

POEMAS ILUSTRADOS DE OLAVO BILAC
NAS PÁGINAS DA REVISTA *CARETA*

João Cláudio Martins Araujo Barros (UERJ)
jcmartinsffp@gmail.com

Armando Ferreira Gens Filho (UERJ)
armandogens@uol.com.br

RESUMO

A revista *Careta*, fundada em 1908, foi um importante veículo de comunicação do século XX. Em suas páginas, o leitor podia encontrar o retrato dos acontecimentos políticos nacionais e internacionais, assuntos históricos, propagandas comerciais e temas relacionados ao cotidiano da sociedade do início do século XX, bem como contos, poemas e crônicas. Misturando informação e arte, a revista *Careta* mostrava-se vinda e popular. Foi justamente neste periódico que célebres sonetos de Olavo Bilac foram ilustrados pelo designer gráfico J. Carlos, entre 1912 e 1914. Isto posto, essa comunicação tem por objetivo analisar a relação entre texto e imagem, através das molduras produzidas por J. Carlos que, tirando partido de imagens coleantes, fitomórficas, biomórficas e geométricas – traços marcantes dos estilos *Art Nouveau* e *Art Déco* – guarneciam os poemas de Olavo Bilac.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Texto. Imagem. Revista ilustrada.

1. *Introdução*

O estilo *Art Nouveau*, que eclodiu na década final do século XIX e no início do século XX, foi um movimento artístico de grande rendimento na arquitetura e nas artes figurativas. Esse estilo, assim como outros movimentos anteriores a ele, recebeu vários nomes – “*Liberty, secessão, modernista iate, floreal, style métró*” – (BARILLI, 1991, p. 11). Porém, todas essas denominações mantinham a ideia de uma nova arte que viria a se sobrepôr ao estilo “histórico” e ao naturalismo, como atesta Barilli: “Esse movimento artístico, batizado com tantos nomes, tinha por meta subjacente romper de maneira decisiva com as duas maiores tendências da arte ocidental da segunda metade do século XIX” (*Idem*).

Rompendo com o estilo “histórico” que representava a arte de forma repetitiva, fria, cultuando os estilos do passado, dando uma valorização à estética arcaica, o *Art Nouveau* baseava sua arte a partir da realidade e fazia referências a uma arte que incorporava a inovação, a modernidade e a juventude, mesmo quando, por algumas vezes, o *Art Nouveau* se referia ao passado. Contudo, tal estilo estava distante de representar

um passado da história medieval; ao contrário disso, apresentava um resultado original e moderno.

Como já se destacou, os artistas do *Art Nouveau* se opunham às tendências naturalistas, pois acreditavam que estas, através de sua arte, apresentavam uma natureza estática e demonstravam zelo pelo concreto e pela imitação fiel da natureza; por isso, Barilli não hesitou em afirmar que,

Embora o *Art Nouveau* pretendesse ser novo e moderno, seus expoentes negaram violentamente o naturalismo, optando pela beleza, elegância e aspecto decorativo — qualidades às quais os naturalistas haviam renunciado para retratar o lado sórdido da vida cotidiana. (BARILLI, 1991, p. 12)

Como se pode observar na citação de Barilli, os artistas do *Art Nouveau* tinham consciência pública de que seu papel não era só criar uma arte para demonstrar a tristeza do cotidiano, como acontecia com as obras naturalistas; mas sim uma arte que pudesse representar a felicidade, elegância e a beleza dessa rotina. Nesse sentido, o movimento *Art Nouveau* se expressava artisticamente através de formas naturais, unidas a um movimento extenso e harmônico, dando leveza às suas formas e buscando adentrar as raízes internas da criação devidamente naturais e subjetivas. Recorrendo mais uma vez a Barilli, vale destacar que, “os traços estilísticos mais óbvios do *Art Nouveau* são formas fluidas e linhas entrelaçadas e coleantes, cujo propósito era representar o processo interminável da criatividade natural”. (BARILLI, 1991, p. 13). No entanto, o estilo *Art Nouveau* não se define apenas por um estilo único de linhas, mas também se caracteriza por formas ondulantes e pequenas partículas vibrantes que se misturam, dando continuidade e demonstrando um processo interminável de criação.

