

Edna Carla Stradioto

A poética e a estética da ilustração:
a leitura de N. C. Wyeth para as lendas arthurianas

São José do Rio Preto
2019

Edna Carla Stradioto

A poética e a estética da ilustração:
a leitura de N. C. Wyeth para as lendas arthurianas

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto

Orientador: Prof. Dr. Marcio Scheel

São José do Rio Preto
2019

S895p	Stradioto, Edna Carla A poética e a estética da ilustração : a leitura de N. C. Wyeth para as lendas arthurianas / Edna Carla Stradioto. -- São José do Rio Preto, 2019 197 f. : il. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Marcio Scheel 1. Literatura. 2. Arte e literatura. 3. Livro - ilustração. 4. Ficção inglesa. 5. Lendas. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Edna Carla Stradioto

A poética e a estética da ilustração:
a leitura de N. C. Wyeth para as lendas arthurianas

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Marcio Scheel
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

São José do Rio Preto
13 de maio de 2019

Ao Henrique e ao Didier, sem os quais nada faz sentido.
A Ricardo (*in memoriam*) e Roque (*in memoriam*): saudades.

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Henrique, por trazer sentido à vida e me fazer sonhar sempre mais alto, por me fazer aprender a amar incondicionalmente e me fazer querer viver e ser feliz, todo dia. Ao meu marido, Didier, por incentivar o meu retorno aos estudos e por depositar em mim uma confiança naquilo que faço, de forma que é sempre uma força que me conduz em direção aos meus sonhos. Ao meu bebê, Bella, pela alegria genuína que traz ao meu coração e cuja sombra me faz lembrar que eu tenho uma companhia entusiasmada o tempo todo. Minha família tem sido o meu porto seguro, mas eles são também a verdadeira essência da minha vida. Não há palavras suficientes para traduzir esse amor.

Ao exemplo de vida recebido de meu irmão e de meu pai, os homens que marcaram tanto a minha vida, com amor e carinho, os quais jamais serão esquecidos. Pelo contrário, são lembrados diariamente e viverão para sempre no meu coração.

Ao gigante, a pessoa mais marcante, mais espetacular na sua grandeza como homem, professor e orientador: Márcio Scheel. Um assombro de pessoa pela capacidade de mostrar, não o caminho, mas que ele existe individual e subjetivamente, e vale a pena. Aquele tipo que tem a sua marca particular, mas generosamente dialoga, dá voz e a ouve com sensibilidade e respeito, selou na minha memória a indubitável certeza de que se pode sempre comprometer-se mais com a pesquisa acadêmica e a universidade, e agitou em mim uma gesta axiomática que me permite mover-se sempre mais e mais no percurso da crítica literária. E sem que eu me tenha dado conta, ele esteve ao meu lado, desde a graduação, e constantemente me empresta seu sorriso mais sincero só para deixar claro que ele acredita em mim.

Aos meus colegas, pares, amigos, familiares, e todas as pessoas que se detiveram, ainda que um minuto, para me ajudar, de alguma forma, na minha caminhada na universidade. Uma trajetória acima das expectativas pessoais, que possibilitou uma diversidade de experiências memoráveis, mas que doeu na carne e no coração, em muitos momentos. A presença e o apoio de muitas pessoas foram imprescindíveis para aquietar minha ansiedade e para a continuidade de meu percurso. Meu mais sincero obrigada.

“And then, when dusk fell, imagine the silence, the peace! Imagine then to a short avenue of tall poplars with autumn leaves, imagine a wide muddy road, all black mud, with heath stretching to infinity on the right, heath stretching to infinity on the left, a couple of black triangular silhouettes of turf huts, the red glow from small fires shining through the small windows, with a few pools of dirty, yellowish water reflecting the sky, in which fallen trees lie rotting into peat. Imagine the sea of mud at dusk with a whitish sky overhead, thus everything black against white. And in that sea of mud a shaggy figure - the shepherd - and a mass of oval shapes, half wool, half mud, jostling one another, pushing one another out of the way - the flock. You see them coming, you stand in their midst, you turn round and follow them”.

(Vicent Van Gogh, 1996, p.237)

RESUMO

Estudo voltado para as dezessete ilustrações do artista norte-americano Newell Convers Wyeth (1882-1945), conhecido como N. C. Wyeth (1881-1945), para o romance *The Boy's King Arthur* (1880) de Sidney Lanier (1842-1881), realizadas pelo pintor em 1917. A primeira parte da investigação é sobre a origem das lendas arthuriana e o edição de Lanier, uma adaptação resumida das famosas histórias do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, cuja origem está nas lendas que compõem a obra *Le Morte D'Arthur* (1485), de Sir Thomas Malory. É parte desse exame a vida de Wyeth, o relacionamento profissional com a editora Scribner's, as escolhas como ilustrador, que refletiram na criação de um estilo único, e a carreira do ilustrador, que tornou memoráveis as imagens de vários clássicos da literatura. Apresenta-se a poética da ilustração de Wyeth com as cinco características estéticas de sua obra: sutileza plástica, naturalismo clássico, ação sugerida, espectador-testemunha e iluminação, cujos aspectos são relevantes para a interpretação da pintura do artista e mostram como ele operava para a criação de ilustrações que o transformaram num dos nomes mais representativos da história da ilustração e o elevaram a posição de destaque dos Anos Dourados da ilustração literária dos Estados Unidos (1870-1950). Finalmente, as ilustrações para *The Boy's King Arthur* são analisadas individualmente, com a identificação dos elementos constitutivos da poética de Wyeth, destacando-se como se realizou a interação texto-imagem, bem como os apontamentos necessários para a compreensão da narrativa visual que compõe cada imagem.

