o sentimento de artesãos apaixonados pela sua profissão? Espero, se não ter resolvido este problema, pelo menos ter feito um esforço consciente em direção a um objetivo digno.³⁴³

³⁴¹ São assim os dois vasos destacados neste capítulo, *Seulette suis* (mais de 20 exemplares conhecidos) e *Échappez-vous* (14 exemplares conhecidos).

³⁴² THOMAS; THOMSON, *Verreries d'Émile Gallé*, op. cit., p. 13.

³⁴³ «Je me suis efforcé de laisser voir et de faire regarder le bois en le relevant par des créations artistiques sans cesse renouvelées, non sans frais considérables et sans invention personnelle. Dans cette voie, sans doute ardue,

Quando escreveu “trazendo porta adentro”, Gallé estava fazendo referência à acessibilidade das peças e da possibilidade de que obras de arte estivessem no interior dos domicílios das pessoas comuns, e não apenas de uma elite. Podemos questionar suas afirmações e pretensões, ao contrastar este discurso com o preço, elevado, do produto que oferecia, e pelo destino prático de suas peças únicas: majoritariamente pessoas da elite. Por outro lado, suas produções em série eram realmente mais acessíveis a um maior público, e suas preocupações e valores humanistas, ainda que idealizados, sobrepujaram a comercialização e saúde financeira de seus empreendimentos em mais de uma ocasião.³⁴⁴ Nesses momentos, Gallé demonstrou estar mais distanciado do campo da indústria, ditado pela economia, do que do campo intelectual, comprometido com a verdade percebida. Em todo caso, fica evidente que, mesmo dentro do ambiente industrial, Gallé queria conferir um caráter artístico e falante para suas obras, arcando muitas vezes com os custos adicionais que este tipo de produção lhe impunha.

Ao defender o status artístico do *objet d'art*³⁴⁵, Gallé argumentou inúmeras vezes que além da função associada à beleza, suas criações seriam, em teoria, acessíveis à população e penetrariam uma larga porção das habitações, forjando uma cultura nacional de dentro para fora. Compreendendo a si mesmo como um vulgarizador da arte, Gallé intencionava usar a potencialidade da fabricação industrial para ampliar a quantidade da produção e diminuir os custos, de forma a alcançar um maior número de pessoas de todas as classes, e não somente a elite. Em suas notas para o júri da Exposição Universal de 1889, ele se autodefiniu como um divulgador da arte:

Não me preocupei apenas em dominar a obra, quis também tornar a arte acessível, de modo a preparar um número menos limitado de mentes para degustar as obras mais envolventes. Espalhei o sentimento da natureza, o da graça das flores, da beleza dos insetos. Meu trabalho de vinte e quatro anos já trouxe à luz um número considerável de formas, modelos, ideias, gêneros infinitamente variados na fantasiosa fabricação do vidro. Posso me apresentar a vocês como um divulgador da arte.³⁴⁶

Apesar do otimismo que expressava em relação às possibilidades tecnológicas, o industrialista argumentava que não queria ceder ao empobrecimento do produto, explicando

ne trouverait-on pas, pour le mobilier lui aussi, la solution d'une question qui a toujours préoccupé les jurés internationaux: allier le beau, ou simplement le bon goût, à un bon marché relatif, mettant à la portance les marques de l'art, le sentiment d'artisans amoureux de leur métier? J'espère sinon avoir résolu ce problème, du moins avoir fait des efforts consciencieux vers un but louable.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 365-366. Tradução nossa.

³⁴⁴ DANDONA, op. cit., p. 104-105.

³⁴⁵ GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 187.

³⁴⁶ *Je ne me suis pas soucié seulement de faire œuvre de maîtrise, j'ai voulu encore rendre l'art accessible, de façon à préparer un nombre moins restreint d'esprits à goûter les œuvres plus enveloppées. J'ai propagé le sentiment de la nature, celui de la grâce des fleurs, de la beauté des insectes. Mon labeur de vingt-quatre années déjà a mis au jour dans la fabrication fantaisiste derrière un nombre considérable de formes, de modèles, d'idées, de genres infiniment variés. Je puis me présenter devant vous comme un vulgarisateur de l'art.* GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 347. Tradução nossa.

que havia se empenhado para “dominar a obra” ao longo de muitos anos de carreira. Por isso, conservava seus atributos de artista que, como compositor, concebe e antevê a obra, para então articular as execuções necessárias para concretizar peças significativas, ou ainda, auráticas.³⁴⁷

3.3. Montador de Imagens: A visão de trabalho implementada na *Usine d'Art*

É importante notar que, mesmo que celebrando a individualidade expressiva, Gallé não realizava as peças manualmente ou sozinho, mas articulava a sua execução através dos trabalhadores da *Usine d'Art*. Ele mesmo se define como um “montador de imagens”³⁴⁸ implicando que sua prática envolvia coletar imagens diversas em poemas, na natureza, na experiência e no material utilizado, e reuni-las em sua mente como componentes de uma só obra, para então articular seus colaboradores, que realizariam essa assemblagem que ele visualizava.

A grande maioria das peças, concebidas, supervisionadas e assinadas por Gallé, eram resultado de sua visão e capacidade criativa, pois a concepção do objeto era criada por ele, mas a execução do objeto era em geral realizada por sua equipe de colaboradores, cada qual especialista em seu próprio ofício. Rafael Cardoso argumenta que é neste contexto de crescente urbanização e individualidade, em que o consumo passa a fazer parte da construção das identidades, que surge o designer como profissional liberal.³⁴⁹ O advento dessa nova profissão aos poucos contribui para a formação do campo do *design*, consequentemente deslocando campos contíguos, como o intelectual, o artístico e o industrial. Um crescente número de desenhistas, mestres vidreiros, oleiros, gravadores, marceneiros, artesãos da marchetaria, entre outros profissionais, não apenas trabalhavam nos empreendimentos Gallé, mas também eram frequentemente reconhecidos e premiados individualmente por seu trabalho em exposições e feiras. De modo geral, as peças da *Usine d'Art* são atribuídas e assinadas somente por Gallé, mas é possível encontrar exemplares que trazem, além da assinatura de Gallé, outros nomes assinados, como Louis Hestaux (1858-1919)³⁵⁰ e Rose Wild (1872-1904),³⁵¹ entre outros. Isso porque, para além da articulação com os funcionários da fábrica, Gallé propôs parcerias com outros artistas, que algumas vezes creditava nas descrições e escritos em que discorria sobre

³⁴⁷ BENJAMIN, *A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica*, op. cit., p. 59 e 60.

³⁴⁸ «assembleur d'images». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 212. Tradução nossa.

³⁴⁹ CARDOSO, op. cit., p. 55.

³⁵⁰ Chefe do departamento de desenho dos *Établissements* Gallé desde 1878, obtém uma medalha de bronze na Exposição Universal de Paris em 1900. A maioria das peças feitas são concebidas e assinadas por Gallé, mas algumas são feitas em caráter de colaboração e portanto também assinadas por Hestaux ao lado de Gallé, além daquelas que Hestaux realizou e assinou independentemente, apesar do uso da infraestrutura dos *Établissements*.

³⁵¹ Desenhista e decoradora nos *Établissements*, recebeu uma medalha de bronze na Exposição Universal de 1900. Destaca-se seu reconhecimento como artista mulher no contexto de gênero do seu período de atuação.

seu fazer artístico-industrial. Uma de suas parcerias mais recorrentes se deu com o pintor Victor Prouvé (1858-1943),³⁵² com quem forjou também uma amizade íntima.³⁵³ Prouvé era frequentemente solicitado por Gallé para desenvolver vasos ou peças em que estivessem presentes figuras humanas.

Essas colaborações e espaços de criatividade, incentivadas e cultivadas por Gallé, atestam para o caráter coletivo de sua ação, amalgamando nesta prática o enaltecimento das individualidades. A própria associação de industrialistas da arte fundada por Gallé em 1901, a École de Nancy,³⁵⁴ denota sua iniciativa como articulador, organizando e fortalecendo a atuação dos atores sociais com quem se relacionava. Debize destaca um trecho da proposta escrita que o grupo desenvolveu e entregou na prefeitura de Nancy na ocasião de sua fundação: “a Escola de Nancy deseja realçar particularmente o caráter da beleza e as vantagens da decoração inspirada na observação direta dos seres e da vida, princípio fértil e racional, que os mestres modernos da Lorena foram os primeiros a reconhecer”.³⁵⁵

Deste grupo participaram também outros industrialistas produtores de *objets d'art*, dentre os quais estavam alguns que eram sua concorrência direta, como os irmãos Daum, e outros com os quais colaborava em parcerias, como Louis Majorelle e Eugène Vallin. Fortificar a atuação artística de Nancy como um todo, contudo, favorecia o seu reconhecimento como unidade provinciana destacada de Paris, e ampliava a receptividade nacional e internacional de sua produção. A aliança da École de Nancy evidencia também que a presença de diversas pequenas indústrias envolvidas da produção de *objet's d'art* na cidade contribuía para o florescimento econômico da região. Juntos, estes artistas reivindicavam ser os primeiros a desenvolver uma arte decorativa inspirada na natureza como proposta de modernidade.³⁵⁶

Apesar de inserida na École de Nancy, alguns autores defendem que a *Usine d'Art* de Gallé diferia das demais indústrias da aliança na sua proposta de modernização e administração.

³⁵² Pintor e amigo íntimo de Gallé, não trabalhava oficialmente nos *Établissements* Gallé, mas colaborava frequentemente com as pinturas de figuras humanas, quando estas eram incluídas na concepção da obra.

³⁵³ Há um vaso realizado em 1896 e dedicado à Victor Prouvé, onde Gallé gravou palavras de admiração e cumplicidade, a saber: «*Ceux que vivent ce sont ceux que luttent, ce sont / ceux dont un dessein ferme emplit l'âme et le front / Victor Hugo / A Victor Prouvé / à l'homme et l'artiste excellents / ses intimes amis et admirateurs*». A peça é assinada embaixo da seguinte maneira: “*E. Gallé / amíctissime*”. Foi Prouvé que assumiu as funções de liderança na associação da l'École de Nancy após a morte de Gallé.

³⁵⁴ A proposta do grupo era formar uma escola de artes e um museu, além de promover frequentes exposições dos trabalhos da associação.

³⁵⁵ «*l'École de Nancy tient a mettre spécialement en lumière la caractère de beauté et les avantages du décor inspiré par l'observation directe des êtres et de la vie, principe fécond, rationnel, que les maîtres lorraines modernes ont été les premiers à faire admettre*». *Status de L'École de Nancy, avant-propos*, 1901, apud DEBIZE, op. cit., p. 32, Tradução nossa.

