

POEMAS ILUSTRADOS NAS PÁGINAS DA REVISTA CARETA

Armando Gens (UERJ)
armandogens@gmail.com

RESUMO

Esta comunicação busca investigar, nas páginas da *Careta* (1908-1960) – *Revista Fluminense Ilustrada* –, as relações entre poema, artes visuais e gráficas, no período compreendido entre 1912 e 1914, tendo por base as ilustrações que J. Carlos (1914-1950) realizou para os sonetos de Olavo Bilac (1865-1918). Partindo da presença marcante do *Art Nouveau* e do *Art Déco*, enquanto estilos decorativos aplicados às artes gráficas, pretende-se colocar em discussão o caráter ornamental atribuído às molduras que guarnecem os poemas bilaqueanos, por entender que a moldura se articula aos sonetos para compor um conjunto em que texto e imagem vão interagir em diferentes perspectivas. Assim, a análise do conjunto irá revelar desvios, rivalidades, dessincronizações e acréscimos hierarquizantes que colocam sob suspeição a convivência pacífica entre eles. Ao mesmo tempo, a análise das molduras promoverá um questionamento sobre a função que elas desempenham, quando entram em contato com os sentidos do poema e com o olhar do leitor-espectador.

Palavras-chave: *Revista Ilustrada*. Poema. Moldura. *Art Nouveau*.

1. A difusão do *Art Nouveau*

Sobre a importância das revistas ilustradas na difusão do estilo *Art Nouveau*, não há o que se discutir. Não só na Europa como no Brasil, elas fizeram dele amplo emprego tanto em textos quanto em imagens, uma vez que o referido estilo, além de capturar o *zeitgeist* do momento, buscava esbater as fronteiras entre arte e sociedade. Mas, para se entender tal difusão, é importante destacar que, entre 1892 e 1910, o *Art Nouveau* se espalha pela Europa e recebe diferentes denominações nos países em que se instala: *Modern Style*, na Grã-Bretanha, *Stile Floreale* ou *Liberty* na Itália, *Jugendstil* na Alemanha, *Sezessionstil* na Áustria e *Art Nouveau* na França e na Bélgica. Além da nomenclatura plural, o *Art Nouveau* atende às demandas da modernidade, especialmente no que diz respeito à vida nos centros urbanos e às novas práticas de sociabilidade, uma vez que, nas bases de seu ideal, existia a clara intenção de ser uma arte que mirava alcançar as mais diversas dimensões da vida e da cultura humanas: estetizá-las. Por este motivo, é possível acompanhar a propagação do *Art Nouveau* na arquitetura, nas peças decorativas, no mobiliário, na indumentária, nos produtos industriais, na escultura, na pintura, nas artes gráficas, nas joias e nos utensílios domésticos.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Como estilo integrado à vida social, hostiliza “todas as distinções e qualquer tipo de hierarquia nas artes e nos ofícios” (BARILLI, 1991, p. 51), estetiza produtos industriais, incentiva associações corporativas e mantém compromisso com a educação popular, entre outras tantas possibilidades. Em sua plataforma estética, o *Art Nouveau* defende ainda que o “artista não deveria pretender criar uma única “obra de arte”, mas sim um complexo harmonioso e integrado de partes e elementos que propiciasse um ambiente adequado para a vida social” (BARILLI, 1991, p. 51): uma preocupação muito acentuada e que se reflete no modo como se espalhou por diferentes setores da vida urbana entre o final do século XIX e o início do XX.

Em sendo assim, não surpreende que os artistas do *Art Nouveau* tenham demonstrado grande interesse pelas artes gráficas, já que, através delas, pretendiam alcançar um público bem mais variado, investindo na ilustração de jornais e revistas, assim como na confecção de cartazes. Trata-se de um estilo que se coaduna com a indústria cultural e com os veículos midiáticos que investem no ornamento e na ilustração.

Se, na Europa, alguns periódicos que tinham como proposta difundir o *Art Nouveau* através da combinação texto e imagem se definiam como publicações centralizadas na arte decorativa, como por exemplo, *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897) e *Zeitschrift für Innendekoration* (1889), no Brasil do início do século XX, o *Art Nouveau* também teve largo emprego em revistas ilustradas que também investiram na conjugação entre texto e imagem, porém com o claro objetivo de propagar cultura, instrução, sociabilidades e fatos do cenário político, entre outros pontos de interesse público.