Palavras-chave: ilustração, lendas arthurianas, N. C. Wyeth, poética, teoria da imagem.

ABSTRACT

A study of the seventeen illustrations by the American artist Newell Convers Wyeth (1882-1945), known as N. C. Wyeth (1881-1945), for Sidney Lanier's (1842-1881) novel *The Boy's King Arthur* (1880), made by the painter in 1917. The first part of the investigation is about the origin of the Arthurian until the Lanier's edition, a short adaptation on the famous stories of King Arthur and the Knights of the Round Table, which origins liens in the novel *Le Morte D'Arthur* (1485), by Sir Thomas Malory. Part of this examination is the life of Wyeth, the professional relationship with Scribner's publisher, the choices as an illustrator, which reflected in the creation of a unique style, and the career of the illustrator, which made memorable the images of various literary classics. It presents the poetics of Wyeth's illustration with the five aesthetic characteristics of his work: plastic subtlety, classical naturalism, suggested action, witness-viewer, and enlightenment. whose aspects are relevant to the artist's painting interpretation and to show how he operated for the creation of illustrations that made him one of the most representative names in the history of illustration and elevated him to prominence of the Golden Years of the literary illustration of the United States (1870-1950). Finally, the illustrations for *The Boy's King Arthur* are individually analyzed, identifying the constituent elements of Wyeth's poetics, highlighting how the text-image interaction took place, as well as the necessary notes for the understanding of the visual narrative that composed each image.

Keywords: arthurian legends, illustration, N. C. Wyeth, poetic, theory of image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa do Arthuriado	146
Figura 2 – Manuscrito original de Malory em <i>Le Morte D'Arthur</i>	147
Figura 3 – Guarda de The Last of the Mohicans: comparada por Michaelis	148
Figura 4 – Anotações de Wyeth sobre excertos, fase 1	149
Figura 5 – Anotações de Wyeth sobre excertos, fase 2	150
Figura 6 – Anotações de Wyeth sobre excertos, fase 3	151
Figura 7 – Anotações de Wyeth sobre excertos, detalhe da marcação	152
Figura 8 – Robin Hood em ação	153
Figura 9 – Detalhe da Figura 8: rostos dos arqueiros	154
Figura 10 – Jim e o pirata, por Wyeth	155
Figura 11 – Detalhe da Figura 10: rosto de Jim	156
Figura 12 – Jim e a pirata, por Paget	157
Figura 13 – A reunião dos Huron	158
Figura 14 – Pombo correio	159
Figura 15 – <i>The black spot</i>	160
Figura 16 – Caravaggio: Crucificação de São Pedro	161
Figura 17 – Segantini: La Spina	162
Figura 18 – Crusoe	163
Figura 19 – Detalhe da Figura 18: rosto de Crusoe	164
Figura 20 – Ilustração de Howard Pyle sobre a entrega da Excalibur pela Lady du Lake	165
Figura 21 – Ilustração de Alfred Kappes para a batalha final de Arthur	166
Figura 22 – Pirata cego	167
Figura 23 – Esboço do pirata cego	168

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES DE *THE BOY'S KING ARTHUR*

Figura 24 – <i>The Boy's King Arthur</i> : capa	169
Figura 25 – Detalhe da Figura 24: cavalo em Balin e Balan	170
Figura 26 – Esboço da luta de Balin e Balan	171
Figura 27 – <i>The Boy's King Arthur</i> : a guarda	172
Figura 28 – <i>The Boy's King Arthur</i> : frontispício	173
Figura 29 – <i>So the child was delivered unto Merlin, and so he bareit forth</i>	174
Figura 30 – <i>And when they came to the sword that the hand held, King Arthur took it up</i>	175
Figura 31 – <i>"I am Sir Launcelot du Lake, King Ban's son of Benwick, and Knight of the Round Table"</i>	176
Figura 32 – <i>And lived by fruit and suce as he might get</i> : do catálogo digital	177
Figura 33 – Launcelot louco: versão do livro	178
Figura 34 – Detalhe da Figura 33: inscrições na pedra	179
Figura 35 – <i>It hung upon a thorn, and there he blew three deadly notes</i>	180
Figura 36 – <i>The lady Lyoness . . . had the dwarf in examination</i>	181
Figura 37 – <i>"Oh, gentle knight," said La Belle Isolde, "full woe am I of thy departing"</i>	182
Figura 38 – <i>"They fought with him on foot more than three hours, both before him and behind him"</i>	183
Figura 39 – <i>King Mark slew the noble knight Sir Tristram as he sat harping before his lady la Belle Isolde</i>	184
Figura 40 – <i>When Sir Percival came nigh the brim, and saw the water so boisterous, he doubted to overpass it</i>	185
Figura 41 – <i>Sir Mador's spear brake all to pieces, but the other's spear held</i>	186
Figura 42 – Detalhe da Figura 41: cavalo de Launcelot	187
Figura 43 – <i>He rode his way with the queen unto Joyous Gard</i>	188
Figura 44 – Detalhe da Figura 43: cavalo de Launcelot e Guinevere	189
Figura 45 – <i>Then the king . . . ran towards Sir Mordred, crying, "Traitor, now is thy death day come"</i>	190
Figura 46 – Detalhe da Figura 43: corpos no campo de batalha	191

