

CHÉRET X LAUTREC: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA ARTE DO CARTAZ

José Marcos Romão da SILVA¹

Resumo:

Através da comparação entre a obra cartazística de Jules Chéret e Toulouse Lautrec, é possível traçar um sugestivo panorama do embate que se deu no final do séc. XIX entre a tradição acadêmica e as inovações próprias da arte moderna. Resultado da combinação de elementos muito característicos, como a concisão do desenho associado ao uso de áreas planas de cores contrastantes e palavras grafadas em diferentes tipos, o cartaz irá se constituir no mais eficaz e popular meio icônico-gráfico nesse período, tomando de assalto às ruas das grandes cidades.

Palavras-chaves: cartaz, litografia, modernidade

Abstract

Through the comparison between the work circus advertisements of Jules Cheret and Toulouse Lautrec, is it possible to trace a suggestive panorama of the clash that gave at the end of the 19TH century. 19TH CENTURY between the academic tradition and the innovations of modern art. Results from a combination of elements very characteristic, such as the brevity of the design associated with the use of flat areas of contrasting colors and words in italic in different types, the poster will be the most effective and popular means iconic-graph in this period, taking to assault the streets of major cities.

Keywords: Poster, Lithography, Modern Art.

¹ Professor Doutor do Departamento de Artes e Representação Gráfica da FAAC – Unesp – Bauru.

1. Introdução

Estima-se que entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX, eram afixados em Paris cerca de um milhão e meio de cartazes por ano, transformando sua paisagem urbana em um imenso painel de estímulos visuais, como se pode constatar na foto da capital francesa feita em 1906 por Eugene Atget (Figura 01).



Figura 1: Fotografia da Rue St. Jacques. Paris. 1906. E. Atget

Entre os fatores que na segunda metade do século XIX promoveram o extraordinário aumento verificado na produção de cartazes, três foram especialmente decisivos: a litografia a cores, ou cromolitografia, a notável popularização dos shows de variedades e o incentivo estatal.

Antes do recurso da litografia, os cartazes eram produzidos pelo processo de tipografia, ou seja, utilizando-se simplesmente tinta preta na impressão de diferentes tipos que geralmente enchem toda a folha. Eventuais ilustrações eram obtidas pelo emprego da xilogravura, o que impunha uma série de limitações, tanto técnicas como estéticas, pois além da matriz de madeira não permitir grandes tiragens e impor enormes dificuldades para impressão a cores, a sua confecção ficava a cargo de técnicos especializados, alijando, portanto, o artista dos procedimentos de produção dos cartazes.

Com o recurso da litografia, a partir de meados do século XIX tais barreiras puderam ser superadas, já que essa técnica permite ao artista desenhar diretamente sobre a pedra que serve de matriz. Além disso, a superfície porosa das pedras

litográficas permite que, através da densidade das tintas e sucessivas sobreposições, se obtenha uma grande diversidade de tons, que podem ser aplicados na obtenção de efeitos visuais que variam desde fortes contrastes até suaves modulações.

A invenção da litografia é atribuída ao cidadão tcheco Alois Senefelder que, em 1796 a teria descoberto por acaso, movido pela necessidade de imprimir partituras musicais de composições que criava para fins comerciais.

As primeiras impressões litográficas que realizou foram, compreensivelmente, de partituras musicais, com a utilização de uma prensa manual construída em sociedade com outro músico. A rápida disseminação da litografia para além das fronteiras do seu país de origem deveu-se em grande parte à iniciativa do seu próprio inventor que, em 1798 a introduziu na Inglaterra e nos anos seguintes a levou para outros países, através da criação de diversos ateliês, vindo a aplicar a litografia não só à edição de partituras mas também à estampagem de tecidos e papéis decorativos.