³⁵⁶ THOMAS, Valerie. Émile Gallé et l'association Ecole de Nancy (1901-1904). In: *Annales de l'Est*, special issue, n. 55, 2005, p. 264.

Um dos motivos era sua ênfase acentuada em exigir que a mecanização e tecnologia aplicadas para aumentar sua produção fosse balanceada com propostas de inspiração, ambientação, ritmo desacelerado e trabalho manual.³⁵⁷ Escritt descreve a fábrica de Gallé como um grande galpão de 3 andares e depósitos adjacentes, equipada com maquinário e ferramentas inovadores para o processo de fabricação. O autor aponta também a organização das equipes e do estoque como uma forma eficiente e moderna de gerenciamento. Algumas marchetarias produzidas por Gallé são utilizadas por Escritt para fundamentar a centralidade do fazer artístico em um ambiente essencialmente fabril. Elas compõem o painel inferior de uma vitrine hoje situada no *Musée des Arts et Métiers* (Museu das Artes e Trabalhos), em Paris, na qual se podem observar diversas peças vítreas produzidas por Gallé [Figura 28]. Uma delas é um exemplar do vaso *Échappez-vous*, que será explorado com mais profundidade mais adiante.



Figura 28. Vitrine Gallé. Paineis de Marchetaria. Musée des Arts et Métiers, Paris. © Musée des arts et métiers, Cnam / Foto Philippe Hurlin

A parte inferior da vitrine [Figura 29] é feita de madeira, dividida em oito painéis de marchetaria que exibem ilustrações da *cristaleirie* dos *Établissements Gallé*, representando os trabalhadores vítreos em ação. De um lado da vitrine são representados os ambientes de fornos, sopro e manuseio do vidro quente, e no lado oposto estão inseridos os espaços da fábrica dedicados ao resfriamento, confecção de moldes e trabalhos decorativos como a gravura e a

³⁵⁷ ESCRITT, *op. cit.*, p. 340.

pintura. A figura de Gallé aparece nos painéis em posição de fundo, supervisionando as atividades dos trabalhadores, que ocupam o primeiro plano. A ambientação da face que traz os fornos conta com a linearidade sinuosa da fumaça romantizada que aparece em outras obras de Gallé como *La Soude*. Já o cenário dos painéis que retratam o departamento responsável pela decoração dos vasos traz alguns elementos incomuns para fábricas e indústrias, destacados por autores como Escritt³⁵⁸ e Le Tacon.³⁵⁹ São eles a iluminação natural, a presença de plantas e a presença de mulheres como parte da equipe de trabalho.



Figura 29. Vitrine Gallé. Detalhes dos Painéis de Marchetaria. Musée des Arts et Métiers, Paris. Fotos: acervo pessoal.

Nas notas que enviou para a Exposição Universal de 1889, o próprio Gallé descreveu a *Usine d'Art* desta maneira: “Esses estúdios recebem uma iluminação muito bonita e são equipados com um vasto canteiro de plantas decorativas adequadas para fornecer modelos aos artistas. Todas as oficinas são aquecidas por aquecedor e abastecidas com água e gás”.³⁶⁰ Tanto Escritt quanto Le Tacon apontam para a existência de um jardim como uma exigência feita por Gallé para decoração, bem-estar e objeto de pesquisa ou inspiração dos produtores. Como principal fonte de inspiração de Gallé, a natureza ocupava um local de centralidade em sua produção. Essa centralidade se manifesta na inserção das plantas no local de trabalho, como menciona o próprio Gallé:

Formei em minha fábrica uma oficina especial de composição e desenho para minha produção de vidro. Colocada sob a minha direção imediata, esta oficina é o motor das outras.

Ali são executados os perfis para o torneamento das formas de madeira destinadas ao sopro, as aquarelas ou cartões para os esmaltadores, gravadores ou pintores. Muitos

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 338.

³⁵⁹ LE TACON; DE LUCA, *L'Usine d'art Gallé à Nancy*, op. cit., p. 23.

³⁶⁰ «Ces ateliers reçoivent un très bel éclairage et sont munis d'un vaste parterre de plantes décoratives propres à fournir des modèles aux artistes. Tous les ateliers sont chauffés par un calorifère et fournis d'eau et de gaz». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 360. Tradução nossa.

modelos de natureza viva e morta estão disponíveis para a oficina, graças ao jardim da usina e suas coleções de história natural.³⁶¹

Nesse trecho fica evidente que Gallé valorizava uma ambientação criativa, a inclusão dos jardins e materiais artísticos, em convivência pacífica com os fornos, moldes e ferramentas necessárias para a produção industrial. A própria construção dos espaços, priorizando a entrada da luz natural, janelas e espaços de cultivo, manifestam que os aspectos de fábrica e atelier conviviam em um só edifício. Desta maneira, observar jardins e a natureza era parte do cotidiano de trabalho na indústria de Gallé.³⁶²

Essa prioridade nos é revelada também por uma espécie de lema que Gallé estabeleceu para seu empreendimento. A frase aparece em algumas de suas criações e escritos, e foi entalhada na porta de entrada da *Usine d'Art*, feita por Eugene Vallin em 1897, por encomenda de seu amigo e companheiro de ativismo, Gallé [Figura 30]. O design foi detalhadamente planejado conjuntamente para conter elementos que Gallé considerava importantes lembretes diários aos trabalhadores que passassem cotidianamente por essa entrada.



Figura 30. Porta da Usine d'Art de Gallé, com entalhe da frase *Ma racine est au fond des bois*. Musée de l'École de Nancy.

Imagem disponível em: <[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Porte_des_%C3%A9tablissements_d'Emile_Gall%C3%A9_\(Nancy\)_%284016931843%29.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Porte_des_%C3%A9tablissements_d'Emile_Gall%C3%A9_(Nancy)_%284016931843%29.jpg)> Acesso em abr. 2024.

³⁶¹ «J'ai formé dans ma fabrique un atelier de composition et de dessin spécial à ma production verrière. Placé sous ma direction immédiate, cet atelier est le moteur des autres. Là, s'exécutent les profils pour le tournage des formes en bois destinées au soufflage, les aquarelles ou cartons pour les émailleurs, graveurs ou peintres. De nombreux modèles de nature vivante et morte sont à la disposition de l'atelier, grâce au jardin de l'usine et à ses collections d'histoire naturelle.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 350. Tradução nossa.

³⁶² GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 360.

Feita de madeira, a porta é decorada com castanheiros estilizados, e linhas mais retilíneas que favorecem a formação de uma cruz central, quando fechada. A frase entalhada com caligrafia orgânica cruza ambas as folhas da porta horizontalmente, dizendo: “*Ma racine est au fond des bois*”, que em tradução livre significa “Minha raiz fica no fundo da floresta”, é seguida pelo nome de Gallé. Como em outras ocasiões, o jogo de palavras empregado e sua combinação com os elementos visuais, permite interpretações plurais do dizer. As raízes (*ma racine*) como símbolos de regionalismo, reforçadas pela escolha de castanheiros como árvores ornamentais características da região Lorena que precisam de solos profundos e ricos para se desenvolver, e também como representação de valores, princípios morais. O profundo (*au fond*) como referência aos significados simbólicos e às camadas de seus trabalhos. A floresta (*des bois*), que na palavra francesa pode significar tanto o material madeira, como a floresta, a natureza, de onde Gallé acreditava que devia proceder sua inspiração.

Exposta atualmente nos jardins do Musée de l’Ecole de Nancy, a porta incorpora uma forte presença visual, e inspirou alguns estudos como o da pesquisadora britânica Claire O’Mahony. A autora se debruça sobre a produção de móveis de Gallé e pontua que é impossível separar o organicismo empregado, a adoção das práticas industriais e a defesa da justiça social que permeavam a “fusão sinestésica sensorial de aromas e matizes” distintos das peças do artista.³⁶³ O’Mahony vai mais além e qualifica Gallé como um cientista e esteta que atribuía significação moral a toda sua produção. Segundo a autora, Gallé foi duramente criticado pelos britânicos da época, que seguiam as doutrinas de Ruskin e Morris, e condenavam o seu uso de maquinário e a divisão do trabalho empregada em suas indústrias. Já no contexto do mercado francês de seu contexto, a produção de Gallé foi recebida e descrita como uma forma mais humana e arte-centrada de industrialismo. Mahony finaliza seu artigo indicando que a confecção da porta e o emprego do mote nela inscrito revelam a intenção simbolista de Gallé, invocando a complexa articulação de manufatura, artesanias e responsabilidade social. Essa discussão de O’Mahony, apesar de centrada nos trabalhos de madeira da *Usine d’Art*, combina bem com toda a produção intelectual de Gallé, inclusive a vítrea, que é o nosso objeto de análise específica.

Antes de voltar ao vidro, porém, lembramos que a formação de Gallé como botânico e a cultura em que estava inserido apontavam sempre para a natureza, em especial as plantas e insetos, como temáticas importantes em toda a sua obra. Sempre utilizados como portadores de significado, esses elementos naturais, celebrados e cultivados por Gallé, eram ativados através de seu simbolismo. Quanto à forma, o artista prezava por certa especificidade de representação,

³⁶³ “*Synaesthetic coalescing of senses, olfactory smell and visual hue*”. O’MAHONY, *op. cit.*, p. 3. Tradução nossa.

fator reforçado por sua formação como botânico, mas simultaneamente admitia a linha estilizada em sua composição. A inserção desses elementos naturais tornou-se a principal forma com a qual o artista combateu a fria padronização industrial. Por isso sua frase lema traz a ideia de que Gallé está enraizado na natureza, na floresta, o que nos conduz ao quarto elemento sob o qual está alicerçada a sua modernidade: o naturalismo.

3.4. Minhas raízes estão no fundo da floresta: o naturalismo como redenção

A relação de Gallé com a natureza, grandemente expressa na frase que adotou por lema, apresentava um teor profundo. Podemos oferecer uma explicação pragmática dessa relação, justificando seu amor às formas naturais ao enraizamento familiar e formação científica como botânico, além de sua óbvia inspiração natural como proposta explícita para a formação de um estilo moderno – não apenas por sua estética, mas também por se constituírem em formas estruturalmente estáveis, que podiam inspirar a forma dos objetos decorativos e móveis. Contudo, esses apontamentos não parecem dar conta da carga de significados, ênfases emocionais e até espirituais atribuídas à natureza por Gallé.