Figura 47 – *Then Sir Launcelot saw her visage, but he wept not greatly, but sighed*

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1 <i>THE BOY'S KING ARTHUR</i>	6
1.1 O surgimento das lendas arthurianas	8
1.2 <i>Le Morte D'Arthur</i> , de Sir Thomas Malory	16
1.3 <i>The Boy's King Arthur</i> , de Sidney Lanier	31
2 N. C. WYETH	44
2.1 O ilustrador	47
2.2 As escolhas da editora Charles Scribner's Sons	54
2.3 As escolhas do ilustrador N. C. Wyeth	58
3 AS NARRATIVAS VERBAL E VISUAL	72
3.1 O texto ilustrado	74
3.2 A estética de N. C. Wyeth	81
3.2.1 Sutileza plástica – composição delicada, formas e contornos, cores e gradientes, harmonia e equilíbrio	86
3.2.2 Naturalismo clássico – similaridade figurativa, recepção sinestésica, cenário bucólico <i>versus</i> cenas bélicas, peso visual, simbologia e intertextualidade	95
3.2.3 Ação sugerida – simetria, gesto presumido, linguagem corporal, postura dramática, relação causa-efeito	102
3.2.4 Espectador-testemunha – orientação espacial: perspectiva (volume, distância, proporção), ponto de vista: leitor implícito, ângulo de visão: testemunha, primeiro plano: protagonista, tensões direcionadas: vetores	107
3.2.5 Iluminação – contraste, luz natural, luz como ponto focal, sombra natural, sombra como elemento psicológico	114
4 AS IMAGENS DE WYETH PARA <i>THE BOY'S KING ARTHUR</i>	119
4.1 Rei Arthur	122
4.2 Sir Launcelot	131
4.3 Sir Tristram	138
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
PRANCHA DAS FIGURAS	146
PRANCHA DAS ILUSTRAÇÕES DE <i>THE BOY'S KING ARTHUR</i>	169
REFERÊNCIAS	193

INTRODUÇÃO¹

Entre 1870 e 1950 os Estados Unidos viviam os anos dourados da ilustração literária. Além do desenvolvimento da tecnologia de impressão colorida na década de 1890, a produção de papel em larga escala provocou a redução nos preços desse produto, estimulando o mercado editorial, e conta-se ainda que as ferrovias facilitavam a distribuição dos produtos e a era industrial favorecia e incentivava a leitura em geral. O maior impulso foi o desenvolvimento da impressão colorida fotomecânica durante a década de 1890, que permitiu a reprodução relativamente barata de óleos ou aquarelas de um artista pudesse substituir as gravuras de madeira monocromáticas que ilustravam a maioria dos livros e revistas, antes dessa fase (SCHERER, 2014, p.70). Embora ainda seja possível encontrar desenhos em preto e branco de ilustradores do século XIX e até mesmo esboços de importantes impressões do século XX, são as obras em cores que se destacaram, “especialmente porque a linha entre arte e ilustração continua a se confundir” (SCHERER, 2014, p.70). Diante de um cenário tão favorável, as editoras passaram a requisitar cada vez mais o trabalho de profissionais da imagem para revistas e obras literárias, movimentando uma classe de artistas que revolucionou a arte americana da ilustração. Um dos nomes de destaque dessa época é o de Newell Convers Wyeth (1882-1945), considerado um dos maiores ilustradores dos Estados Unidos, ficou conhecido como N. C. Wyeth.

Sendo assim, este estudo teve por objetivo analisar todas as ilustrações de Wyeth para o livro de Sidney Lanier² *The Boy's King Arthur* (1880)³, que por sua vez é uma versão muito enxuta do texto *Le Morte D'Arthur* (1470) de Sir Thomas Malory. Tendo o livro sido editado por Lanier, uma versão de Malory, incluímos uma análise comparativa entre ambos, para melhor entender a relação texto-imagem. O estudo da imagem estática para livro ilustrado compreende a análise de forma e conteúdo. No que diz respeito à forma, a análise consiste em examinar a relação entre editora e ilustrador, os métodos ilustrativos e as informações técnicas das ilustrações, e quanto ao conteúdo, está direcionada para o estudo dos componentes da figura e a narrativa visual (representação da ação, relação entre texto e imagem, e ponto de vista). Todas as figuras utilizadas no estudo estão disponibilizadas na prancha final, antes das referências bibliográficas, a partir da página 146. Essa metodologia foi adotada porque houve

¹ Todas as traduções foram feitas por mim.