Coube ao francês Jules Chéret o pioneirismo na conciliação entre as possibilidades oferecidas pela litografia a cores com as necessidades inerentes à comunicação de massa na realização de cartazes que, a partir de 1866 passam a povoar as ruas de Paris. Segundo Ramirez, nos cartazes de Chéret convergiam "os procedimentos pelos quais se guiaria no futuro esse meio de comunicação: elaboração rápida, simplicidade no desenho que favorece uma imediata percepção, atrevimento cromático que atrai o olhar do transeunte, concisão no texto escrito, ...". (Ramirez, 1981, p. 127).

A popularização dos cartazes de Chéret foi acompanhada de igual interesse por uma personagem típica de suas criações e que foi convenientemente apelidada de "chérette". Trata-se de uma figura feminina, presente na grande maioria dos cartazes de Chéret, particularmente naqueles destinados a veicular anúncios de casas de espetáculos, o grande filão comercial para os cartazistas na "belle époque" parisiense.

Das "chérettes" exalava um misto de alegria e sensualidade espontâneas que transmitiam uma imagem inocentemente sadia dos divertimentos oferecidos pelas casas de espetáculos de Paris. Compostas por um traço de contorno fino e preciso, associado a amplas manchas de cores contrastantes, as "chérettes" quase sempre eram apresentadas dançando, trajando roupas esvoaçantes, às vezes insinuosamente transparentes, como se pode observar no cartaz de 1889 "Bal au Moulin Rouge". (Figura 02).



Figura 2: "Bal au Moulin Rouge", 1889. Jules Chéret. Litografia a cores (cartaz), 61 x 42,8 cm. Jane V. Z. Art Museum. New Jersey.

Tais imagens tanto fascinaram quanto provocaram indignação no público parisiense, dividindo as opiniões entre incondicionais admiradores e ferrenhos opositores. Pelos que o admiravam Chéret era saudado como um artista de dotes inegáveis, responsável por elevar o cartaz ao status de grande arte. Já seus detratores não viam em suas criações nada além da mais pura licenciosidade.

O certo é que Chéret, como ninguém, soube explorar habilmente os recursos do novo meio de impressão, conciliando-os com a enorme demanda oferecida pela indústria de diversões adultas. Além disso, a legislação da época dava pleno apoio à publicidade, através de várias medidas de incentivo. A esse respeito, comenta Verhagen: "Na virada do século, os bulevares foram ornamentados com colunas Morris (colunas para cartazes de publicidade); e a partir de 1874 os bondes elétricos que transportavam passageiros para áreas afastadas da cidade também passaram a ostentar anúncios. Em 1886, somente Chéret havia criado quase mil desenhos". (Verhagen, 2001, p.156).

Ou seja, o espetacular desenvolvimento experimentado pela produção de cartazes no final do século XIX em Paris, era decorrente tanto da evolução dos meios técnicos quanto da florescente indústria do entretenimento, além do providencial incentivo de uma legislação liberal.

Essa conjunção de fatores gerou uma "imagerie" cuja tradução mais bem sucedida foi alcançada por Chéret. Entretanto, tomá-la como paradigma de uma

suposta nova arte nascida com o cartaz significa endossar pressupostos estéticos perfeitamente questionáveis. Afinal, o que são as "chérettes" senão a encarnação do mais puro estereótipo?

Mulheres de rosto infante-juvenil ostentando um sorriso encantador, associado a um corpo de formas perfeitas insinuadas sob vestes sumárias, transparentes e esvoaçantes, refletem uma idealização simplória completamente destituída das qualidades estéticas imprescindíveis a qualquer criação que almeje a condição artística. As "chérettes" são sim, a mais perfeita expressão da frivolidade que caracterizou o gosto da emergente classe média abastada, tipicamente "fin de siècle".

Coube a Toulouse Lautrec, contumaz frequentador do "vaudeville" parisiense, captar e transpor para o âmbito do cartaz, imagens artisticamente concebidas das mulheres da "rue des Moulins". Através do seu desenho incisivo, era capaz de captar em poucos elementos os traços mais significativos das mulheres que retratava, cujo verdadeiro aspecto é cruelmente revelado pela perspicácia de um olhar penetrante e crítico. À precisão do traço somam-se a dinâmica da composição e o uso de amplas áreas planas de cores contrastantes, conforme se pode observar no cartaz "Jane Avril", de 1893, (Figura 03).