Em consonância com este perfil, não se pode esquecer de dar destaque, por exemplo, as seguintes revistas ilustradas: *Kosmos* (1904-1909), *Renascença* (1904-1906), *Careta* (1908-1961). Nelas, o *Art Nouveau* é adotado como identidade gráfica, – às vezes muito forte, às vezes diluído pelo processo de estilização –, que se reafirma no emprego de capas, filetes, vinhetas e frisos com a intenção de dinamizar e ornamentar o espaço branco da página ao tirar o máximo partido da “linha-laço” ou do efeito *coup de fouet*. Não seria descabido acrescentar que o *Art Nouveau*, em parte, atende às necessidades estéticas e aos ares da Belle Époque, especialmente por se configurar como um estilo contemporâneo, leve, alegre, jovial, dinâmico e com toques de refinamento.

2. *O Art Nouveau em cenários para poemas*

Por se firmar como identidade gráfica de revistas ilustradas como *Kosmos*, *Renascença* e *Careta*, o estilo *Art Nouveau* comparece na elaboração de cenários destinados à apresentação de poemas que ocupam, preferencialmente, uma página inteira. É importante destacar que este tratamento gráfico e/ou artístico tem como princípio ilustrar ou ornamentar composições poéticas através de cenografias que, sem dúvida, visam à distinção e ao enriquecimento visual.

No entanto, nem todo conjunto cenográfico estabelecerá um diálogo efetivo com os textos poéticos, como bem exemplifica um modo específico de aparição de poemas nas revistas *Kosmos* e *Renascença*. As molduras que os envolvem, salvo certas exceções, seguindo as diretrizes do estilo *Art Nouveau*, investem em elementos “fitomórficos” e “linhas sinuosas” (BARILLI, 1999) cujo efeito final é mais da ordem da decoração. O esperado diálogo texto e imagem não se realiza de forma plena, uma vez que o exame da cenografia na qual se utilizam molduras florais para “vestir” poemas revela que elas evocam apenas uma estreita relação entre poema e flor, possivelmente respaldada em concepções retóricas, metáforas e dados etimológicos, como, por exemplo, na origem da palavra antologia ou na tendência de certos poetas em oferecer ao público-leitor poemas como se flores fossem. A este respeito, vale evocar o expressivo exemplo que se encontra no “Prólogo” a *Espumas Flutuantes* (1870). Ali, Castro Alves assim se refere à suas composições: “— Uma esteira de espumas...— flores (grifo nosso) perdidas na vasta indiferença do oceano. — Um punhado de versos...” (ALVES, 1997, p. 10). Ou ainda, a título de ênfase, relembrar o enigmático poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Áporo”, onde, através de um giro semântico, a orquídea se metamorfoseia em poema.

No entanto, nem sempre a moldura será tão somente um recurso ornamental. Ela pode compor uma cenografia que, extrapolando a mera a função de garantir poemas, irá manter um franco diálogo com as composições poéticas, porque estará a serviço da ilustração. Relevante exemplo sobre este diálogo encontra-se na revista *Careta*, quando ali, entre 1912 e 1914, Olavo Bilac publica vários sonetos cuja ilustração ficará a cargo de J. Carlos. Sem dúvida, trata-se de uma parceria em que texto e imagem podem se conjugar de modo direto e intenso para formar um todo orgânico.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Contudo, antes de avançar no estudo das relações entre poema e ilustração, convém sublinhar que esta parceria ficou confinada às páginas da revista *Careta*, pois, de acordo com Ivan Teixeira, Olavo Bilac “prepara os originais de *Tarde*, a partir de recortes das edições em periódicos, sobretudo da revista *Careta*” (TEIXEIRA, 1997, p. LXXVIII). Esta informação dá conhecer não só parte do processo organizacional do último livro de Olavo Bilac, mas também promove algumas conclusões importantes, no que se refere ao transporte dos poemas para o livro, uma vez que as ilustrações realizadas por J. Carlos foram descartadas.

A primeira conclusão diz respeito ao valor que o poeta atribuiu aos sonetos que publicara nas páginas do referido periódico ilustrado. Ao selecioná-los para fazer parte de seu último livro, o poeta demonstra que nem sempre os poemas estampados em jornais ou revistas eram considerados artigos de ocasião. Já a segunda, a mais provocativa, concerne à atitude de Olavo Bilac: eliminar as ilustrações que J. Carlos realizou com exclusividade para os seus sonetos, quando os publica em livro.