² Sidney Lanier (1842-1881) foi músico, poeta e escritor, nascido nos Estados Unidos.

³ O livro foi publicado pela Charles Scribner's Sons com as ilustrações de N. C. Wyeth, primeiramente em 1917. A edição utilizada neste estudo é de 1989. Lanier é o editor do livro, e a autoria, embora não explicitamente indicada, é de Sir Thomas Malory.

uma abordagem ao texto e à teoria da imagem, como aparato teórico e suporte conceitual para a análise da estética e poética de Wyeth, mas, principalmente, para que pudessem ficar em destaque as ilustrações do romance estudado.

Partindo do tema, que propôs encontrar a poética e a estética da ilustração na leitura de Wyeth para as lendas arthurianas – nesse caso para o *corpus* do livro *The Boy's King Arthur*, composto de dezessete imagens –, o problema de pesquisa centrou-se na interação da imagem-texto, buscando responder como o texto sustentou a criação do ilustrador e compreender o modo como a obra foi ilustrada, bem como conhecer o grau de comunicação entre palavra e imagem por meio das ilustrações a fim de explicar a poética ilustrativa de Wyeth. O escopo do projeto levou em consideração as relações entre as variáveis surgidas na análise das passagens do livro que foram selecionadas para a ilustração, as cenas (ação, romance, religião, etc.) escolhidas para a construção pictórica desses excertos, o ponto de vista (plano, ângulo e composição) adotado pelo artista para representá-las, a maneira como os elementos da narrativa (tempo, espaço, cenário, personagens, etc.) foram tratados nas imagens, e os aspectos da história priorizados pelo ilustrador (aventura, questões emocionais, conflitos psicológicos, embates físicos, etc.).

Assim, a sustentação do estudo deu-se por um aparato teórico voltado para a investigação acerca do processo criativo e das condições técnicas de produção de ilustrações, e sobre as principais referências, podemos distinguir quatro tipos de material usados: estudos e enciclopédias a respeito das lendas Arthurianas, bibliografias de Wyeth, teorias da imagem, e livros e estudos sobre o texto ilustrado. As enciclopédias e estudos sobre o Arthuriado⁴ serviram de suporte para que pudéssemos conhecer a origem das lendas e a evolução delas por meio dos principais autores, mas, principalmente, compreender a organização do texto de Malory, ou seja Lanier, a fim de chegar na interpretação das imagens de Wyeth. Dentre as principais referências citamos Elizabeth Achibal e Ad Putter, Larry Benson e Edwart Foster, Norris Lacy, Ana Lupack, Andrew Lynch, e as imprescindíveis informações de Janine Rogers sobre o *ordinatio* e *compilatio*; os manuscritos da British Library, as informações sobre os códigos de conduta

⁴ *Arthuriad*: terminologia usada por Vida Button Scudder no livro *Le morte Darthur of Sir Thomas Malory: a study of the book and its sources*, de 1921, na p. 23, que passa a ser utilizada neste estudo. Lembramos que o sufixo “iad” em inglês refere-se a um indicado período de tempo, de uma ocorrência recorrente, e ainda que seja de pouca utilização, é aceito com essa etimologia, como a utilizada para *Iliad* ou *Olympiad*, geralmente vista em nomes de origens latinas ou gregas. A tradução livre do termo para o português seria, portanto, o adjetivo Arthuriado, que também tem a utilização do sufixo “ado”, em nossa língua, para determinação de algo relativo a um período. Não existe em dicionários de inglês o termo *Arthuriad*, a não ser *Arthurian*, como sendo características relativas às lendas de Arthur (Oxford Dictionaries.com). Isso posto, será utilizado o termo Arthuriado como sendo o adjetivo que relaciona todo o período do reinado de Arthur. Já o termo arthuriana(o) será vinculado com as passagens literárias utilizadas no estudo. Apesar da distinção ser opaca, ela é produtiva para a leitura e compreensão da pesquisa.

dos cavaleiros medievais encontrados em Kenelm Digby, as distintivas e estruturadas informações a respeito do texto de Sir Thomas Malory em P. J. C. Field, Dhira Mahoney, e, em especial, Vida Button Scudder, que nos trouxe explicações claras e objetivas sobre a constituição desse texto. Já nos dados bibliográficos de Wyeth encontramos aspectos importantes sobre a sistemática de trabalho do artista, decisões editoriais e os critérios de seleção dos excertos ilustrados, dados fundamentais para compreender a relação do artista com o mercado editorial, elucidando as questões a respeito da forma, os métodos ilustrativos e as informações técnicas das ilustrações, como as escolhas do ilustrador, que, segundo Edward Hodnett, ao mencionar a importância da seleção da passagem textual, afirma que ao priorizar uma determinada passagem, o artista a torna significativa para o leitor, ao mesmo tempo em que torna irrelevantes as passagens não selecionadas. Além delas, preocupou-nos também a análise das informações técnicas, tais como: qualidade, tamanho, formato, tipo de papel, tipologia, posição da figura, técnica e estilo, entre outros, destacando-se, entre as referências que nos auxiliaram nesse campo, Perry Nodelman, especialmente na análise e significação dos objetos visuais entre si e em relação ao texto.