Vale dizer que o estilo *Art Nouveau* teve grande influência nas manifestações literárias, na arquitetura e nas artes aplicadas, estando presente em várias expressões artísticas, como no romance, na poesia, no teatro e na música, assim como “ocasionalmente produziu um estilo próprio de vida entre seus praticantes e admiradores” (BARILLI, 1991, p. 15). Vê-se ainda que o *Art Nouveau* se fazia presente nas artes gráficas notadamente nos periódicos, pois, sendo um canal de comunicação importante numa época de significativo desenvolvimento industrial, os periódicos do começo do século XX apropriaram-se dessa nova arte de formas lineares e fluidas que produziam leveza, elegância e dinamismo às páginas de revistas e jornais.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

Nas artes aplicadas o *Art Nouveau* era apreciado pela classe média-alta por se tratar de obras com complexidade de formas e matérias, porém, foi nas artes gráficas que o novo estilo ganhou admiradores das classes populares. Através de revistas e jornais, os artistas *Art Nouveau* empregavam linhas e partículas vibrantes que construía ritmos lineares para instaurar um ar de liberdade, utilizando-se de formas fluidas e linhas entrelaçadas, representando o contínuo processo de criatividade do artista, conforme assegura Barilli:

O principal interesse dos artistas do período era a arte gráfica, pois ela lhe permitia alcançar um público mais amplo através de ilustrações de jornais e revistas ou cartazes. Litografias e xilogravava em preto e branco e em cores eram muito usadas pelos artistas, que puseram em prática o ideal de eliminar a distinção entre belas-artes e artes aplicadas, concedendo enorme atenção mesmo ao mais modesto detalhe de frisos ornamentais nas páginas que ilustravam; era sobretudo nesses detalhes, desvinculados de um “tema”, que os artistas podiam entregar-se às linhas livres e fluidas do art nouveau. (BARILLI, 1991, p. 59)

Se o *Art Nouveau* era um estilo oposto a um tradicionalismo que se valia de uma forma de expressão estática e fria da natureza, também iria se opor à pintura de cavalete que os naturalistas usavam para captar a realidade de forma sórdida e desligada das influências externas, já que eles não estavam preocupados em representar uma arte que levava em consideração subjetividades e dinâmicas naturais do indivíduo.

Outro ponto que merece destaque diz respeito à pintura *Art Nouveau* na década de 1890. Neste período já não havia mais resistência ao naturalismo e sim à tendência predominante da época – o impressionismo – que trazia consigo uma forma de “jogos multicoloridos”, causando efeito de cores e profusão de sentidos visuais e “efeitos atmosféricos”. Contudo, essa reação foi relativa, uma vez que o *Art Nouveau* se apropriou das causas impressionistas, quando quis referir-se a impressões de fidelidade à natureza, sob uma ótica não somente das sensações visuais, mas também do aperfeiçoamento do artista *Art Nouveau*, que precisava qualificar seu conhecimento artístico, buscando formas essenciais de representar a natureza, não com o imediatismo dos impressionistas, mas no que em seus trabalhos artísticos havia de leveza e movimento.

2. Perfil da revista *Careta*

No ano de lançamento da revista *Careta*, em 1908, vários artistas estavam ligados a um movimento artístico que investia na linearidade or-

gânica, recriando aspectos subjetivos da natureza e apropriando-se de recursos fitomórficos, biomórficos e linhas coleantes. Era o *Art Nouveau* se impondo nas artes gráficas. A *Careta*, como tantas outras revistas ilustradas do início do século, adota o estilo *Art Nouveau* para marcar a sua identidade gráfica. Desse modo, a identidade do referido periódico fluminense se apoderou de um movimento artístico que lhe era contemporâneo e que se fez presente desde capa até o interior do veículo. Tratava-se de uma época marcada por um crescente desenvolvimento industrial e comercial que via no *Art Nouveau* uma saída para atrair leitores, conferindo beleza, graça e dinamismo às suas páginas.