De certo ângulo, os sonetos, neste trânsito entre revista e livro, foram despedidos e perderam em muito a força expressiva agenciada pelo diálogo entre texto e imagem. O todo orgânico se esfacelou e os sonetos voltaram a habitar de forma tradicional as páginas. A supressão das ilustrações de J. Carlos realizada pelo poeta bem pode revelar uma certa concepção de que a imagem seria apenas um acessório e não parte indissociável de um conjunto, tendo em vista o contexto em que poema e ilustração se conjugaram.

Contudo, não há como saber quais motivos levaram Olavo Bilac a eliminar as ilustrações, embora se saiba que o poeta era um típico representante da sociedade grafocêntrica. E que, como tal, não se eximiu de atacar os desenhistas e a proliferação de imagens em uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1910. Neste importante jornal fluminense, o autor de “Samaritana” escreveu:

Vem de perto o dia em que soará para os escritores a hora do irreparável desastre e da derradeira desgraça. Nós, os rabiscadores de artigos e notícias, já sentimos que nos falta o solo debaixo dos pés. Um exército rival vem solapando os alicerces em que até agora assentava a nossa supremacia: é o exército dos desenhistas, dos caricaturistas e dos ilustradores. O lápis destronará a pena: *ceci tuera cela*. (BILAC *apud* DIMAS, 1996)

Segundo se observa, o cronista demonstra estar profundamente indignado com o fato de a imagem estar conquistando cada vez mais espaço na imprensa. Fica muito clara a rivalidade vivida entre desenhistas e

homens de letras. As palavras de Olavo Bilac incitam uma guerra entre o “lápiz” e a “pena”. Embora não se deva cobrar coerência dos cronistas, porque suas posições podem variar de acordo com as conveniências de cada momento, não é possível negar que o desabafo de Olavo Bilac fortalece a hipótese de que ele não deu o valor devido às ilustrações que J. Carlos elaborou para os sonetos publicados nas páginas da *Careta*.

As hipóteses são muitas para justificar a supressão das ilustrações e podem estar relacionadas a problemas técnicos, a concepções mais estreitas sobre o papel da ilustração ou ainda a exigências e demandas da revista ilustrada, como, por exemplo, as que envolvem interesses midiáticos mais imediatos para garantir a periodicidade do veículo, o que não ocorre necessariamente com a publicação de livros.

O fato de o poeta ter transposto para o livro os poemas sem as ilustrações de J. Carlos desperta, sem dúvida, muita curiosidade. Haveria muito que se especular sobre tal exclusão; entretanto, na busca de justificativas plausíveis para o procedimento adotado por Olavo Bilac, infere-se que os poemas foram separados das respectivas ilustrações, porque, sendo o poeta um homem de Letras marcado pelas crenças e convicções grafocêntricas do século XIX, talvez não pudesse atribuir à imagem o merecido valor, como bem comprova o ponto de vista que ele assumiu na crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 13 de janeiro de 1901. O certo é que os poemas sem as ilustrações de J. Carlos perderam a força sêmica que o diálogo entre texto e imagem promovera e que esta cisão interceptou, em parte, a linha histórica do diálogo entre ilustração e poema, uma vez que este conjunto indissociável ficou confinado às páginas da *Careta*.

Por isso, a intenção da pesquisa foi resgatar este conjunto que foi desfeito, recuperando, nas páginas da referida revista ilustrada, os 20 sonetos bilaqueanos que receberam tratamento visual assinado por J. Carlos, a saber: “Os amores da abelha”; “Os amores da aranha”; “Avatara”; “Benedicte!”; “Beethoven surdo”; “Dante no paraíso”; “Estuário”; “Fructidor”; “Hino à tarde”; “Língua portuguesa”; “Maternidade”; “Música brasileira”; “Natal”; “New York”; “As ondas”; “A rainha de Sabá”; “Respostas na sombra”; “Samaritana”; “Sinfonia”; “Os sinos”.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

3. *O processo de transmutação de “Hino à tarde”*

Para que se aquilate o valor histórico do corpus da pesquisa para a história das relações entre poema e ilustração, no campo gráfico brasileiro do início do século XX, tomam-se, como exemplo, o poema “Hino à tarde”, de Olavo Bilac, e a ilustração que J. Carlos propôs para o soneto que viria aparecer na primeira página do livro *Tarde*. Antes, é importante destacar que se trata da transmutação de um conjunto linguístico para um conjunto visual. Assim, com o formato de uma generosa moldura, no que diz respeito ao volume, a ilustração do poema vai acionar aspectos sociais, culturais, afetivos na administração de linhas e cores, transcriando o que se poderia denominar o “mundo do poema”.