As teorias da imagem possibilitaram a análise de aspectos relativos ao conteúdo, e a análise foi direcionada para os componentes da figura e a narrativa visual. Para suporte aos componentes da figura utilizamos: Julia Kristeva para a análise de cores, juntamente com Gyorgy Kepes que trata da organização plástica e da representação visual. Nodelman disponibiliza teorias sobre peso visual e tensões direcionadas que foram importantes para a compreensão das imagens, enquanto Rudolf Arnheim apresenta reflexões sobre equilíbrio da imagem e a percepção que a composição oferece. Com relação à narrativa visual, Gunther Kress e Theo Van Leeuwen, Joseph Schwarcz e Perry Nodelman tratam da simulação da ação, da passagem do tempo e da relação causa-efeito. São esses mesmos teóricos que foram usados para a análise das relações texto-imagem; em outras palavras, foi analisado de que maneira o artista tratou os elementos da narrativa e como a narrativa foi conduzida visualmente para influenciar a leitura do texto. Já o ponto de vista da imagem teve como aparato teórico os livros de Maria Nicolajeva e Carole Scott, e Mieke Bal. O ponto de vista pode ser descrito como uma combinação de plano e angulação, aspectos salientes na argumentação visual de Wyeth, como veremos. Finalmente, os estudos e pesquisas científicas refletem, principalmente, sobre a análise de imagens em livros ilustrados e serviram para a criação das hipóteses analíticas, bem como a metodologia surgida a partir dessas comparações, como apresentaremos no estudo, dentre as quais podemos citar Rachel Delue, Susan Gannon, David Lewis, Perry Nodelman, Alexander Nemerov, Meyer Schapiro, e Joseph Schwarcz. Não podemos deixar de mencionar

o banco de dados do museu Brandywine River que disponibiliza o maior acervo sobre Wyeth, além de terem providenciado cópias do original utilizado por Wyeth de *The Boy's King Arthur*, cujas anotações nos ajudaram a compreender melhor a metodologia do ilustrador. Portanto, o método utilizado para o estudo foi o analítico-crítico, mais especificadamente o método de abordagem hipotético-dedutivo para a interpretação das imagens.

Dessa forma, o primeiro capítulo dedica-se à compreensão do texto e está dividido em três partes. A primeira envolveu um breve levantamento sobre a origem das lendas arthurianas, pois não é de domínio do leitor brasileiro, o surgimento do Arthuriado e os principais autores dos romances de cavalaria ligados ao tema. Percorremos o nascimento das lendas desde a Alta Idade Média, com indicação dos principais autores, revelando as características mais salientes dos contos, até chegar na Baixa Idade Média, com Malory. A segunda parte trata do romance de cavalaria *Le Morte D'Arthur* e se deteve, principalmente, nas marcas literárias do autor, no que diz respeito ao conteúdo estilístico, à organização textual, ao enquadramento da história, àquilo que o distingue enquanto texto. Finalmente, o capítulo é encerrado com a versão de Lanier e como ela se comporta em relação ao texto-fonte. Sem o propósito de uma análise comparativa, mas com a intenção de contextualizar a história para a compreensão das imagens de Wyeth, relacionamos as alterações feitas por Lanier e pela editora.

O capítulo dois é dedicado ao ilustrador, que, desconhecido do público brasileiro, teve uma resumida biografia incluída. A ênfase foi dada, em especial, ao trabalho do ilustrador para a editora Scribner's, a grande parceria profissional do artista, e como esse relacionamento influenciou a vida, a carreira e a produção de Wyeth. Assim, tanto as escolhas da editora, quanto as do ilustrador, foram detalhadas, para que ficassem claras as limitações impostas pelo mercado editorial, mas, principalmente, como essa intervenção comercial levou o ilustrador a conceber uma produção artística distintiva dos demais ilustradores da época, o que fez com que despontasse como um dos principais nomes dos anos dourados da ilustração, ainda em vida. Por ser parte de uma metodologia própria de Wyeth, um atributo técnico e um sistema organizacional de produção, foi incorporada a esse capítulo o relacionamento do artista com a Scribner's. Para melhor esclarecer a individualidade dessa assinatura, houve a inclusão de ilustrações de Wyeth⁵: *Treasure Island* (1881) de Robert Louis Stevenson, ilustrado em 1911, *Robin Hood* (1883) de Paul Creswick, ilustrado em 1917, *The Mysterious Island* (1875) de Jules Verne, ilustrado em 1918, *The Last of the Mohicans* (1826) de James Fenimore Cooper, ilustrado em 1919, e *Robinson Crusoe* (1719) do livro de Daniel Defoe, ilustrado em 1920.

⁵ Temos todas as versões impressas desses livros publicados pela Scribner em 1989.

Além dos seis livros já mencionados, ilustrados por Wyeth, utilizamos o catálogo digital de Wyeth disponível no museu Brandywine River.