A sede da revista *Careta*, fundada por Jorge Schimidt, dono da editora *Kosmos*, localizava-se na Rua da Assembleia, n. 70, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Circulava semanalmente e tornou-se muito popular, sendo encontrada em lugares de fácil acesso, tais como: barbearias, engraxates e consultórios, etc. Era um dos principais veículos de comunicação. Em suas páginas, encontravam-se diversas informações referentes aos contextos nacional e internacional, reportagens do cotidiano da sociedade, além de poemas, crônicas e contos, proporcionando uma variedade de assuntos e oferecendo informações e discussões sociais pertinentes à época.

O investimento certo no *Art Nouveau* fez com que a *Careta* caísse no gosto do público. Não seria demais atribuir tal sucesso ao ilustrador J. Carlos que esteve à frente das ilustrações da revista desde seu aparecimento. Importante *designer* gráfico, J. Carlos trabalhou na revista *Careta* entre 1908 e 1922, quando dela se afastou para colaborar em outra revista da época – *O Malho*. Porém, J. Carlos vai retornar à *Careta* em 1935 e ali permanece até 1950.

É importante ressaltar que o *designer* gráfico J. Carlos foi convidado por Jorge Schmidt a ser o principal ilustrador da revista *Careta*. O ilustrador começa a desenhar para a revista desde seu lançamento em 1908. Foi, através de sua arte, que o *designer* gráfico demonstrou grande aptidão para desenhar com síntese e elegância, evidenciando, através de suas ilustrações, uma grande variedade de formas que representava fielmente o contexto social e histórico do começo do século XX.

J. Carlos foi de grande importância para artes gráficas no início do século XX. Em seu trabalho, encontra-se uma estreita aproximação entre tecnologias gráficas e fotografia, como bem demonstram os desenhos de

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

vinhetas, charges, capas, frisos, adornos, logotipos, e publicidade, entre outros, que o *designer* produziu para a revista *Careta*.

Devido à enorme repercussão dos seus desenhos publicados na revista *Careta*, J. Carlos recebe o convite de José Pimenta de Mello para assumir a direção geral das ilustrações de vários canais de comunicação, uma vez que Pimenta de Mello era responsável por grande parte dos periódicos que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, no início do século. Ao comprar a empresa “O Malho S”, Pimenta de Mello propõe a J. Carlos um novo desafio: assumir a direção gráfica da revista – *O Malho*. A convivência com Pimenta de Mello, dono dos maiores parques gráficos fluminenses, possibilitou a J. Carlos estar à frente da direção de arte de *O Malho, Para Todos, Ilustrações Brasileiras, Leitura, Tico-Tico*.

Tão habituado a desenhar com papel e lápis, o convite de Pimenta de Mello representou para J. Carlos realmente um grande desafio, pois ele teve que lidar com os avanços tecnológicos em espaço gráfico. O ilustrador precisou adquirir novos conhecimentos, aperfeiçoando-se no uso das novas tecnologias para incorporá-las ao trabalho de ilustrador, porém com muita resistência. Com isso, J. Carlos investe em caricaturas, e, com mãos de hábil ilustrador, esbanja criatividade no emprego de linhas fluidas que evidenciava uma franca influência do estilo *Art Nouveau*. Porém, quando J. Carlos passa a desenhar para a revista *Para Todos*, em 1926, o ilustrador vai desenvolver um estilo misto, ao combinar linhas ondulantes e figuras geométricas para refletir o moderno e o inusitado nas páginas do referido periódico.