Para ele, o segredo das boas concepções decorativas, partia de “emocionar-se com a natureza, emocionar-se com a sua beleza de inocência, lamentar-se pela rapidez das coisas, fazer destes seres castos e frágeis, as flores, confidentes de si e dos outros nos dias difíceis”.³⁶⁴ Foi o que o atraiu na estética da arte japonesa,³⁶⁵ que foi incorporada na sua obra mais proeminentemente na década de 1870, mas que permanece sendo mencionada por Gallé como notável por sua inspiração natural. Ao discuti-la em 1896, Gallé sugeriu que artistas franceses se inspirassem na estética oriental, que qualificava a natureza como portadora de presentes efêmeros. Em suas palavras, “É nessa observação de nuances, de fragrâncias, de acordo com a estação e a hora que esvai, nestas surpresas de graça livre, é aí que o jovem decorador moderno deve se atentar para as plantas de amor indispensável, sem as quais é melhor estudar matemática”.³⁶⁶

³⁶⁴ «être ému devant la nature, être attendri par sa beauté d'innocence, s'apitoyer sur la rapidité des choses, faire de ces êtres chastes et frêles, les fleurs, des confidentes pour soi et les autres aux jours de peine» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 181. Tradução nossa.

³⁶⁵ O chamado japonismo foi uma forte tendência na França, cujos traços podem ser facilmente identificados no *art nouveau* e outros movimentos artísticos franceses, em parte devido ao grande aumento de circulação de objetos vindos do extremo oriente e comercializados na Europa nesta época. Nancy, declarada como cidade gêmea de Kanazawa desde 1973, é uma cidade em que as relações com o Japão tem sido fortemente cultivadas, já presentes durante a vida de Gallé, e evidenciadas atualmente.

³⁶⁶ «C'est, dans ces notations de nuances, de fragrances, suivant la saison et l'heure qui baisse, dans ces surprises de la grâce libre, c'est là que le jeune décorateur moderne doit s'enflammer pour les végétaux de l'amour indispensable, sans lequel il vaut mieux étudier les mathématiques». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 180. Tradução nossa.

Garner defende que a conexão que Gallé sentia com a natureza foi um dos fatores mais importantes de sua vida. Para o autor, “o sentimento do artista pelo ciclo da vida e da morte, pelo processo eterno de renovação, o amarraram à natureza com o mais forte dos laços”.³⁶⁷ Através da lente do natural e do objeto de arte, Gallé acreditava que poderia trazer em sua arte um consolo para a dor. Ele colocou assim:

É preciso que o objeto adornado me console com prestígio risonho, cores, íris e textos de esquecimento derretidos na nuance que me faz entrever, crédulo, uma curva melhor no caminho, e o acesso às terras prometidas “onde a morte e a dor não serão mais”. O caminho é pedregoso. Estou ferido. Que me importa o pintor? Quero o decorador; espero um bom samaritano. Ao vidreiro, peço nos seus vasos, unguentos...³⁶⁸

Citando uma profecia apocalíptica bíblica, Gallé aproveitou essa passagem para reforçar o caráter artístico e simbólico do *objet d'art*, feitos pelo decorador. Como já discutimos, para Gallé, a beleza e mensagem embebida no objeto decorativo trazia uma cura espiritual, um consolo para as tristezas. Em 1897, o artista escreveu um relato acerca das obras que enviou a um salão de exposição, em que também fez uma defesa calorosa de sua qualificação como *objets d'art*, usando metáforas ardentes da natureza como um templo, um local de reverência, portadoras de mensagens divinas essenciais para a criação, a seiva do artista. Ele argumentou:

Que flores e que frutos esperar, se o florista e o viticultor ignoram as horas de rega, se o decorador ignora a natureza, fonte de frescor, restituição da seiva, banho matinal que rejuvenesce, se o artista não pratica este culto para pedir e obter inspiração, ou seja, se negligencia a adoração contemplativa da beleza viva espalhada por toda parte?³⁶⁹

Esta é uma das muitas passagens de seus escritos em que o artista posicionou a natureza como sua principal e essencial fonte de inspiração e conexão com o divino. Ele classificou a observação íntima da natureza como o “culto” do artista. Contemplá-la é mais do que um ato de adoração, é uma necessidade de produção. Ela é liquefeita e incorporada em sua concepção ideal de vida moderna, transparecendo a crítica de sua exclusão do espaço urbano, industrial e criativo.

É interessante acrescentar um argumento de Shiner, acerca do processo de legitimação da nova categoria das belas artes. O autor defende que desde o século XVIII o atributo curador

³⁶⁷ “The artist’s feelings for the cycle of life and death, for the eternal processes of renewal tied him to nature by the very strongest of bonds.” GARNER, *op. cit.*, p. 40. Tradução nossa.

³⁶⁸ «il faut que l’objet orné me console par des prestiges riant, des coloris, de iris et des textes d’oubli fondus en la nuance qui me fait entrevoir, crédule, un meilleur tournant du chemin, et l’accès des terres promises «où la mort ni la douleur ne seront plus». Le chemin est pierreux. Je suis blessé. Que m’importe le peintre? Je veux le décorateur; c’est un bon Samaritain que j’espère. Au verrier, je demande en ses vases des onguents...» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, *op. cit.*, p. 198. Tradução nossa.

³⁶⁹ «Quelles fleurs attendre et quels fruits, si fleuriste et vigneron ignorent les puits d’arrosage, si l’artisan du décor méconnaît la nature, source de fraîcheur, restitution de la sève, bain matinal qui rajeunit, si l’artiste ne pratique pas ce culte qui demande et obtient l’inspiration, c’est-à-dire s’il néglige l’adoration contemplative de la vivante beauté partout épanchée?» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, *op. cit.*, p. 193. Tradução nossa.

e sagrado passou a estar acoplado à contemplação estética, conferindo um papel mais transcendental da arte, como portadora da verdade.³⁷⁰ Para Shiner, a “arte é mais do que uma série de conceitos e instituições, mas algo em que as pessoas crêem, uma fonte de conforto e objeto de amor”.³⁷¹ Como vimos, Gallé estava investido na qualificação do objeto de arte, aplicando todos os recursos possíveis para aproximá-los de sua legitimação artística. Desta forma, acoplar também a sacralidade que atribuía à natureza em seus *objets d’art* era mais um elemento que lhe conferia o status desejado.

Além disso, a escolha dos motivos naturais como símbolos ideais que expressassem o que o artista sentia em seu interior era praticada e encorajada por Gallé, mais uma vez evidenciando a força da individualidade em seu processo criativo. Evidenciando esse aspecto, olhemos novamente para esta citação do artigo *Le Décor Symbolique*, em que Gallé reprimiu os artistas de seu século por terem se esquecido desses elementos:

“Assim, para encontrar, além das novas formas e decorações, os símbolos de uma nova arte, bastará olhar ao seu redor, procurar conhecer, estudar e amar; porque o símbolo surgirá espontaneamente no decorador a partir destas forças combinadas: o estudo da natureza, o amor pela arte e a necessidade de expressar o que está no coração.

Isto é o que o artista do século XIX esqueceu com demasiada frequência. Esta época, surpreendente, admirável em muitos aspectos, pretendia produzir decoração, inundar o mundo industrial e comercialmente com ela, e isto em condições muito especiais e muito infelizes.³⁷²

Para Gallé, era através da observação do poder renovador presente na natureza que seria consolidada esta arte nova, tão almejada. O uso do termo *art neuf* (nova arte) já preconiza o estilo que viria a ficar mais conhecido como *art nouveau* na Exposição Universal de 1900, o mesmo ano em que Gallé escreveu este texto. Seguiu evidenciando as características das transformações sociais do século como admiráveis, inclusive pela crescente industrialização e comercialização, mas em condições desfavoráveis que o autor lamenta. Uma dessas condições a que se referia era a paulatina redução de áreas naturais, substituídas pelas urbanas. Gallé observava a diminuição das florestas também, sendo a lenha um recurso necessário em abundância para manter suas quatro fornalhas vítreas em funcionamento, mas a madeira uma

³⁷⁰ SHINER, *op. cit.*, p. 6.

³⁷¹ “Art is not just a set of concepts and institutions but also something people believe in, a source of comfort, and object of love.” SHINER, *op. cit.*, p. 7. Tradução nossa.

³⁷² «Ainsi pour trouver, à côté des formes et des décors nouveaux, les symboles d’un art neuf, il suffira de regarder autour de soi, de chercher à savoir, d’étudier et d’aimer; car le symbole jaillira spontanément chez le décorateur de ces forces combinées: l’étude de la nature, l’amour de son art et le besoin d’exprimer ce qu’on a dans le cœur. C’est là ce qu’a trop souvent oublié l’artiste du dix-neuvième siècle. Cet âge, surprenant, admirable à tant d’égards, a prétendu produire du décor, en inonder industriellement et commercialement le monde, et cela dans des conditions bien spéciales, bien fâcheuses» GALLÉ, *Écrits pour l’Art*, *op. cit.*, p. 225. Tradução nossa.

das matérias primas que despertaram sua paixão e cuja variedade era tão valorizada pelas cores em suas marchetarias.

Além disso, a natureza servia para Gallé como símbolo da vida, que aponta para a sua contemporaneidade. A observação naturalista, acreditava, criava um oásis para a mente do homem moderno, reconectando-o aos ritmos biológicos. Nem tudo se podia apressar. Ao descrever a Paris do fim do século XIX, Bresciani afirma que “as atividades urbanas haviam perdido qualquer vínculo com o tempo da natureza”.³⁷³ O grande fluxo de pessoas trazia uma sensação controversa de anonimato e solidão, o tempo já era ditado pela produtividade. A autora segue destacando que

a introjeção dessa específica noção de tempo [...] arranca o homem da lógica da natureza, dos dias de duração variada de acordo com as tarefas a cumprir no decorrer das diversas estações do ano, e o introduz ao tempo útil do patrão, o tempo abstrato e produtivo, o único concebido como capaz de gerar abundância e riqueza.³⁷⁴

Esta nova vivência urbana moderna, bem como a imagética e estética simbólicas materializadas na cidade, é sentida em diversos romances e poemas da época, conforme destaca Bresciani. Como vimos, a escolha de versos desses literatos para as *verreries parlantes* evidencia que o artista não apenas os lia, mas absorvia e articulava tais escritos em suas composições.³⁷⁵

A própria frase que Gallé tomou como lema em sua *Usine d'Art* foi retirada de um poema do escritor holandês Moleschott. Em uma carta que Gallé escreveu ao joalheiro Lucien Falize sobre uma mesa que chamou de *table aux herbes potagères* (mesa de hortaliças), Gallé explicou como esta frase se associava com a importância que conferia à natureza:

Moleschott observou que as plantas, por sua vez, criam ar; disse que por elas nos agarramos à terra, que elas são as nossas raízes, que nós pensamos porque elas vegetam, que as matas virgens se transformam pouco a pouco em frutos dos campos e em novos homens, que cada dia saúdam um mundo novo, para que ao sol da manhã tudo seja eternamente novo. - Eu, não sei. Transcrevo simplesmente na minha mesa de hortaliças, sob um tufo de morangos inclinado para um riacho que vem brotar dos veios da mata, meu sentimento de gratidão pelas plantas, essas nutridoras de nossos corpos e de nossas artes, e de nossa pátria comum, a floresta antiga, por sua orla cultivada e pelos campos:

Nossas raízes são profundas na floresta,

Entre os musgos, em volta das nascentes.³⁷⁶

³⁷³ BRESCIANI, *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

³⁷⁵ Um dos livros que tiveram forte impacto sobre Gallé foi a coletânea de poemas de Baudelaire intitulada *Flores do mal*. Em 1896, Gallé chega a produzir um armário chamado *Fleurs du Mal*, decorado com flores sombrias e macabras. GARNER, *op. cit.*, p. 44.