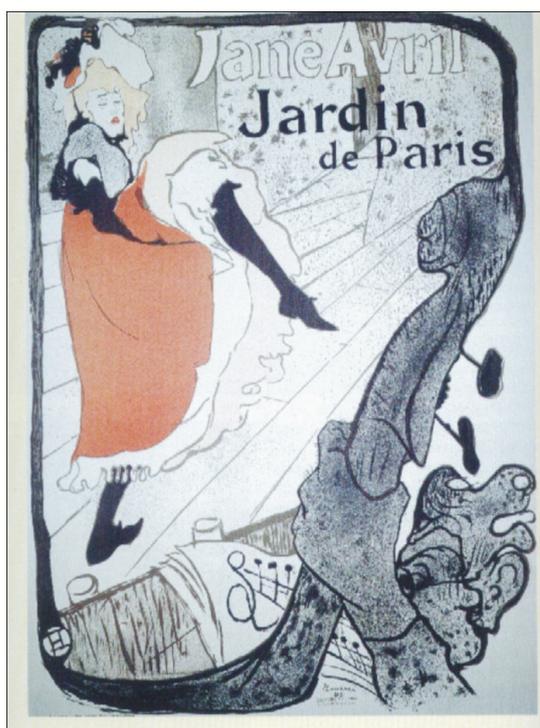


Figura 3: "Jardim de Paris: Jane Avril", 1893. Toulouse-Lautrec. Litografia a cores (cartaz), 54 x 40 cm. Coleção particular.

Jane Avril era uma dançarina de estilo vigoroso e personalidade forte, o que lhe rendeu o apelido de "La Melinite", denominação de um explosivo mais forte que a dinamite. Toulouse - Lautrec traduz tais características através tanto do espantoso movimento de rotação de sua perna esquerda, quanto pela incidência em suas vestes de

cores vivas e contrastantes. No restante do cartaz predominam tons neutros, com a figura do músico em primeiro plano concebida em cores surpreendentemente soturnas.

A parte superior do braço do contrabaixo, ostensivamente colocada em primeiro plano, dá continuidade a uma espécie de moldura concebida através de um traço espesso e deslegante, criando um efeito rudimentar, que remete às xilogravuras populares. As linhas grossas e as cores escuras que foram aplicadas ao instrumento e ao músico acentuam tal efeito.

Entretanto, a figura da bailarina é composta através de um vivo contraste de cores, combinadas com linhas fluidas e serpenteantes, transmitindo a sensação de agilidade, leveza e elegância. Tais fatores, associados às linhas oblíquas do assoalho do palco, fazem convergir irresistivelmente para a bailarina o olhar do espectador, apesar da mesma se situar em segundo plano na composição. Jane Avril, em 1933, pobre e esquecida, comentou sobre Toulouse - Lautrec: "Não há dúvida que lhe devo a fama de que sou alvo desde que surgiu o seu primeiro cartaz com a minha pessoa". (apud Felbinger, 2001, p. 67).

Toulouse - Lautrec transpôs para a esfera do cartaz elementos plásticos próprios às aquisições formais das tendências artísticas mais significativas do seu tempo, como o sintetismo, o uso de cores puras, o japonismo e o enquadramento fotográfico. Entretanto, sem fazer concessões a critérios de pseudo bom gosto, associou tais elementos a uma iconografia de cunho popular, sintetizando no cartaz as inovações estilísticas da época, porém, ao mesmo tempo, apontando para as transformações que sofreria a figuração humana na arte moderna. Ao contrário das "chérettes", que guardam resquícios da coqueteria rococó, as "toulousettes" exalam modernidade.