Se a hipertrofia do que se está denominando como moldura implica ver uma rivalidade entre o poema e o que parece guarnecê-lo, esta mesma hipertrofia também o isola e propõe múltiplos movimentos do olhar na contemplação do conjunto texto e imagem. Em termos espaciais, o poema se situa à esquerda e a ilustração à direita da página em que coabitam, ficando reservado para o primeiro a interioridade e, para a segunda, a exterioridade. E no que concerne aos aspectos cromáticos, a fraca luminosidade da fração de tempo captada pelo olhar da voz poética reflete-se na opção do ilustrador pelo emprego de nuances do branco e preto e do alaranjado, de modo a configurar um conjunto ilustrativo medianamente luminoso, frio, mas que vem temperado por uma cor brandamente quente.

Com base nos pontos anteriormente destacados e que irão nortear a análise do possível diálogo entre poema e ilustração, retorna-se à proposta de estudo da cenografia dos sonetos de Olavo Bilac nas páginas da revista *Careta* e destaca-se, para tal fim, “Hino à tarde”, soneto publicado em 22 de março de 1913, e que, conforme já se ressaltou, abre o último livro de Olavo Bilac – *Tarde* (1919).

Para efeito de ênfase, frisa-se mais uma vez que a apresentação do poema conta com uma moldura assinada por J. Carlos na qual se nota a nítida influência do estilo *Art Nouveau*. A moldura traz uma figura feminina que avança em direção a um céu cheio de nuvens, já invadido pela escuridão da noite e salpicado de estrelas. Sublinha-se que ilustração é policromática, mas as tensões entre as nuances do branco e do preto destacam-se com mais intensidade, realçando visualmente os seguintes versos do soneto:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que entre
Os primeiros clarões das estrelas, no ventre,
Sob os véus do mistério e da sombra orvalhada.

(BILAC, 1997, 269)

Na figura feminina que avança em direção ao céu, os traços do estilo *Art Nouveau* se mostram de forma muito evidente, seja no caráter ascensional e nas transparências, seja na voluptuosidade e na teatralidade com que a figura se dirige ao alto. Compreende-se ainda que J. Carlos, captando o panteísmo que está presente em “Hino à tarde”, materializa o fim da tarde em uma figura de mulher, porque o poema de Olavo Bilac suscita tal condução, como bem ilustram os seguintes versos:

Amo-te, hora hesitante em que se preludia
O adágio vespéral, – tumba que te recamas
De luto e de esplendor, de crepes e auriflamas,
Moribunda que ris a própria agonia!

(BILAC, 1997, p. 26)

Se processo de personificação da “tarde” se explicita no soneto de Olavo Bilac através do léxico — “recamas”, “moribunda”, “ris”, “ventre”—, na ilustração de J. Carlos ela se fortalece e concretiza-se na figura da mulher que se lança em direção ao céu. Neste conjunto ilustrativo encerrado também em uma moldura, prioriza-se o tom crepuscular a que o poeta faz alusão. Através de uma cartela de cores que investe no preto, no branco e no alaranjado, J. Carlos reforça o fim da tarde — esta fração de tempo marcada pela tensão entre luz e sombra — sem muito se afastar das nuances cromáticas presentes ao poema. Confirme-se:

Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que, entre
Os primeiros clarões das estrelas, no ventre,
Sob os véus do mistério e da sombra orvalhada.

(BILAC, 1997, p. 26)

O projeto de ilustração concebido por J. Carlos também permite que nele se veja a sensualidade que se concentra na abordagem pictórica que o poeta faz da realidade exterior, especialmente no processo de personificação. Orientando-se pelas marcações textuais, J. Carlos investe no contorno do corpo, no volume do busto, na expressão de êxtase e nos cabelos longos e revoltos para transcriar visualmente uma dimensão erótica presente ao léxico do poema: “esplendor”; “volúpia”; “véus de mistério”.