³⁷⁶ «Moleschott a constate que les plantes créent l'air à leur tour; il disait que par elles nous tenons à la terre, qu'elles sont nos racines, que nous pensons parce qu'elles végètent, que les forêts vierges se transforment peu à peu en fruits des champs et en nouveaux hommes, que chaque journée salue un monde nouveau, qu'ainsi au soleil matinal tout est éternellement neuf. – moi, je ne sais. Je transcris simplement sur ma table potagère, sous une

Estes versos finais foram atribuídos por Gallé à Moleschott, autor e fisiologista que escreveu o livro “Circulação da Vida”, em que discorria sobre a renovação na natureza, uma ideia que vemos contemplada nas obras de Gallé. Com frequência, Gallé expressava suas reflexões sobre o ciclo natural, tanto no âmbito de uma vida quanto no âmbito maior da evolução da natureza. Por vezes usou a metáfora da aurora e do crepúsculo, ou das pequenas libélulas chamadas *ephémères* para simbolizar a passagem da vida, apontando para uma contínua renovação da vida como um todo, na natureza. Outras vezes, promoveu o retrato de flores em diferentes estágios de vida, do botão às pétalas secas, passando pelo desabrochar pleno.

Essa característica pode ser observada em diversos vasos, como exemplos citamos o já observado Vase Berce de Prés [Figura 26], cujo detalhe pode ser visto a seguir [Figura 31], e a coupe Rose de France [Figura 32]. Em ambos exemplares, observamos de um mesmo caule brotarem três fases distintas da vida botânica. No *Heracleum*, uma planta umbelífera de grande porte estudada por Gallé e muito usada em suas peças, o caule é tripartido: um ramo possui pequenos botões esverdeados ainda fechados, outro ramo porta a vigorosa floração branca madura, e o terceiro ramo possui a coloração marrom das flores ressequidas, envelhecidas.



Figura 31. GALLÉ, Émile. Detalhe do Vase Heracleum (Berce de Prés). 1900. Dupla camada vítrea, marchetaria vítrea e aplicações, gravado à ácido e à roda. 48,15 cm (altura). Musée de l'École de Nancy, Nancy, França. Foto: acervo pessoal.

touffe de fraises inclinées vers un ruisseau qui vient sourdre des veines du bois, mon sentiment de gratitude pour les plantes, ces nourricières de nos corps et de nos arts, et pour notre commune patrie l'antique forêt, pour sa lisière cultivée et pour les champs: / Nos racines sont au fond des bois, / Parmi les mousses, autour des sources.»
GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 133. Tradução nossa.

Na Rosa Francesa, vemos um trio de folhas com diferentes colorações, uma mais jovem com cor outonal, a segunda amarelada e de aparência mais frágil, e a terceira já esquelética, com seus veios à mostra devido ao envelhecimento. Desta maneira, Gallé fez referência direta ao ciclo natural e à ideia de renovação. Não apenas as flores no viço da idade, mas também as murchas, as secas, os botões e sementes, apareceriam como decoração de seus vasos, cada estágio considerado belo e digno de retratação.



Figura 32. GALLÉ, Émile. Coupe Rose de France. c. 1901. Vidro em dupla camada, aplicações e marchetaria vítrea com gravações à roda. 44,7×20(base)×31,1 cm. Musée de l'École de Nancy, Nancy. Foto de Patrice Saucourt. Publicada em L'Est Républicain

Novamente, este aspecto nos aponta um par de opostos na mensagem simbólica do artista. Se a ideia de morte e envelhecimento é constante em sua obra, e encontramos vasos de tristeza e outras obras escuras com versos de Baudelaire, a ideia de redenção também se sobressai, se manifestando em obras coloridas com versos de Victor Hugo. Enquanto reforçava-se a ideia de finitude e presença onipotente da morte, estava também presente a ideia de renovação, estabelecida como essência da natureza e do divino.

Essa capacidade natural de recriar juventude em um ciclo sem fim sugere ao artista que a natureza seria a fonte inesgotável de renovação que poderia renovar também a arte. Por isso, em meio ao momento que vivia de busca por uma arte nova e debates acerca do estilo moderno, Gallé defendia que as formas naturais tinham em si o poder de inspirar a vivacidade e inovação,

da mesma forma que havia inspirado os estilos históricos que o precederam.³⁷⁷ A ciência moderna, inclusive, trazia uma nova forma de olhar para a natureza que Gallé também pontuou:

E antes de tudo, a natureza hoje traz novas formas; a ciência oferece-lhe símbolos virgens, característicos, desconhecidos dos nossos antepassados e capazes de impressionar os olhos daqueles que se esqueceram de ver as coisas familiares.³⁷⁸

A inserção de temáticas como micróbios, bactérias e fósseis marítimos³⁷⁹ nas obras de Gallé são exemplos dessa nova ótica. Um outro ponto importante é que, para Gallé, a natureza promovia uma inovação clara, mas suave, sem provocar rupturas abruptas demais,³⁸⁰ que podiam incomodar os mais tradicionalistas. Suas formas naturais, afinal, mesmo as microscópicas, já estavam ali desde a criação do mundo, sendo portanto, “novas” mas “familiares”.

De fato, a criação e o poder criativo encontrado na natureza servem como ganchos para esta relação sagrada que Gallé mantinha com o naturalismo. Como já vimos, o artista articulava a fé protestante em sua vivência, e usava de diversas ideias bíblicas para conceber suas obras e visão de mundo. Desta forma, associava a ideia de um Deus criador, perfeito, a uma também perfeita criação, mais um motivo pelo qual seria a fonte perfeita de inspiração para o artista que também cria. O assunto de como essa criação, ou origem, do planeta havia ocorrido, estava em efervescência com as teorias sobre mutação das espécies e evolução, a partir da recente publicação inovadoras de Darwin, *A Origem das Espécies*. Sua atuação científica como botânico contribuiu para que Gallé não apenas estivesse a par de tal discussão, mas desenvolvesse suas próprias ideias sobre o assunto.³⁸¹

³⁷⁷ Argumento presente nos artigos *Le mieux est l'ennemi du bien*, *L'Art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin* e *Le Mobilier Contemporaine orné d'après la nature*, in: GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., pp. 61-63; 133-147; 237-276.

³⁷⁸ *Et d'abord, la nature lui apporte aujourd'hui des formes nouvelles; la science lui offre des symboles vierges, caractéristiques, inconnus à nos ancêtres et propres à frapper les regards qui ont désappris de voir les choses familières*» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 223. Tradução nossa.

³⁷⁹ A oceanografia também intrigou muito o artista e alavancou a produção de seus últimos anos de vida. Os exemplares da atípica *Main aux algues et aux coquillages* (que mereceria uma pesquisa exclusiva) são as últimas peças produzidas por Gallé, sendo por vezes interpretadas como seu autorretrato e último discurso visual. THIÉBAUT, Philippe. *Le Testament d'un verrier: la Main aux algues et aux coquillages (1904) d'Emile Gallé*. In: *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, n. 3, p.71-80. Ficha do exemplar do acervo do Musée d'Orsay disponível em: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-main-aux-algues-et-aux-coquillages-22694>> Acesso em mai. 2024.

³⁸⁰ *Le Mobilier Contemporaine orné d'après la nature*, in: GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., pp. 237-276.

³⁸¹ Le Tacon indica que Gallé estudou detidamente a mutação de orquídeas, tendo escrito e apresentado trabalhos que discutiam o mutacionismo antes mesmo de Hugo de Vries, LE TACON, François. *Échappez-vous des ombres immobiles! Ou la Genèse selon Émile Gallé d'après Leconte de Lisle*. Académie de Stanislas, 14 mai. 2021. Disponível em: <https://www.academie-stanislas.org/wp-content/uploads/2023/02/2021-05-14-le_tacon.pdf> Acesso em 25 out. 2023, p. 03.

Indubitavelmente, a conexão da criação com o criador sagrado aparece em seu discurso. Em *Le Décor Symbolique*, por exemplo, Gallé chama atenção para uma joia egípcia com as seguintes palavras:

Desconhece-se o nome do belo artista pensador, estatuário do Egito, ourives real, mago ou decorador de templos, que, tendo parado de contemplar o passeio de um escaravelho, o escaravelho-estercoral, amassando uma bola de estrume para depositar os seus ovos no calor da areia lítica, foi comovido por um respeito religioso. Ele soube primeiro, além das aparências, descobrir o reflexo de uma imagem augusta, inventar esta joia mística, o besouro sagrado. De suas patas dianteiras, - e mais tarde nas imitações fenícias, de suas barbatanas descascadas, - o inseto apoia o globo solar, foco da luz, do calor; em suas patas traseiras rola maternalmente um outro corpo celestial, um globo, a terra, onde ele deposita os germes da vida. Que testemunho, dado pelo inventor artista, à existência de um Deus criador, à providencial focalização do satélite com a fonte do calor! Estranha e muito antiga presciência, ao que parece, da própria forma planetária terrestre: eis um símbolo artístico, cosmográfico, religioso e premonitório. Mas o que atesta sobretudo, no artista, tal invenção, é uma qualidade de alma e de pensamento habitual de surpreendente e profética beleza.³⁸²

Nesse rico trecho, Gallé transmite sua aceitação da divindade e de sua criação, sagrada, mas que se dá a partir de germes e esterco. Também posiciona essa admissão na cultura egípcia, estabelecida na antiguidade e anterior ao cristianismo, como uma espécie de sapiência mais abrangente. Finaliza ainda, descrevendo o papel do artista de reproduzir esta “qualidade de alma e pensamento” transformadora e “profética”.