J. Carlos alcança novos padrões e começa aos poucos a ganhar mais espaços nos periódicos, colocando o desenho quase em pé de igualdade com a fotografia, que, àquela época, desfrutava de largo emprego nas páginas de revistas ilustradas. Deste modo, o ilustrador passa a brincar com as diagramações das páginas seja com vinhetas ou molduras; o *designer* também passa a lidar com a fotografia de um modo sutil. Questionou em momentos precisos a naturalização do seu excessivo emprego no registro documental, adornando as fotografias com molduras e, com esse procedimento, concedeu-lhes maior leveza quando registradas nas páginas da *Careta*. Assim, desmistificava a fotografia, propondo uma harmonia e um diálogo entre ela, o desenho e o texto, cujo resultado conjuga uma linguagem moderna e ao mesmo tempo brasileira.

Sem dúvida, os trabalhos de J. Carlos, nas páginas das revistas ilustradas, foram importantes para a fixação de uma linguagem visual

brasileira e moderna, sintetizando traços e formas na composição de seus desenhos para representar tanto a fotografia quanto o texto publicitário ou literário. Um bom exemplo desta síntese encontra-se nas páginas da *Careta*, quando, entre 1912 e 1914, realiza-se um grande encontro entre um poeta de reconhecida notoriedade e o ilustrador já muito conceituado. Forma-se uma parceria: J. Carlos e Olavo Bilac.

Tal parceira diz respeito aos poemas de Olavo Bilac estampados em página inteira e guarnecidos por molduras desenhadas por J. Carlos. Observa-se que este tratamento gráfico-espacial se converte em um símbolo de distinção tanto para o poeta quanto para o ilustrador. Já na relação entre poemas e molduras destacam-se aspectos relativos da “arte pela arte”, conforme ressalta Armando Gens, uma vez que “a moldura, enquanto etos gráfico, tornou-se um procedimento que procurava isolar e destacar a composição poética, criando um efeito idêntico ao produzido pela redoma, de modo a reforçar a estética do tempo: a arte pela arte. “(GENS, 2003, p. 85). Vale pormenorizar que a *Careta* mesclava, entre as suas 40 e 60 páginas, poemas de diversos poetas, e que a maioria deles era apenas ornamentada por fotografias, vinhetas e frisos. Tal procedimento revela um franco diálogo entre literatura e artes visuais. No entanto, este diálogo nem sempre se realizava de modo democrático, como atesta o tratamento gráfico diferenciado que se verifica na parceria entre o Olavo Bilac e J. Carlos.

Para arrematar o perfil da revista *Careta*, informa-se que ela foi extinta, assim como as tantas outras revistas de época, durante a instalação da ditadura militar no país, em 29 de outubro de 1945; principalmente, porque, devido à ação da censura, os periódicos passaram por uma nova formatação, apropriando-se de um caráter empresarial com reportagens ligadas apenas a assuntos de interesses governistas. O que também agravou o desaparecimento das revistas ilustradas foi o surgimento das novas mídias “reunindo jornais e revistas, emissoras de rádio e televisão” (SODRÉ, 1966, p. 446), porque, naquele determinado momento, o governo estava apenas interessado em centralizar ideias e utilizar-se de novas mídias – rádio e televisão –, como forma de “manipular as opiniões, conduzindo as preferências dos leitores e mobilizando sentimentos”. (*Ibidem*).

3. *Parceria entre texto e imagem*

Para que melhor se entenda a parceria entre os sonetos de Olavo Bilac e as molduras especialmente desenhadas por J. Carlos para guarnecê-los, apresenta-se o poema intitulado “No Equador”, publicado na revista *Careta*, em 29 de março de 1913. Mas, antes de iniciar a análise do conjunto que engloba poema e ilustração, é importante destacar que J. Carlos preparava os desenhos com exclusividade para sonetos de diversos poetas que faziam parte do quadro da literatura nacional, entre eles, Olavo Bilac, cujos sonetos foram publicados em uma única página da revista, de forma a colocar em evidência a importância do poeta e do ilustrador.