Um terceiro nome que muito contribuiu para o sucesso da indústria de cartaz na Paris do final do século XIX foi o tcheco Alphonse Mucha, autor de intrincadas composições laboriosamente concebidas em estilo "art nouveau", (Figura 04). Seus cartazes invariavelmente também veiculam figuras femininas, criadas a partir de retratos de modelos desenhados com muita precisão, aos quais se soma uma série de elementos estilizados, destacando-se longas cabeleiras profusamente onduladas.



Figura 4: "Ambassadeurs: Aristide Bruant", 1892. Toulouse-Lautrec. Litografia a cores (cartaz). 133,8 x 91,7 cm. Coleção particular. Paris.

Ao contrário da risonha futilidade das "chérettes" e da dura mordacidade das mulheres retratadas por Lautrec, as figuras femininas de Mucha encarnam o clima de evasão que caracterizou parte da produção artística da época, cuja fonte de inspiração eram realidades remotas às quais idílicamente se recorria em busca de valores não contaminados pela "folie" metropolitana. No caso de Mucha, a civilização assíria era uma de suas referências principais.

Hábil na combinação de cores, contrastando tons vivos com outros, esmaecidos, recorrendo tanto aos degradês como às áreas de cor planas, suas formas são delicadamente contornadas por um traço fino e preciso, o que confere ao conjunto uma imobilidade passiva travestida de elegância. Seus cartazes, ilustrações de livros, posters, postais e litografias decorativas representam a expressão máxima da gráfica "art nouveau".

Os três exemplos citados de certa forma condensam as características principais das tendências predominantes na produção cartazística sofisticada da "belle époque" parisiense e são, por isso mesmo, referências obrigatórias para a compreensão do desenvolvimento das artes gráficas naquele período. Porém, é evidente que a grande maioria dos cartazes espalhados pelas ruas de Paris nessa época não tinham a mesma qualidade gráfica e os mesmos cuidados de criação como nos exemplos citados, pois tal padrão implicava em custos altos, com os quais somente os grandes estabelecimentos podiam arcar.

Entretanto, era exatamente essa categoria de cartazes que polarizava a atenção do público na discussão das suas qualidades estéticas e, em resposta à admiração suscitada pelos mesmos, exposições reunindo seus exemplares mais notáveis passaram

a ser realizadas com frequência em Paris. Em 1889 foi promovida uma exposição individual das obras de Chéret, que alcançou grande sucesso de público e edições luxuosas destinadas a colecionadores passaram a ser frequentes, atestando que, apesar das controvérsias, o cartaz se impunha como o mais importante meio icônico-gráfico na formação da cultura visual no limiar do século XX.

É justamente a partir desse enfoque que a obra gráfica de Lautrec se sobressai dentre os produtos caracteristicamente "belle époque", pois não só lançou mão dos últimos recursos técnicos e inovações estilísticas, como também desenvolveu uma figuração absolutamente original, ao contrário de Chéret e Mucha, cujos modelos remetem ao passado. Nos cartazes de Lautrec arte e técnica convergem na busca de uma linguagem gráfica que reflete as características próprias da nascente cultura de massas.

Toulouse Lautrec levou para o cartaz o próprio conteúdo da vida moderna, buscando chamar a atenção do transeunte não através de imagens idealizadas da vida urbana, mas, pelo contrário, exibindo suas características mais marcantes. E as características desse período, que iriam se consolidar nos primeiros anos do século XX, não eram exatamente aquelas do refinamento "art nouveau", mas sim da brutalidade da produção industrial massiva. "A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fazes anteriores da cultura humana." (SINGER, 2001, pag.115)

Por isso é notável que Toulouse - Lautrec, cujo domínio do desenho provocou no intransigente Degas comentários de admiração, mobilize técnicas e recursos estilísticos na obtenção de efeitos que destoam completamente da elegância afetada dos cartazes tipicamente "art nouveau", como se pode observar no cartaz que fez em 1892 para o show musical de Aristide Bruant no cabaret Ambassadeurs (fig. 05), de sua propriedade.