Em uma carta ao amigo Victor Champier,³⁸³ também comenta que está realizando trabalhos inspirados na “contemplação das realidades da natureza, maravilhosa evocadora das coisas que não se vêem, estas certezas.”³⁸⁴ Aqui, Gallé se refere à fé de forma mais bíblica, como “a certeza das coisas que não se vêem”.³⁸⁵ A criação do mundo era uma dessas coisas que Gallé não via, mas a respeito das quais declarava convicções. Para completar esse pensamento, vamos analisar

³⁸² «On ignore le nom du bel artiste penseur, statuaire d'Égypte, orfèvre royal, mage, ou décorateur de temples, qui, s'étant arrêté à contempler le manège d'un fangeux insecte, le bousier stercoraire, pétrissant une boule de fumier pour y déposer ses œufs dans la chaleur du sable libyque, fut ému d'un respect religieux. Il sut le premier, par delà les apparences, découvrir le reflet d'une image auguste, inventer ce joyau mystique, le scarabée sacré. De ses pattes antérieures, - et plus tard dans les imitations phéniciennes, de ses ailes éployées, - l'insecte soutient le globe solaire, foyer de la lumière, de la chaleur; dans ses pattes postérieures il roule maternellement un autre corps céleste, un globe, la terre, où il dépose les germes de la vie. Quel témoignage, rendu par l'inventeur artiste, à l'existence d'un Dieu créateur, à la providentielle mise au point du satellite avec la source du calorique! Étrange et très antique prescience, dirait-on, de la forme planétaire terrestre elle-même: voilà un symbole artistique, cosmographique, religieux et divinatoire. Mais ce qu'atteste surtout, chez l'artiste, une telle invention, c'est une qualité d'âme et de pensée habituelle d'une surprenante et prophétique beauté.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 214. Tradução nossa.

³⁸³ A carta é uma verdadeira colagem de versos escritos por diferentes poetas, muitos deles já inseridos em seus vasos, que vão construindo um texto novo, terminando em uma elocubração acerca do vaso dreyfusard *Le Figuier*, expressando fé também na justiça que ainda não via, apesar da certeza de seu estabelecimento. No final da carta, complementou essa fé à esperança com a frase do sermão do monte “felizes os que tem fome e sede de justiça, porque serão saciados”.

³⁸⁴ «sont issus de la contemplation des réalités de la nature, merveilleuse évocatrice des choses qu'on ne voit pas, ces certitudes». GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 200. Tradução nossa.

³⁸⁵ Hebreus 11:1. Bíblia Sagrada: Nova versão internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000. p. 967.

o *verre parlant Échappez-vous des ombres immobiles*, desenvolvido por Gallé entre 1898 e 1900, cuja temática é a origem da natureza e sua criação. Apesar de diferir em muito dos vasos *La Soude* e *Pasteur*, traz também uma abordagem acerca dos pensamentos científicos e tecnológicos da época.

3.4.1. *Échappez-vous des ombres immobiles*

Échappez-vous [Figura 33] é um vaso que se aproxima mais do escopo maior de produção de *verreries parlantes* de Gallé por sua proposta temática e visual. Mais colorido e voltado para a natureza, exprime um ponto central dentre as ideologias de Gallé que é a contemplação e alocação dos ritmos naturais como centrais em seu processo intelectual de resgatar o elemento humano, também situado no ambiente natural, na produção de produtos modernos. É também um vaso em que se podem observar algumas das técnicas inovadoras aplicadas por Gallé, como a *marshetaria* vítrea e as novas colorações desenvolvidas quimicamente em sua *Usine d'Art*, sendo este componente essencial de seu feitiço parte constituinte da mensagem que carrega.



Figura 33. GALLÉ, Émile. *Échappez-vous des ombres immobiles*. 1900. *Marchetaria sobre pasta de vidro*. Coleção Particular. Vente Gross et Deletrez Paris 17/11/2019, lot n° 8, França.
Foto publicada em: <<https://levereetlecrystal.wordpress.com/2019/06/13/vase-emile-galle-a-decor-floral-signé-galle-expos-1900/>> Acesso em 11 mar. 2024.

Foram realizados diversos exemplares desse vaso, sendo que em 1898, Gallé gravou sobre um exemplar de uma de suas novas criações um verso do poema de Leconte de Lisle. Segundo Le Tacon, existem 14 exemplares conhecidos deste vaso atualmente, e apenas um deles apresenta a inscrição gravada à roda.³⁸⁶ Este exemplar, considerado o mais completo, está exposto no Musée des Arts e Métiers, na vitrine apresentada no ponto 3.3 [figura 28]. O poeta havia traduzido para o francês diversas odes antigas de culturas diversas, publicadas no livro *Poemas Bárbaros*, dentre os quais consta o gênesis polinésio. É deste poema que Gallé retira o verso “*Échappez-vous des ombres immobiles*” (escapem das sombras imóveis). As palavras transformam o vaso em uma de suas *verreries parlantes*.

De acordo com Le Tacon, o poema como um todo traz um relato do início do universo que é muito similar ao gênesis bíblico.³⁸⁷ O verso escolhido representa algumas das palavras que Ta’aroa, o Ser Único (*l’Être unique*), pronuncia para o mundo quando se transforma em universo, visto que era “a claridade, o calor e o germe” (*la clarté, la chaleur et le germe*).³⁸⁸ Assim, ele ordena às coisas para que saiam e escapem das sombras imóveis, em direção da luz e do movimento. Por fim, Ta’aroa descansa em êxtase contemplando seu trabalho.

Vejamos como os elementos do poema se traduzem no vaso de Gallé, pausando por um momento sobre sua forma, como sugere Freitas.³⁸⁹ O vaso em forma de balaústre possui coloração alaranjada na base, esbranquiçada no meio e o lilás escorre a partir da borda do vaso, um dos elementos que conferem a sensação de movimento ao vaso. A coloração sugere solo, atmosfera e firmamento, o espaço sendo criado, onde as criaturas se moverão. É um vaso de camada tripla em que são aplicadas borboletas com a técnica da marchetaria vítrea, variando em cor e quantidade dependendo do exemplar analisado. As borboletas da camada externa possuem relevos sutis. Espirais de linhas espessas são entalhadas nas laterais do vaso, complementando a ideia de movimento.³⁹⁰ Manchas ou bolhas aparecem conforme o exemplar, inserindo uma textura que sugere a bruma informe [figura 34]. O exemplar do Musée des Arts et Métiers está assinado “Gallé” e contém as inscrições “*Échappez-vous des ombres immobiles* / Leconte de Lisle / X-IV / 1898”.

³⁸⁶ LE TACON, *Échappez-vous des ombres immobiles!*, op. cit., p. 04.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 02.

³⁸⁸ LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. La genèse polynésienne. Disponível em: <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/la-genese-polynesienne> Acesso em 25 out. 2023.

³⁸⁹ FREITAS, op. cit., p. 7.

³⁹⁰ Pude apreciar a importância e contribuição da textura da peça ao senti-la e observá-la de forma tátil, em ocasião da viagem de pesquisa realizada para essa dissertação, por gentileza de François Le Tacon, que me instruiu acerca da leitura e apreciação de uma peça original.



Figura 34. GALLÉ, Émile. Vaso com borboletas. 1899/1900. Marchetaria sobre pasta de vidro. 30 cm (altura). Coleção Particular. Foto de Angela Bröhan, em ULMER, Renate. *Art Nouveau: Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*. Stuttgart: Arnoldsche, 1999.

Como defende Gombrich, essa ideia de movimento combina com o pensamento que vinha sendo desenvolvido já desde o século XVIII, em que “a hierarquia dos seres, das pedras às plantas, das plantas aos animais, elevando-se até o homem e, a partir dele, através do reino dos anjos, até o ápice divino, já não era concebida de modo estático e imutável”.³⁹¹ Os espirais e ondulações presentes tanto na coloração como nas gravações comunica essa movimentação.

Também observa-se que a aplicação das borboletas funciona como símbolo de metamorfose ou transformação. Segundo Bernard Platevoet, este motivo, frequente na estética *nouveau* revela o otimismo e esperança da *Belle Époque*.³⁹² O autor argumenta que a beleza frágil e efêmera da borboleta foi adotada pelo *art nouveau* como símbolo natural de feminilidade onírica, recepcionado com conotação bastante positiva.³⁹³ Já Chevalier explica que o processo metamórfico da borboleta contribui para seu uso simbólico da ressurreição e regeneração,³⁹⁴ apontando para “a alma liberta de seu invólucro carnal, como na simbologia cristã e transformada em benfeitora e bem-aventurada.”³⁹⁵ Gerd Heinz-Mohr também pontua que, na tradição do cristianismo, a borboleta faz referência à psique, ou seja, a alma imortal, e acrescenta que a arte cristã do medievo “vale-se igualmente da antiga representação da Psique

³⁹¹ GOMBRICH, Para uma história cultural, *op. cit.*, p. 20.

³⁹² PLATEVOET, Bernard. *La symbolique du papillon dans la carte postale illustrée au début du 20^e siècle*. In: *Lépidoptères – Revue des Lépidoptéristes de France*, v. 28, n. 74, dec. 2019. pp. 130-134.

³⁹³ *Ibid.*, p. 132.

³⁹⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT, *op. cit.* p. 138.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 139.

de asas de borboleta para tornar plástica a dotação de Adão com alma vivente”.³⁹⁶ No contexto da criação do mundo pelo ser divino que relata o poema de Lisle, esta interpretação tem bastante coerência. Gallé utilizou a borboleta para evocar a frágil vida que emerge das sombras imóveis do abismo, abaladas pela movimentação de luz e águas.

Voltemos ao conselho metodológico de Freitas,³⁹⁷ e devolvamos agora a obra ao seu contexto formativo. O modelo não é o único nem o primeiro em que Gallé gravou a mesma frase, o que denota tanto a importância do verso para o artista como o desenvolvimento de suas ideias ao redor dela, enquanto símbolo visual, ao longo da última década do século XIX, período em que produziu essas peças. Le Tacon sugere que a escolha pela versão polinésia da criação se relaciona com a nuance implícita de um caráter transformativo da deidade em criação, diferente da figura criador-criação do gênesis bíblico. De acordo com o autor, isso aponta para sua visão de que “a natureza, que ele tanto amou e imortalizou, constituía com Deus em uma só entidade. Ela era Deus. Gallé claramente foi além do Antigo Testamento e não hesitante em tentar assimilar outras crenças numa espécie de ecumenismo geral”.³⁹⁸

A postura de Gallé diante da natureza é, definitivamente, marcante e difícil de categorizar. Enquanto O’Mahony classifica Gallé como panteísta,³⁹⁹ Le Tacon lhe atribui uma aura mística elevando a natureza como energia divina,⁴⁰⁰ Silverman cita o advento das hipnoses e advento das experimentações psicológicas do inconsciente como pulsão de sua expressão⁴⁰¹ e Garner chega a sugerir que o artista fazia uso dos cogumelos como entorpecentes que lhe traziam devaneios⁴⁰² impressos em obras e escritos. Todavia, ao ampliar nosso olhar para a vida e obra do artista, é difícil retirá-lo da relação complexa que forjava com uma cosmovisão essencialmente cristã. Vimos alguns dos muitos exemplos em que demonstrou conhecer os evangelhos e os salmos, chegando a gravá-los como versos de poesias em *verreries parlantes*. Referências bíblicas também apareceram com frequência nos seus textos escritos, além de suas vivências familiares que o posicionam em uma comunidade protestante dentro da França

³⁹⁶ HEINZ-MOHR, Gerd. Dicionário dos Símbolos: Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994. p. 60.