À guisa de ênfase, volta-se a frisar que os quatorze versos de Olavo Bilac ganhavam destaque nas páginas da revista *Careta*. Dotados de maior privilégio por serem sempre estampados no interior do veículo em página única e emoldurados pelas ilustrações de J. Carlos, os sonetos ganhavam um lugar de importância e exclusividade na revista *Careta*. O tratamento a eles dispensado revela que, embora as revistas e jornais fossem os principais veículos de comunicação da época final do século XIX e início do século XX, a *Careta* possuía um diferencial, porque além de oferecer uma diversidade de informações do contexto nacional e internacional, demonstrava uma preocupação com artes de modo geral, o que instalava uma relação de competitividade entre os assuntos a serem divulgados pela revista. Conclui-se, pois, o valor que tinham os sonetos de Olavo Bilac nas páginas da *Careta*.

Isto posto, retoma-se a proposta de desenvolver uma análise do soneto “No Equador” com ilustração assinada por J. Carlos. O desenho confeccionado especialmente para o soneto corrobora a qualidade visual da página e enriquece o diálogo entre literatura e imagem. Porém, cabe esclarecer que a primeira versão do soneto publicada na *Careta*, em 1913, defere-se, em alguns pontos, da que seria publicada posteriormente no livro *Tarde*, em 1919. Uma das diferenças a ser assinalada corresponde ao título do soneto. Enquanto na revista *Careta* o título era “No Equador”, em *Tarde* o poeta o altera para “As ondas”. Nota-se que a alteração do título torna evidente que não era um título definitivo. Verifica-se ainda que não só o título sofreu mudanças, quando o soneto sai da revista para o livro. Nesse deslocamento, o poeta realiza ainda outras modificações aqui mencionadas como um bônus, pois não criam zonas de atrito com a análise que se vai realizar.

Direcionando o foco para as alterações impetradas pelo poeta, constata-se que o soneto “No Equador”, de Olavo Bilac, estampado na revista *Careta*, n° 252, além da referida mudança do título, quando passa a integrar o livro *Tarde*, traz também alterações no léxico e na pontuação de algumas estrofes. Assim, detectou-se que, no segundo verso do primeiro quarteto do poema “No Equador”, a palavra “Noite” está com letra maiúscula, e, na segunda versão do poema, o vocábulo já referido está com a inicial minúscula. Se, neste mesmo verso da primeira versão, o poeta opta pelo emprego das reticências; na segunda, as substitui por um ponto final.

O cotejo entre a primeira e a segunda versões revela mais uma alteração. Desta vez, ela se encontra no quarto verso da segunda estrofe. Se, na primeira versão, o verso foi finalizado por ponto e vírgula; na segunda, encerra-se por ponto final. Estas alterações tornam-se evidentes ao comparar o poema publicado primeiramente na revista *Careta*, em 1913, e posteriormente ressurgido no livro, *Tarde*, em 1919.

De modo a prosseguir com a análise, torna-se necessário o exame do sentido do poema, buscando referências em seu interior para uma aproximação do texto com a imagem elaborada pelo *designer* gráfico J. Carlos, que, na época, desenhava com exclusividade para a revista *Careta*. Tendo em vista nesta análise a ilustração que guarnece o poema “No Equador”, de Olavo Bilac, percebe-se uma grande sensibilidade do ilustrador ao capturar a ideia dos movimentos coleantes das ondas, a figura feminina, as cores que configuravam a ideia de água e de pedraria, para materializar a imagem do corpo feminino presente ao poema. J. Carlos apropria-se de um repertório *Art Nouveau* para guarnecer o poema, intitulado “No Equador”, de Olavo Bilac.