O erotismo refletido na diafaneidade da figura feminina desenhada por J. Carlos e na movimentação a ela imposta explora, com proprie-

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

dade, as possibilidades de estilização do *Art Nouveau*, se notadamente contrastadas às figuras femininas que comparecem nos cartazes do tcheco Alfons Mucha. Neste sentido, J. Carlos aciona a retórica da representação de figuras femininas concernente ao estilo *Art Nouveau*, para criar uma figura translúcida e evanescente que funde a personificação ao seu referente: mulher e tarde.

Do ponto de vista cromático, cabe ainda dizer que a ilustração de J. Carlos retoma visualmente a cartela de cores empregada pelo poeta com a finalidade de criar pictoricamente a instalação do fim de tarde sobre a terra. Se o léxico do poema incorpora vocábulos como “ouro”, “chamas”, “fogo”, “auriflamas”, “clarões”, “luto”, “véus”, “sombra” para “pintar” o crepúsculo, a ilustração do poema não se realiza de forma diferente. J. Carlos lança mão de nuances e saturação do claro e escuro, para criar o efeito de que a claridade e a reverberação da luz solar — tom alaranjado — começam a ser eclipsadas pela ambiência noturna que se insinua sobre a terra. Há que se admitir que J. Carlos era mesmo um mestre muito habilidoso quando o assunto era a combinação de cores. Com muita justiça, Cássio Loredano, em *O Bonde e a Linha: Um Perfil de J. Carlos* (2002), exclama:

Com que maestria e felicidade este homem combina porcentagens de duas cores para obter uma terceira e uma quarta. Ou, no miolo da revista, como pode, usando retículas, conseguiu vários tons de cinza para o preto e várias nuances para a cor; e, superpondo as retículas de um e outra, obter ainda novas sugestões cromáticas. (LOREDANO, 2002, p. 62-63)

Já no que toca à elaboração da paisagem, o ilustrador combina elementos descritivos que fazem parte do poema para compor uma cena assentada na narratividade que, por sua vez, dá conta do louvor entoado pela voz poética de “Hino à tarde”: uma figura feminina translúcida que ruma em direção a um céu estrelado. Trata-se, portanto, de uma cenografia na qual se pode contemplar o caráter divino que se manifesta no soneto de base cultural.

Quanto ao caráter dinâmico proposto pela ilustração, pode se dizer que os olhos se exercitam em duas direções: de baixo para cima e de cima para baixo. Se a figura feminina – “tarde” – transformada em um bibelô de *lalique* pela transparência de cristal que lhe dá forma, ascende ao céu, a noite, por sua vez, vem descendo à terra, como a engolir a área em que a luz solar ainda permanece. Buscando aproximar texto e imagem, é importante ressaltar que o caráter dinâmico captado pela ilustração também se apresenta no soneto “Hino à tarde”, tanto no plano da sin-

taxe quanto no do ritmo. Segundo se observa, os versos picotados por vírgula e travessão criam um ritmo aligeirado, uma espécie de *coup de fouet*, enquanto as inversões dos termos sintáticos impõem um dinamismo característico dos torneios frasais, encontrando similitudes com o movimento sinuoso aplicado à linha no estilo *Art Nouveau*.

É importante esclarecer que a relação entre a moldura e o poema de Olavo Bilac promove conclusões importantes sobre o diálogo entre texto e imagem, quando se examina o conjunto visivo. Em um primeiro lance, observa-se que a moldura lembra o formato de “colchetes” que guardam a ilustração de J. Carlos, enquanto uma caixa destina-se a conter o poema. Dessa perspectiva, parece existir uma rivalidade na partilha da página. Se a ilustração ocupa a maior parte do espaço, o poema vem comprimido em um retângulo que avança ilustração adentro. Tal cenografia instaura uma tensão espacial e demonstra com clareza uma espécie de disputa de território no âmbito da página. Além do mais, esta mesma cenografia suscita elaborar a fantasia de que a ilustração irá absorver o poema ou cada vez mais confiná-lo à margem esquerda. Como se pode deduzir, na relação entre imagem e texto as ambiguidades sempre barram conclusões definitivas.

4. As funções da moldura

Salta ainda aos olhos a função dupla da moldura, pois, ao mesmo tempo em que demarca a área da ilustração, ela também reveste o poema. Essa dupla função coloca em evidência que tanto o soneto quanto o conjunto ilustrativo, a despeito do destaque oferecido pelos recursos gráficos (caixa e “colchetes”), encaixam-se em decorrência de uma dinâmica que implica a coordenação de molduras.