³⁹⁷ FREITAS, *op. cit.*, p. 10.

³⁹⁸ «la nature, qu’il a tant aimée et immortalisée, ne faisait avec Dieu qu’une seule entité. Elle était Dieu. Gallé est manifestement allé au-delà de l’Ancien Testament et n’a pas hésité à tenter d’assimiler d’autres croyances dans une sorte d’oecuménisme général». LE TACON, *Échappez-vous des ombres immobiles!*, *op. cit.*, p. 11. Tradução nossa.

³⁹⁹ O’MAHONY, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰⁰ LE TACON, *Échappez-vous des ombres immobiles!*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰¹ SILVERMAN, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁰² GARNER, *op. cit.*, p. 139.

católica.⁴⁰³ Sua vivência religiosa pautava seus valores, escolhas e visão de mundo, e o simbolismo era a maneira escolhida pelo artista de expressá-la visual e emotivamente. Assim, podemos afirmar que enquanto criador de obras falantes e carregadas de significado, Gallé reverberava ao conceito da natureza como elemento criado e portadora de mensagens por um criador divino.

Isso posto, fica claro também que Gallé inseriu noções de outras religiões e filosofias em amálgama com sua fé e integrou-as no seu fazer artístico, como exemplificado no vaso *Échappez-vous*. Escritt defende que outros expoentes do *art nouveau* franco-belga apresentavam um esoterismo derivado da maçonaria, mas o de Gallé era um misticismo cristão.⁴⁰⁴ Jean Schneider argumenta que a obra de Gallé é portadora da palavra divina e da figura sacrificial de Cristo, oferecendo ao observador a redenção pelo belo.⁴⁰⁵ Dandona confere ao pensamento de Gallé um caráter híbrido,⁴⁰⁶ assim como eram as suas orquídeas. Desta forma, encontram-se em sua produção intelectual nuances híbridas dentro de uma cosmovisão essencialmente cristã. Esse hibridismo se evidenciava de forma mais contundente na defesa e emprego naturalista simbolista do artista, sua proposta de reencantamento do mundo moderno.

Ao longo deste capítulo, discutimos alguns dos aspectos essenciais da modernidade na pessoa e obra de Gallé. Sua defesa do *objet d'art*, belo e útil, é a mistura eclética dos seus valores: preservar a independência do artista na construção de uma arte que fosse para todos (*art pour tous*), através da implementação de uma visão específica de trabalho que promovesse simultaneamente um estilo estético naturalista.

⁴⁰³ O túmulo de Gallé, projetado por ele mesmo antes de falecer, fica no cemitério de Préville, em Nancy, em uma pequena área destinada aos anciões protestantes, e não traz símbolos explícitos, apenas a lápide em pedra branca, linhas orgânicas e caligrafias *art nouveau*, e uma moldura para a terra e brotamento natural.

⁴⁰⁴ ESCRITT, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁰⁵ SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 200-201.

⁴⁰⁶ DANDONA, *op. cit.*, p. 63.

Considerações Finais

As mensagens intrincadas por entre as camadas vítreas dos vasos de Gallé sussurram seu legado ao conformar seu entorno, juntamente com a atuação deste intelectual, artista e industrialista do *fin-de-siècle* francês. Escorrendo para além do ambiente doméstico que idealizava Gallé, seus vasos se infiltraram na literatura, nos museus, em livros de história, de arte, e até mesmo na dissertação que aqui se apresenta. A curadoria que aqui fizemos de alguns dos vínculos que sustentam esse legado, iluminando aspectos do artista e de sua produção, é uma tentativa de realizar uma exposição que permita um vislumbre de sua atuação dentro de seu campo e da tendência estética do *art nouveau*.

Diante de sua extensa produção, tanto escrita como visual, optamos por uma abordagem interdisciplinar que permitisse um olhar historiográfico, sem negligenciar a análise artística e mesmo ideológica das fontes. Constituir Gallé enquanto sujeito na perspectiva da História Intelectual exige levar em consideração suas contradições, múltiplas facetas de suas obras e seu legado, sem perder de vista as forças externas que se impõe sobre sua trajetória. Situa-lo se tornou um objetivo um pouco mais palpável através da viagem de pesquisa realizada durante este mestrado, pois foi uma forma de vivenciar uma aproximação com sua produção, absorver impressões dos vestígios urbanos do *fin-de-siècle* em Nancy, e dialogar com especialistas e pesquisadores locais. Esta experiência contribuiu também para acrescentar referências contextuais que abrigam esta produção específica em uma teia mais ampla construída por outros sujeitos que se interconectavam.

Assim posicionado, a postura de Gallé com relação à tecnologia surge como um fator proeminente, insere-se como uma força que altera as práticas da manufatura e da arte. Além de produzir obras de estética e materiais que seguia a tendência organicista do *art nouveau*, percebe-se a forte identificação com esta tendência no teor geral das ideias de Gallé frente à tecnologia. Otimista, exercia grande inventividade e exploração de técnicas vítreas inovadoras e complexas, defendendo a indústria como uma forma de aumentar a produção e diminuir os custos de sua produção.

Como então podemos perceber que a tecnologia se infiltra e se integra no fazer artístico de Gallé? Primeiramente, o uso tecnológico está acoplado ao incentivo do desenvolvimento e aplicação de novas técnicas para constituir o objeto. Em segundo lugar, está amalgamado no caráter industrialista da produção em série, tanto em sua ambientação quanto na escolha de materiais como o vidro para a manufatura dos produtos, apresentados como *objets d'art*. E por fim, em raros casos, ela se insere também como temática direta nos vasos de Gallé.

Em uma carta de 1892, Gallé argumentou que “o trabalho do vidreiro nunca esteve tão próximo ao do químico. A oficina torna-se um laboratório”.⁴⁰⁷ Neste ponto, Gallé se distanciaria da aversão ao ambiente industrial manifestado pelo *Arts and Crafts* de Ruskin e Morris, procurando criar um equilíbrio entre o avanço e progresso técnico-industrial e o trabalho manual, artístico e criativo, mais parecido com os ambientes de outros industrialistas do *art nouveau*, mas ainda diferenciados na sua capacidade de conciliar arte e indústria. Assim, embora não sendo o centro da intencionalidade do artista, a defesa da tecnologia aplicada ao fazer artístico é parte integral e inseparável da obra de Gallé e do *art nouveau*. Contudo, uma sociedade craquelada diante da fusão do belo ao útil não tardaria em rejeitar esta proposta de amálgama, que não daria conta de lidar com os infortúnios gerados pela corrida tecnológica e tecnicista, sendo paulatinamente substituída pelo grito abstrato nas décadas subsequentes.

Esta incompatibilidade já aparece na produção e pensamento de Gallé. Apesar de seu entusiasmo diante das tecnologias, melancólico, o artista lamentava o ritmo imposto pela aceleração e padronização da manufatura, voltando sempre para a natureza como forma de reequilibrar a cadência dos ciclos naturais. Gallé propôs, de maneira geral, que a ciência e o progresso tecnológico permitiam ao homem uma forma nova de contemplar o natural, o que por sua vez inspiraria o fazer artístico.

Por sua vez, terá o decorador moderno sinceridade e fê suficientes para extrair de sua obra um simbolismo rejuvenescido, uma arte livre, realizando através e por meio de um escrutínio constante da natureza, do progresso e do ideal melhor e mais elevado que o direito de contar entre as preocupações habituais de um artista?⁴⁰⁸

Seus vasos eram idealizados para ser autênticos e únicos, ainda que inseridos em um ambiente industrial, carregando unicidade criativa que levassem mensagens simbólicas. Nesse mesmo sentido, Gombrich argumenta que é próprio do ofício do artista o desejo de que “seu trabalho permaneça efetivamente único, um produto de suas mãos em um mundo tão padronizado, em que vigora a fabricação em massa”.⁴⁰⁹ Nessa intersecção, Gallé sente-se impulsionado a criar peças comunicativas, que a despeito do ambiente industrial e mecanizado no pós-revolução industrial, saíam do molde e da repetição.

⁴⁰⁷ «Le travail du verrier n'a jamais été aussi proche de celui du chimiste. L'atelier devient laboratoire.» GALLÉ, Émile. Carta datada ao 31 de dezembro de 1892, BNF, Mss., NAF 15266, f. 121, *apud* BARDE, in: FAYOLLE; RINGUEDÉ, *op.cit.*, par. 6, Tradução nossa.

⁴⁰⁸ «A son tour, le décorateur moderne aura-t-il assez de sincérité, de foi, pour qu'il fasse jaillir de son ouvre une symbolique rajeunie, un art libre, en réalisant au travers et au moyen d'une constante scrutation de la nature, le progrès et l'idéal meilleur et plus haut qui ont droit de compter parmi les préoccupations habituelles d'un artiste?» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, *op. cit.*, p. 223. Tradução nossa.

⁴⁰⁹ GOMBRICH, *A história da arte*, *op. cit.*, p. 471.

Portanto, sua produção intelectual não apenas dialoga com o contexto do *fin-de-siècle* e do *art nouveau*, mas transforma seu tempo. Em sintonia com a proposta de Rancière, observamos que os enunciados poéticos de Gallé ganharam corpo e tiveram efeitos reais, passando a ser conformador de sua realidade. Assim, inserido em seu meio e articulado no trânsito entre diferentes campos, fez parte da paisagem visual, do corpo intelectual e da “teia cultural” em que se inseria. Mantendo nossos olhos postos sobre a discussão sobre a integração tecnológica e industrial na estética artística na formação da modernidade, como eixo desta dissertação, desenhamos algumas das relações de Gallé com os trabalhadores de sua *Usine d’Art*, com outros industrialistas da cidade de Nancy e com os receptores de seus produtos discursivos.