Observa-se, no primeiro quarteto, a voz poética exaltando o erotismo e o estado de desejo feminino compreendido pelo verso: “Entre as trêmulas mornas ardentias”, demonstrando o estado de movimentação das águas e a personificação das ondas na figura feminina. A ilustração de J. Carlos corresponde a esse primeiro momento do texto, ao optar por silhuetas femininas que, juntas, misturam-se para evocar o movimento das ondas do mar. Como se percebe, a ilustração reforça a metáfora-núcleo do soneto – uma analogia de formas da natureza com a imagem da figura feminina. Dentro desse princípio, observa-se no último verso do primeiro quarteto a prosopopeia caracteriza a natureza humanizada: “Pérolas vivas, as nereidas frias”.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

No segundo quarteto, torna-se evidente o desejo feminino, quando a voz poética, ao evocar “lascivas rondas”, demonstra todo erotismo que, seguramente, está representado na ilustração de J. Carlos: imagem de mulheres entrelaçadas, beijando-se, em posições sensuais, altamente erotizadas, como se estivessem buscando a consumação de seus desejos mais ardentes.

No que diz respeito ao primeiro terceto, a voz poética veicula uma figura feminina metamorfoseada em obra de arte, porque aciona um procedimento claramente parnasiano – arte pela arte. Para isso, o poeta parnasiano realiza a transformação do orgânico em inorgânico, valendo-se de palavras que representam materiais preciosos para cristalizar o corpo feminino, conforme se pode observar no seguinte exemplo:

Coxas de vago ônix
ventre polidos
De alabastos
quadris de argêntea espuma
Seios de dúbia opala ardem na treva;

Todos estes aspectos que tornam o poema visual são captados por J. Carlos, ao reproduzir, na ilustração, uma variedade de cores frias, evocando a frieza das pedras preciosas. Desta forma, J. Carlos se utiliza de uma cartela de cores que na ilustração ligam a imagem ao texto.

Dando continuidade à análise, no último terceto, a imagem feminina é metamorfoseada em pedra, como já vimos; contudo, vale pormenorizar que a metamorfose foi captada por J. Carlos, especialmente representada no poema por mulheres de “bocas verdes”. Neste caso, nota-se que o ilustrador tira partido da cor verde que tanto representa a cor de pedrarias como a coloração da água do mar. O ilustrador investe nesta cor para patrocinar um conjunto harmônico entre o texto literário e imagem, utilizando nuances de verde. Transformando o orgânico em inorgânico, apresenta visualmente traços parnasianos. Ainda neste verso, o poeta usa recursos auditivos, como por exemplo, “cheias de gemidos”. Possivelmente, o poeta se baseou no som provocado pelo movimento e pelo barulho das águas do mar para concretizar a ideia dos gemidos. Por sua vez, a ilustração dá conta desse efeito, quando J. Carlos retrata a figura feminina gemendo de prazer – bocas entreabertas.

Para finalizar, o poeta encerra o poema com “chave de ouro”, recurso extremamente parnasiano; deixando para resolver, no final, tudo que foi encenado através dos quatorze versos do soneto. Ao passear pelo verso final da última estrofe – “Soluçam beijos vãos que o vento leva..”.–

, entende-se que existe um final frustrante para as figuras femininas, que não consumam seus desejos sexuais e ficam a chorar inutilmente por um beijo. Ao mirar a ilustração de J. Carlos para o soneto de Olavo Bilac, intitulado “No Equador”, percebe-se que o ilustrador captura as imagens de desejo, voragem e volúpia que atravessam o poema, ao propor uma ilustração que investe num arranjo dinâmico de figuras femininas, sugerindo visualmente um movimento de vórtice para dar conta do turbilhão que atravessa o soneto de Olavo Bilac.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARILLI, Renato. *Os estilos na arte: Art nouveau*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CARDOSO, Rafael. (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica (1870-1960)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GENS, Armando. O poema na cena gráfica republicana. In: GAZZANEO, Luiz Manoel Cavalcanti; SARAIVA, Suzana Barros Corrêa. *A República no Brasil 1889–2003: ideário e realizações*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003, p. 78-87.

MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. São Paulo: Labor do Brasil, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.