O capítulo três é a essência da pesquisa, e se inicia com a apresentação do texto ilustrado, a descrição da estética do pintor, e nele, dividimos as dezessete ilustrações de Wyeth para *The Boy's King Arthur* por temas definidos a partir de uma segmentação cujos critérios implicassem a melhor compreensão da natureza do trabalho do ilustrador e como ela, sob muitos aspectos, ajudasse a narrar passagens da história que a edição de Lanier mutilou ou simplesmente omitiu e, por isso, foram determinados pela recorrência dos personagens a que se referiam, de modo que facilitasse a comparação entre narrativa textual e visual, proporcionando coesão e evitando redundâncias, de modo mais objetivo para que as ilustrações permanecessem no centro das atenções da análise. Dois aspectos são relevantes nesse capítulo: o primeiro foi o esquema criado para explicar a organização plástica de Wyeth e o segundo é a divisão temática das imagens.

Para que a estética de Wyeth fosse melhor compreendida, foi organizado um sistema de conjuntos plásticos por agrupamento que não seguiu aquelas apresentadas pelo aparato teórico. Partindo das ilustrações, criamos cinco grandes chaves interpretativas dos elementos imagéticos do artista, sendo que podemos entendê-las como as principais qualidades identificadas no trabalho de ilustração do pintor. São elas: sutileza plástica, naturalismo clássico, ação sugerida, espectador-testemunha e iluminação. Cada uma dessas propriedades é desmembrada em cerca de outros cinco elementos que, em conjunto, explicam uma particularidade na natureza estética de Wyeth. Essas divisões não são provenientes de nenhum dos teóricos da imagem utilizados para o aparato teórico do estudo, mas foi uma estrutura criada a partir da análise de várias ilustrações do artista que fez surgir a conceitualização dos principais componentes plásticos, e o agrupamento pareceu esquematizar muito bem cada grupo de elementos, cuja aderência⁶ é dirigida apenas ao ilustrador. Portanto, cada grupo é uma unidade significativa e uniforme, mas seus constituintes também podem ser avaliados individualmente, como é usual na análise de imagem. O principal a ser dito sobre a forma como foram reunidos é que não foi aleatória, mas decorrente da investigação, comparação e observação de muitas imagens do pintor.

⁶ Não utilizamos a metodologia para a análise de outros pintores ou ilustradores. Portanto, a metodologia proposta faz sentido ao estudo das imagens de Wyeth.

Finalmente, o último capítulo apresenta em destaque o método estético de Wyeth, para os principais personagens do Romance de Lanier⁷: Arthur, Tristam e Launcelot, discutindo cada imagem individualmente, com a identificação da relação texto-imagem e principalmente a leitura da narrativa visual a partir do modelo apresentado sobre a poética do ilustrador. Portanto, o método estético de Wyeth, em outras palavras, descrito em detalhes neste trabalho, é o resultado da análise das ilustrações feitas para o romance de Lanier, e também foi ponderado a partir dos teóricos da imagem, mas principalmente deriva a relação da linguagem textual e visual, como se completam ou se distanciam, e quais as adições feitas pelo ilustrador ao romance, entre outros aspectos relevantes. Acima de qualquer outra questão, o estudo revelou que existe uma dinâmica diferenciada na proposta de trabalho de Wyeth, o que talvez tenha se traduzido não apenas na relevância que ele conquistou entre ilustradores da época e da história, mas também favoreceu e distinguiu as obras literárias que ilustrou, a tal ponto que transformou as pinturas originais em itens tão importantes que muitas acabaram sendo vendidas para colecionadores ou foram para museus diversos.

1 *THE BOY'S KING ARTHUR*

Sem pretensão de estender este estudo sobre a veracidade histórica do Rei Arthur, mas com o intuito de conhecer minimamente a procedência das lendas arthurianas, nesse capítulo buscou-se compreender como se deu a tecedura fabular do romance *The Boy's King Arthur* (1880), de Sidney Lanier. O texto editado por Lanier é uma adaptação reduzida do romance escrito por Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur* (1485). Logo, o capítulo se dedica a uma apresentação geral da origem do Arthuriado, assim como da obra *Le Morte D'Arthur* e do romance de Lanier, para então estabelecer como se diferenciam. A partir dessa distinção, discutiu-se, brevemente, a reorganização textual feita por Lanier, a seleção e recortes do texto-base para um melhor entendimento da natureza de uma obra criada, inicialmente, para adultos, que fora adaptada ao público infanto-juvenil, no caso a de Lanier, e a relevância dos excertos selecionados por Wyeth em relação ao livro.