A partir dessas relações, surgiu uma proposta de modernidade específica e idealizada, defendida por Gallé. Algumas das características marcantes da sua obra, como o simbolismo e a tentativa de conciliar o belo ao útil, o manual ao industrial, situam a obra perante a modernidade e urbanização emergente de cidades como Paris. Assim, absorveu propostas do simbolismo na literatura e o conceito do *art pour tous*, derivadas de Ruskin e Morris e reformuladas pelas Associações das Artes Decorativas franco-belgas. Nesse ínterim, a cidade de Nancy se posicionava como crescente potência produtiva e artística, onde Gallé fundou e associou-se a outros industrialistas na aliança denominada *École de Nancy*. Seus escritos aliados às suas peças apontam para a idealização integrativa da modernidade tecnológica com a humanidade natural.

Então, como Gallé viabiliza sua proposta de união da tecnologia e da arte no estabelecimento de uma modernidade ideal? Uma de suas preocupações foi desenvolver e promover um estilo moderno, que expressasse também o novo cotidiano social e econômico vivenciado pelo industrialista. Apresentamos quatro fundamentos importantes para a modernidade em Gallé: a independência criativa individual do artista, o conceito de *art pour tous*, a visão de trabalho implementada na *Usine d’Art* e a promoção de um estilo estético naturalista. Nessa fusão, suas peças e escritos incorporam a comunicação de ideais pautados por sua interpretação da arte como portadora de uma mensagem sagrada. Ele finalizou o artigo *Le Décor Symbolique* com um apelo otimista pelos valores da justiça, alegria e beleza, crendo que a arte salvaria o século XX:

E no alvorecer do século XX, podemos saudar o renascimento de uma arte popular nacional, prenúncio de tempos melhores. – “É o trabalho do artista moderno, disse Charles Albert no Congresso de Arte de Bruxelas, que criará a atmosfera de amanhã.

Deve ser, este trabalho, uma luta pela Justiça em nós mesmos, pela Justiça à nossa volta. E assim a vida no século XX não mais carecerá de alegria, arte ou beleza.⁴¹⁰

Esses valores constituíam o âmago das mensagens comunicadas por seus vasos falantes (*verreries parlantes*). Portanto, enquanto Gallé segurava em uma mão sua defesa por uma prática de manufatura inovadora que visa a celebração dos avanços tecnológicos e científicos, não soltava da outra mão a preservação da alma humana através das mensagens comunicadas pela integração da intelectualidade e da manualidade de suas peças, que ainda lhes conferia unicidade e beleza. E o nó que ata as duas coisas juntas é a natureza, peça chave e central que o direciona.

Através dos vasos e dos escritos de Gallé apresentados nesta dissertação, evidencia-se a proposta estética característica do artista como expoente do *art nouveau*, combinando os motivos naturais com versos de poesias francesas em suas *verreries parlantes*. Ao mesclar temáticas naturalistas simbólicas, mídias industriais como o vidro, caráter útil dos objetos e palavras gravadas em caligrafia orgânica sobre essas peças, o artista promoveu uma arte doméstica e industrial, mantendo intenções de elevar seu status enquanto objetos de arte. Operacionalizar as novas potencialidades da indústria e tecnologia moderna para ampliar o alcance dos objetos de arte e dar-lhes voz e linguagem próprias, era, para ele, mais uma forma de redimir a modernidade ao contemplar, por meio desta comunicação, um cuidado para com o espírito humano.

⁴¹⁰ «Et à l'aube du vingtième siècle, il est permis de saluer le renouveau d'un art national populaire, annonciateur de temps meilleurs. – «C'est l'œuvre de l'artiste moderne, a dit Charles Albert au Congrès pour l'art À Bruxelles, qui créera l'atmosphère de demain.» Elle doit être, cette œuvre, une lutte pour la Justice en nous-mêmes, pour la Justice autour de nous. Et ainsi la vie au vingtième siècle ne devra plus manquer de joie, d'art, ni de beauté.» GALLÉ, *Écrits pour l'Art*, op. cit., p. 228. Tradução nossa.

Referências Bibliográficas

Fontes Primárias

GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art*. Paris: Librairie Renouard, 1908.

_____. *Exposition Universelle de 1889*. Impresso originalmente em três brochuras, pela Casa de Impressão Cooperativa do Leste (Imprimerie coopérative de l'Est), 1889. In: GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art, op.cit.*, pp. 318-371.

_____. *Le Décor Symbolique*. Discours de réception, prononcé à l'Académie de Stanislas, dans la séance publique du 17 mai 1900 et imprimé dans les Mémoires de cette Compagnie, au tome XVII de la 5^a série. In: GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art, op.cit.*, pp. 210-228.

_____. *Le Mobilier Contemporain orné d'après la nature*. Publicado parcialmente in: La Lorraine Artiste, ano 19, n. 2, 15 jan. 1901. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8236435c>> acesso em abr. 2024. p.33-35. Posteriormente incluso na totalidade como texto inacabado in: GALLÉ, Émile. *Écrits pour l'Art, op.cit.*, pp. 237-276.

Fontes Secundárias

BOUR, Edouard (dir.). *La Lorraine: artiste et littéraire*. Revue mensuelle illustrée. Nancy: mai. 1905.

L'Aurore: littéraire, artistique, sociale. dir. Ernest Vaughan; réd. Georges Clemenceau. Paris: 19 janvier 1998. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7014592/f2.item>> Acesso em 31 ago. 2023.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2021.

_____. *Obras Escolhidas*, v. II, Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERTRAMS, Kanneth; COUPAIN, Nicolas; HOMBURG, Ernst. *Solvay: History of a Multinational Family Firm*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BLOCH-DERMANT, Janine. *L'Art du verre en France 1860-1914*. Paris: Éditions Denoël, 1974.

BLOM, Phillip. *Os anos Vertiginosos: Mudança e Cultura no Ocidente 1900-1914*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.

BORGES, Mabel Macedo d'Haese. *Vasos Falantes: Resistência Artística de Émile Gallé na Exposição Universal de Paris de 1900*. In: *Anais do IX Simpósio de Pesquisa Estado e Poder*, 02 a 05 de outubro de 2023. Marechal Cândido Rondon - Paraná, 2024. pp. 381-393. Disponível em: <https://server2.midas.unioeste.br/sgev/eventos/ixsimposioestadoepoder> Acesso em 11 mar. 2024.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Campo Intelectual e Projeto Criador*. In: *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 2006.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

- CHARPENTIER, Françoise-Thérèse. *Lettres Pour L'art*. Paris: Nuée Bleu, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.
- CORREA, Rubens Arantes. *Os intelectuais: questões históricas e Historiográficas – uma discussão teórica*. In: **SÆculum** – Revista de História, João Pessoa, n. 33, jul-dez 2015.
- DANDONA, Jessica. *Nature and the nation in fin-de-siècle France: The art of Emile Gallé and the École de Nancy*. London & New York: Routledge, 2007.
- DANIEL-WIESER, Florence. *Émile Gallé et la Literature*. In: **Annales de l'Est**, special issue, n. 55, 2005, p. 95-98.
- DEBIZE, Christian. *Émile Gallé & l'École de Nancy*. Metz: Éditions Serpenteoise, 1999.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- _____. **O Império do Sentido**: a humanização das ciências humanas. São Paulo: Editora UNESP digital, 2018.
- DOUGLAS, R. W. *Glass manufacture*. In: WILLIAMS, Trevor I. *A history of technology*, v. VI. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes, v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- ESCRITT, S. *Art Nouveau*. Londres: Phaidon, 2000.
- FABRIS, Annateresa. *A crítica modernista à cultura do ecletismo*. In: **R. Italianística**, v. 3, n. 3.
- FAYOLLE, Azélie; RINGUEDÉ, Yohann (orgs.). *La découverte scientifique dans les arts*. Cahmps sur Marne: Lisaa éditeur, 2018.
- FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola: 1996.
- FREITAS, Artur. *História e imagem artística: por uma abordagem triplíce*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, jul-dez 2004.
- GARNER, Philippe. *Emile Gallé*. London: Academy editions, 1979.
- GEISON, Gerald. **A ciência particular de Louis Pasteur**. Rio de Janeiro: FioCruz: Contraponto, 2002.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- _____. **Para uma história cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GOMES, Ângela C. Apresentação. In: GOMES, Ângela C.; HANSEN, Patrícia S. (orgs.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GODOY, Ana Paula Gimenez; VIANA, Alice de Oliveira. *The Grammar of the Ornament de Owen Jones e a invenção do antigo*. In: **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos Símbolos**: Imagens e sinais da arte cristã. São Paulo: Paulus, 1994.
- HEYL, Anke von. **A Arte Nova**. Potsdam, Alemanha: Ullmann, H. F, 2009.
- HOBBSBAWM, Eric. **A Era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- HUNT, Lynn. **Política, Cultura e Classe na revolução francesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- JONES, Colin. **Paris**: Biografia de uma cidade. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.
- LANDES, David S. *The unbound prometeus: technological change and industrial development in Western Europe from 1750 to the present*. Nova York: Cambridge University Press, 1988.

- _____. *The Wealth and Poverty of Nations: Why some are so rich and some so poor*. New York: WW Norton & Company, 1998.
- LE TACON, François. *Émile Gallé: Maître de l'Art Nouveau*. Paris: La Nuée Bleue, 2004.
- _____. *Échappez-vous des ombres immobiles! Ou la Genèse selon Émile Gallé d'après Leconte de Lisle*. Académie de Stanislas, 14 mai. 2021. Disponível em: <https://www.academie-stanislas.org/wp-content/uploads/2023/02/2021-05-14-le_tacon.pdf> Acesso em 25 out. 2023.
- _____. *Émile Gallé ou le mariage de l'art et la science*. Paris: Messene, 1995.
- _____. *Solvay, Gallé & Art Nouveau*. Nancy: Association des amis du Musée de l'École de Nancy, 2000.
- _____. ; DE LUCA, Flavien. *L'Usine d'Art Gallé à Nancy*. Nancy: Association des Amis du musée de l'École de Nancy, 2023.
- LEITE, Rogério Proença. *Razão e cidade moderna*. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 5, n. 10, 2017, pp. 290-310.
- LEME, A. F.; EHRHARDT, M. L.; FILHO, M. S.; ANTIGUEIRA, M. *Panorama sobre a História Intelectual no Paraná (2005-2015): breves considerações e reflexões*. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 18, jul. 2020. pp. 176-196.
- LENATTIER, Hélène. *Émile Gallé: Artiste Engagé*. Paris: l'Hartmann, 2017.
- LENNING H.F. *The Art Nouveau*. Springer, Dordrecht, 1951.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOPES, Marcos Antônio (org.). **Grandes nomes da História Intelectual**. São Paulo: Contexto, 2003.
- LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia a história**. São Paulo: Ed. Autêntica, 2011.
- LOYER, François; THOMAS, Valerie. *Fleurs et ornements*. Nancy, Musée de l'École de Nancy, 1999.
- McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Berkeley, California: Ginko Press, 1996.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares*. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003.
- NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2019.
- NEWARK, Tim. *Emile Gallé*. London: The Apple press, 1989.
- O'MAHONY, Claire I. R. 'Ma racine est au fond des bois': Gallé and Wood. In: *Art on the Line*, n. 3, 2007, i-iv; 1-15.
- PANOFKY, Erwin. **Significados nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PAZ, Octávio. **O artesanato, o uso e a contemplação**. Trad. Alexandre Bandeira. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-artesanato-o-uso-e-a-contemplacao-por-Octavio-Paz> Acesso em 6 fev. 2024.
- PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Imagens da nação, do progresso e da tecnologia: a Exposição Universal da Filadélfia de 1876*. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 2, jan-dez 1994.
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PLATEVOET, Bernard. *La symbolique du papillon dans la carte postale illustrée au début du 20^e siècle*. In: **Lépidoptères – Revue des Lépidoptéristes de France**, v. 28, n. 74, dec. 2019. pp. 130-134.