No entanto, essa dinamização de molduras não se aplica aos 20 sonetos de Olavo Bilac que foram ilustrados por J. Carlos nas páginas da revista *Careta*. O enquadramento de poemas é bem variável, como se pode perceber através do levantamento do *corpus* da pesquisa. Por exemplo, há molduras que não captam o mundo do poema que estão a ilustrar. São as que investem em motivos geométricos muito empregados pelo *Art Nouveau* e que, de fato, criam margens e demarcam os seguintes sonetos: “Música brasileira”, “Língua portuguesa”, “Rainha de Sabá”. Nelas, o ilustrador ora brinca simplesmente com os movimentos da linha, ora recorre à utilização de filetes, vinhetas e motivos florais típicos do estilo *Art Nouveau* para envolver os sonetos.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

Já em “Samaritana”, a moldura se concretiza através da combinação harmoniosa entre a figura da personagem que dá título ao soneto e os filetes com motivos florais típicos do *Art Nouveau*. Sobre esta moldura é conveniente destacar que, na configuração pictórica da personagem feminina, J. Carlos tira partido de linhas e de motivos geométricos orientalizados para criar diferentes texturas no vestuário e nos adereços da samaritana.

Isto posto, substancialmente, a pesquisa sobre o diálogo entre poema e ilustração, com base nos sonetos de Olavo Bilac ilustrados por J. Carlos, permite algumas conclusões sobre a apresentação de poemas em revistas ilustradas que circularam no campo cultural fluminense ainda na primeira década do século XX.

O enquadramento dos poemas, além de propor rivalidades entre texto poético e imagem, amplia o debate sobre o possível diálogo que se espera existir neste tipo de apresentação. Na verdade, o trabalho do ilustrador resulta de uma leitura autoral da composição poética, porque a ele cabe transcriar um conjunto linguístico para um conjunto visual. E para realizar esta transcrição, o ilustrador olha o poema e dele retira os elementos ou o elemento aos quais dará “vida” através do desenho.

O “mundo do poema” que chega ao ilustrador será sim um mundo visivo. Por isso, J. Carlos ora se detém a recolher elementos dispersos nos poemas e distribuí-los ao redor das molduras, como procedeu em “Fructidoro”; ora se ocupa em dar uma narratividade aos elementos, construindo verdadeiras paisagens ou cenas, como se observa em “Sinfonia” e “Natal”. Outras vezes, a moldura surge apenas como ornamento e recurso isolante para o poema, segundo se pode observar no tratamento visual concedido a “Estuário”. Em outros momentos, o ilustrador serve-se da personificação suscitada na elocução da voz poética, como se pode constatar nas molduras que ilustram “Hino à tarde” e “Amores das abelhas”, por exemplo. Existe mais um tipo de enquadramento no qual o ilustrador combina desenho, filetes e vinhetas, entre outros recursos, com fins mais ornamentais.

O certo é que as ilustrações dos sonetos de Olavo Bilac assinadas por J. Carlos, além do valor histórico e documental para os estudos sobre a relações entre poema e ilustração, atestam o diálogo agenciado por J. Carlos e que diz respeito as relações entre poema e *design*, já que as molduras que propõe colocam o poema como peça de exposição e cumprem a função de embalagem destas peças que serão consumidas pelo

leitor-contemplador. Não seria um exagero pensar, diante do que foi exposto neste estudo, que a conjugação entre texto e imagem arditamente desmonta preceitos caros ao campo artístico: a supremacia da letra sobre a imagem, o influxo da lógica do mercado e do consumo sobre objetos de arte, o a falta de compromisso estético nos veículos midiáticos, a desqualificação das produções midiáticas. Mentiras que caem por terra, quando se examinam as relações estabelecidas entre os poemas de Olavo Bilac e as ilustrações de J. Carlos, pelo tanto de arte que comportam e pelo compromisso altamente estético com o público-leitor. Realmente, ali, entre 1912 e 1914, Olavo Bilac e J. Carlos não fizeram pacto com a mediania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.
- BARILLI, Renato. *Os estilos na arte: Art Nouveau*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Organização e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CARETA. Rio de Janeiro, ano VI, n. 251, mar. 1912.
- DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Universidade de São Paulo; Campinas: Unicamp, 2006.
- LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.