Como era típico da arte de Toulouse, a personalidade do retratado acha-se expressa não apenas na sua representação propriamente dita, mas na composição como um todo. Aristide Bruant era um tipo corpulento, de voz rouca, que cantava músicas sobre prostitutas em "argot", linguajar composto por palavras de baixo calão. Normalmente se apresentava trajando chapéu, sobretudo, cachecol e segurando um cajado. Enfim, era um tipo rude, com características tanto camponesas quanto urbanas, uma espécie de síntese da população das grandes cidades da época, em grande parte oriunda do campo. Aliás, a própria região de Montmartre, onde se concentrava a maioria das casas noturnas, era uma região agrária que aos poucos ia sendo engolida pela cidade.

Ou seja, o refinamento "art nouveau" pertencia ao domínio de uma elite constituída pela burguesia que aos poucos ascendera a uma condição econômica privilegiada em consequência dos ganhos de capital. Entretanto, o esteticismo "art nouveau" em nada refletia a cultura de massas que começava a ser engendrada nos grandes aglomerados urbanos. Toulouse - Lautrec foi o artista que melhor traduziu a profunda dicotomia existente entre a arte culta e a nascente cultura de massa na virada do século XIX para o século XX, particularmente através das suas criações para cartazes.

Assim, no cartaz realizado para Aristide Bruant, o que sobressai é justamente suas características de arte popular, evidentes nas letras toscamente desenhadas à mão, realçadas pelo contraste entre sua cor branca e as demais cores da composição, de forte

impacto visual. Os traços de contorno das letras são grossos e imprecisos, como se tivessem sido realizados por um desenhista inábil, característica que se repete na mão do retratado e no cajado que empunha.

Já o rosto de Bruant foi finamente desenhado e os traços de sua personalidade resoluta expressos com absoluta precisão, o que evidencia a intencionalidade de Lautrec no tratamento diferenciado que confere aos diversos elementos da composição. Quanto à combinação de cores utilizada, também de gosto duvidoso pela extrema saturação que provoca no olhar, concorre igualmente para acentuar o caráter de folhetim popular que emana do cartaz. Entretanto, as cores são distribuídas de tal forma que emolduram estrategicamente o rosto de Bruant, acentuando a determinação do seu caráter manifesta em sua expressão.

Certamente foi essa hábil combinação entre a sofisticação da arte culta com elementos da cultura popular que tanto atraiu a atenção dos artistas modernos para os cartazes de Toulouse - Lautrec. Picasso possuía em seu ateliê um exemplar do cartaz desenhado para May Milton em 1895. Já Georges Braque costumava ficar de espreita na rua aguardando que os cartazes de Lautrec fossem colados e, aproveitando enquanto ainda podiam ser removidos, retirava-os para em seguida colá-los nas paredes do seu quarto.

Através da introdução de materiais impressos em suas obras a partir de 1912, ambos irão celebrar a estética dos cartazes em uma nova categoria artística, a colagem (Figura 05), que terá formidáveis desdobramentos em toda arte do séc. XX.



Figura 5: "La Suze: copo e garrafa de Suze", 1912. Pablo Picasso. Colagem, guache e carvão sobre papel, 65 x 81 cm. Washington University Gallery of Art. St. Louis.

Referências Bibliográficas

BATCHELOR, David: **Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial**. in Realismo, Racionalismo, Surrealismo, obra coletiva. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 1998.

FELBINGER, Udo: **Henri de Toulouse-Lautrec - Vida e obra**. Lisboa: Koneman. 2001.

RAMIREZ, Juan Antonio: **Médios de massas e história del arte**. Madri: Cátedra. 1981.

SINGER, Ben: **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**, in O cinema e a invenção da vida moderna, obra coletiva. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.

VERHAGEN, Marcus: **O cartaz na Paris fim-de-século: aquela arte volúvel e degenerada**, in O cinema e a invenção da vida moderna, obra coletiva. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.