Ainda que o levantamento histórico da genealogia das lendas de Arthur não seja alvo deste estudo, não foi possível evitar um relato sobre a diversidade de fontes encontradas, e como esse aspecto é um dos indícios pertinentes da complexidade de identificação de autores, datas

⁷ Quatro imagens de Arthur, três de Tristam e cinco de Launcelot. As outras cinco imagens de *The Boy's King Arthur* foram utilizadas no capítulo três para ilustrar a estética e poética de Wyeth.

e histórias. Invariavelmente, no entanto, realizou-se a distinção nos romances, cuja criação parte dos mesmos manuscritos, de um fio condutor da trama que se repete em basicamente todos os textos: a narrativa do rei como enredo primário que serve, principalmente, como um elo para as diversas histórias secundárias. Desde a primeira citação do nome Arthur, como cavaleiro e líder em batalhas, no estimado ano de 600, há mais de uma centena de autores citados pelos acadêmicos incluídos nos guias sobre as lendas arthurianas de Oxford e Cambridge⁸, assim como pela escritora da enciclopédia de Garland⁹. Nesta época, a maior parte dos textos foi produzida, de forma mais ou menos textualmente próxima dos originais. Durante décadas e décadas, uma série de adições, majoritariamente mitológicas e folclóricas, foram criadas, ampliando o mundo fantástico do reinado de Arthur, até que Malory compilou os textos mais renomados sobre o tema em *Le Morte D'Arthur* (1485). O texto de Malory reuniu manuscritos franceses e ingleses, bem como o primeiro livro completo sobre a vida de Arthur, de Geoffrey of Monmouth, chamado *Historia Regum Britanniae*¹⁰ (1138), pois seus precursores apenas citavam o personagem em alguns momentos específicos ligados a momentos históricos importantes, mencionando-o como um distinto e importante cavaleiro daquela época, renomado líder e vencedor de complicadas batalhas, enquanto Malory criou a história completa da vida e morte de Arthur, adicionando personagens secundárias tão fascinantes quanto o próprio rei e incluindo (e criando) histórias paralelas que enalteceram a história original, além de vincular a linhagem real ao personagem principal, dando-lhe o caráter histórico.

Mesmo com tantas variações sobre as lendas arthurianas, enfatizando um ou outro tema ligado aos contos, edificando um ou outro cavaleiro e seus enredos, há sempre a figura de Arthur como a imagem da bravura e soberano indiscutível da história inglesa, ainda que seja apenas literatura, e enquanto críticos e estudiosos do Arthuriado ressalvam os valores de alguns personagens entre os cavaleiros de Arthur, tendo sido Launcelot, provavelmente, aquele cujo mérito poderia sobrepujar a importância do rei. Porém é inquestionável o papel que Arthur

⁸ Helen Cooper é professora de Literatura Medieval e Renascentista da University of Cambridge e é autora de *Oxford Guides to Chaucer: The Canterbury Tales* (Clarendon Press) e editou a tradução de Keith Harrison de *Sir Gawain and the Green Knight* para a *Oxford World's Classics* (1998). Já Elizabeth Archibald é professora de Literatura Medieval de língua inglesa no departamento da University of Bristol e entre suas principais publicações estão: *Apollonius of Tyre* (1991), *Incest and the Medieval Imagination* (2001), e *Companion to Malory* (1996). O professor de Literatura Inglesa Medieval, Ad Putter, trabalha na University of Bristol e é o editor da série *Arthurian Literature in the Middle Ages*, e escritor de *Sir Gawain and the Green Knight and French Arthurian Romance* (1995), de *A Introduction to the Gawain Poet* (1996), e de *Studies in the Metre Alliterative Verse* (2007).

⁹ Norris J. Lacy é um estudioso da literatura francesa medieval pela Washington University of Saint Louis. *The New Arthurian Encyclopedia* é tida como uma das referências mais completas sobre o tema.

¹⁰ *Historia regum Britanniae (History of the Kings of Britain)* de 1138, com várias revisões feitas em 1147. O autor foi professor, clérigo e bispo de Gales, e escritor. Seus textos reúnem 215 manuscritos (LUPACK, 2007, p.24). Um dos livros mais importantes da idade média. É o trabalho no qual a história do Rei Arthur se transformou num monarca quase-histórico, como se fosse uma espécie de biografia (LACY, 1996, p.179).

cumprir na história, sempre acima das traições, permanecendo como o sábio líder que atende sua corte com moderação e austeridade, em nome da nação. Ele é o padrão, o verdadeiro modelo a ser seguido como cavaleiro e rei soberano, paradigma para as tradições e costumes, regras e ordem, força e virtuosidades. Do início ao fim da sua vida, ele serviu ao reino e ao reinado. Numa época tão selvagem quanto deve ter sido o feudalismo, é notável a presença de um homem cujo comportamento é o único que pode ser considerado inviolável. Até mesmo depois de sua morte, ele permanece como o arquétipo a ser honrado.

1.1 O surgimento das lendas arthurianas

O levantamento de dados feito sobre a origem da tradição arthuriana teve como única intenção conhecer de forma mais abrangente de onde surgiu e como se transformou no livro *The Boy's King Arthur*, o foco dessa investigação. Portanto, não foi feita uma pesquisa das centenas de opções de escritas e autores, mas somente daqueles reconhecidamente mais importantes e minimamente ligados ao escopo do romance para alcançar o objetivo do estudo. Assim sendo, as observações mais detalhadas são sobre o primeiro manuscrito com informação sobre Arthur e a obra de Geoffrey de Monmouth, que seguiu sendo a principal fonte até o lançamento de *Le Morte D'Arthur*, de Malory.