- PROVOUST, Samuel. *A funerary gift and the Gallé-Keller friendship*. In: **NANCI** (Newsletter on Art Nouveau craftwork & industry). 24 abr. 2022. Disponível em: <<https://galle.substack.com/p/a-funerary-gift-and-the-galle-keller>> Acesso em 16 out. 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. Ed 34, 2005.
- RÉMOND, René (dir.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco e Eduardo Augusto Costa (orgs.). **Cultura Visual e História**. São Paulo, Alameda, 2016.
- SCHNEIDER, Jean. «*La matière pour nous est matière à poésie*»: notes sur les verreries parlantes d'Émile Gallé. In: **Annales de l'Est**, special issue, n. 55, 2005, p. 189-201. Disponível em: <<https://www.academie-stanislas.org/wp-content/uploads/2023/02/16-schneider.pdf>> Acesso em set. 2023.
- SHELBY, James. **Introduction to Glass Science and Technology**. Londres: Royal Society of Chemistry, 2005.
- SHINER, Larry. **The Invention of Art: A cultural history**. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- SILVA, Helenice. **Fragmentos da História Intelectual: Entre questionamentos e perspectivas**. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- SILVERMAN, Debora. L. **Art Nouveau in Fin-de-Siècle, France: politics, psychology and style**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992.
- TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. **Arquitetura e Cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis Santa Catarina – 1930-1960**. Tese de doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.
- THIÉBAUT, Philippe. *Le Testament d'un verrier: la Main aux algues et aux coquillages (1904) d'Emile Gallé*. In: **La Revue du Louvre et des musées de France**, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, n. 3, p.71-80.
- _____; AMPHOUX, Jacqueline (orgs.). **Émile et Henriette Gallé: Correspondance 1875-1904**. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2014.
- THOMAS, Valerie. *Émile Gallé et l'association Ecole de Nancy (1901-1904)*. In: **Annales de l'Est**, special issue, n. 55, 2005, p. 259-272.
- _____; THOMSON, Helen Bieri. **Verreries d'Émile Gallé: de l'œuvre unique à la série**. Paris: Somogy, 2005.
- _____; PERRIN, Jérôme. **L'École de Nancy: Art Nouveau et industrie d'art**. Paris: Somogy, 2018.
- TILLIER, Bertrand. *Émile Gallé et l'affair Dreyfus: vers une mutation des arts décoratifs*. In: **Annales de l'Est**, special issue, n. 55, 2005. pp. 99-107.
- VAILLOT, Benoit. *La fabrication d'une frontière. La délimitation franco-allemande de 1871*. In: GOUJU, Aïssia et all. **Les frontières dans tous leurs états**, Presses universitaires de Nancy - Editions Universitaires de Lorraine, 2019.
- VIEIRA, Carlos Eduardo. *História dos intelectuais: representações, conceitos e teorias*. In: **Congresso Brasileiro de História da Educação: A educação e seus sujeitos**, v. 4, 2006.
- YAMANE, Ikunobu. L'influence du japonisme dans l'œuvre d'Emile Gallé. **Annales de l'Est**, special issue, n. 55, 2005, p. 51-65.
- ZANOTTO, Gizele. *História dos Intelectuais e História Intelectual: Contribuições da Historiografia Francesa*. In: **Biblos**, Rio Grande, n. 22, v. 1, 2008.
- ZOLA, Émile. **J'accuse...! : A verdade em marcha**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Glossário de termos

LOCAIS

La Garenne: A casa onde Gallé morava com seu pai, esposa e quatro filhas, onde também trabalhava em suas criações e escritos. Traduzida, a expressão significa a toca do coelho.

Usine d'Art / Établissements Gallé: a empresa de Émile Gallé, dividida em três grandes departamentos de manufatura, madeira, cerâmica e vidro. Também chamada de *usine*, *atelier*, *fabrique*, *laboratoire*, e *atelier de composition*. A empresa funcionou em diferentes locais ao longo dos anos, sendo que na fase inicial o departamento vítreo (*cristalerie*) ficava em Meisenthal, cidade próxima em território anexado pelo império prussio-germânico, e o departamento cerâmico também funcionava em um estabelecimento separado. Conforme a empresa crescia, todos os departamentos foram se organizando e migrando para o prédio de três andares em Nancy, à poucas quadras da casa de Gallé, que ia ganhando galpões anexos e aumentando com reformas para abrigar a crescente manufatura.

Cristalerie: departamento da empresa onde faziam-se os objetos vítreos.

Faïencerie: departamento em que eram criadas as peças de cerâmica.

Ébénisterie: departamento de manufatura de móveis e objetos de marcenaria.

CONCEITOS

Art Nouveau: movimento artístico pronunciado na arquitetura e nas artes decorativas, de forte expressão na Bélgica e França, privilegiando temáticas naturalistas, linhas estilizadas ornamentadas e sinuosas, trabalho em materiais industriais como o ferro e o vidro. Teve como precursor o movimento de *Arts and Crafts* na Inglaterra, e se manifestou em outros países com nomes diferentes como *modernismo* na Espanha, *stile floreale* na Itália, *Jugendstil* na Alemanha e *secession* na Áustria.

Objets d'art: Objeto de manufatura industrial ou artesanal cuja concepção e execução elevassem o objeto de uso útil ao nível das belas artes através de sua beleza e formas decorativas. A ideia foi defendida pelos movimentos do Arts and Crafts e do *Art Nouveau*, como também Gallé advogou por ela.

Verreries Parlantes: Vidrarias falantes, o termo foi mais aplicado aos vasos de vidro, mas foi também ocasionalmente adaptado e usado por Gallé para outros objetos produzidos sob sua supervisão (móveis falantes, cerâmica falante). Consistem em objetos vítreos decorados com versos de poesia integrados nas linhas de sua composição às figuras escolhidas com temáticas dialógicas.

Art pour Tous: ideal da arte acessível, defendido por Associações de Arte Decorativa franco-belgas no *fin-de-siècle*, visando disponibilizar beleza e arte para a população em geral em forma de objetos domiciliares, úteis.

Fin de siècle: Modernidade emergente no final na França do século XIX, submersa em um processo de reforma política e econômica que resultaram do processo de rápida industrialização e urbanização, especialmente em Paris, e traziam rupturas com o historicismo. O termo foi utilizado em concordância com um sentimento de desconforto causado pelas mudanças radicais e certa nostalgia.

Belle Époque: Produto das mudanças do fin de siècle, a estética da cidade e da arquitetura transformada inaugura um período otimista no início do século XX, bastante evidente em Paris e Nancy com o estilo *art nouveau*. A estética celebrada migra também para a moda e decoração e define o período.

TÉCNICAS E TECNOLOGIAS

Vidro: substância fabricada por fusão de areia e carbonatos em altas temperaturas, seguida por resfriamento controlado.

Vidro Fundido ou Massa Vítreo: substância vítrea aquecida que adquire consistência semi-líquida semelhante ao mel. Neste estado a forma do vidro pode ser manipulada de diversas maneiras como sopro, moldes, esmagamentos, giro e força centrípeta, entre outros.

Pasta vítrea (*pâte de verre*): vidro opaco de consistência similar à cerâmica, colorido através da adição de esmaltes e cristais à pasta. Há registros da técnica desde a antiguidade, porém caiu em desuso ao longo do tempo, sendo resgatada pelo *art nouveau* da escola de Nancy, no final do século XIX.

Cristal: vidro com acréscimo de chumbo ao invés de cálcio, aumentando seu índice de refração, conferindo mais resistência e dureza ao material. Desenvolvido na Idade Média.

Processo Solvay: processo de fabricação de carbonato de sódio (ou barrilha), matéria prima do vidro. Inventado por Ernest Solvay em meados do século XIX e popularizado através da expansão do grupo Solvay, é utilizado até hoje.

Barrilha: Nome usado no Brasil para se referir ao carbonato de sódio, tem sua principal aplicação na indústria do vidro, com a função de baixar o ponto de fusão do silício

Técnicas de fabricação do vidro:

Vidro Soprado: o artífice infla a massa fundida soprando através de uma cana ou tubo de sopro, criando um recipiente oco.

Marchetaria: Decoração de superfícies planas de madeira pela incrustação de laminados amadeirados com diferentes tons naturais, formando desenhos que lembram uma espécie de mosaico.

Marchetaria vítrea: Inspirada na marchetaria de madeira, trata-se de uma camada vítrea que consiste na montagem de peças que formam um desenho aplicadas sobre outra camada vítrea aquecida, fundindo-as.

Intársia: Similar à marchetaria, porém realizada de forma a incrustar peças mais espessas de madeira à uma superfície para a montagem de um desenho. Experimentalmente usada por Gallé com vidro do tipo cristal.

Cristal brocado: inserção de folhas metálicas dentro das camadas vítreas que compunham uma peça.

Técnicas de decoração do vidro:

Gravação à roda, ou entalhe: Corte, ranhura, gravação em vidro, madeira ou outro material, feitos com talhadeiras giratórias de diferentes espessuras.

Gravação com ácido (água-forte): Feita a partir de um desenho molde, permite a gravura repetida do mesmo desenho em diversas peças.

Entalhe: Corte, ranhura, gravação em vidro, madeira ou outro material, feitos com talhadeiras.

Esmalte: O esmalte é como uma tinta vítrea de aspecto brilhoso após sua secagem.