Conhecida como lendas arthurianas, a história de Arthur surgiu escrita, pela primeira vez, e supostamente, em algum momento do século VII, ano estimado de 600, na região sudeste da Escócia, originalmente criada em dialeto local (originais na língua galesa) e em verso, e ficou conhecida como os poemas Gododdin¹¹ (LUPACK, 2007, p.13; LACY, 1996, p. 203). Teria sido escrita pelo poeta Aneirin¹², a pedido de nobres de um reino perto de Edimburgo (LACY, 1996, p. 203) e a obra sobreviveu em manuscritos do século XIII. Nos poemas de Gododdin existe uma estrofe que menciona Arthur, na qual é descrito um cavaleiro a quem o poema ressalva “apesar de não ser Arthur”¹³. Parece irônico que a primeira citação sobre o Rei Arthur seja justamente que o livro mencione que o cavaleiro não seria ele, mas exatamente por ser citado como comparativo a tão nobre guerreiro no manuscrito é que se evidencia a importância do seu nome, servindo como referência de valentia, nobreza e distinção heroica.

¹¹ Série de lamentos, escritas pelo poeta Aneirin, para nobres do Reino de Manau Guotodin, na região de Edimburgo. Estima-se que foram escritos por volta do ano 600 d.C. É também conhecido como *Book of Aneirin*, ou Livro de Aneirin (HUTTON *apud* ARCHIBAL; PUTTER, 2009, p.27).

¹² A única referência sobre o poeta é que ele era do século VI.

¹³ Segundo a *The New Arthurian Encyclopedia* (1996, p.203), o trecho original do poema diz “though he was not Arthur”.

Sobre os textos mais antigos, incluindo o próprio manuscrito Gododdin, dois estudiosos de Cambridge da era medieval, Elizabeth Archibald e Ad Putter, no livro *Arthurian Legend* (2009), ressalvam sobre a cronologia “seletiva” dos primórdios das narrativas de Arthur: “muitas datas, particularmente dos períodos mais antigos, são aproximadas, e há uma grande incerteza sobre a datação dos textos galeses arthurianos, alguns dos quais acreditam-se ter uma longa tradição oral antes de terem sido escritos¹⁴” (ARCHIBALD; PUTTER, 2009, p. xv). Sobre a fonte original do Arthuriado ser o texto de Gododdin parece não haver hesitação entre os estudiosos. Não há, todavia, precisão histórica sobre datas e acontecimentos, e nem mesmo estudiosos do tema chegaram a qualquer consenso a respeito de autores, eventos, cronologia, genealogia, etc. Manteve-se a cronologia de acordo com o calendário Gregoriano, que é aquele atualmente usado e comumente ajustado para fins históricos, e isso explica a eventual disparidade de datas entre autores: são aproximações.

As dúvidas que recaem sobre a evidência histórica dos textos que narram sobre Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, ajudam a explicar o motivo pelo qual são tratados como lendas. Alan Lupack (2007, p. 13-16) explica que, entre a metade do século VII e século XII, outros autores passaram a citar Arthur, entre personagens, em tratados, crônicas históricas, anais e poemas. Nos primeiros textos, Arthur é descrito como um líder de batalhas conhecidas, fazendo parte dos combates militares históricos do Reino Unido, e teria reinado entre os anos 455-475 e teria tido sua última batalha em 537(539?), data em que teria morrido. Ele é tido, então, com um dos cavaleiros que lutou em históricas batalhas, entre as mais importantes da Inglaterra, tais como as de Badon e Camlann, detalhadamente descritas em manuscritos conhecidos como *De Excidio Britanniae*¹⁵ (540), *Historia Brittonum*¹⁶ (828?), e *Annales Cambriae*¹⁷ (960/980?) ou *Annals of Wales* (ARCHIBALD; PUTTER, 2009, XV; LACY, 1996,

¹⁴ Many dates, particularly in the earliest periods, are approximate, and there is great uncertainty about the dating of Welsh Arthurian texts, some of which are believed to have a long oral tradition before being committed to writing.

¹⁵ Trata-se de manuscrito, em formato de sermão, atribuído a Gildas, datado do ano de 540, que descreve o período pré e pós-romano da história britânica, com ênfase na batalha de Mount Badon, na qual Arthur teria triunfado (LACY, 1996, p.195). A Batalha de Mount Badon é a famosa batalha dos ingleses contra os saxões que trouxe meio século de paz à região, e foi realizada em doze conflitos, e que teria tido a participação de Arthur (SCUDDER, 1921, p. 18). Destaca-se que não há citação a Arthur, apenas uma suposição de que o personagem histórico teria sido parte da batalha.

¹⁶ Escrito por Nennius, Monge de Bangor no norte de Gales, o manuscrito ficou conhecido como o texto que compilou a história dos bretões (LACY, 1996, p.342).

¹⁷ Trata-se de texto formado por diversas crônicas, provavelmente escritas entre 960 e 980, o qual é composto por originais irlandeses. Neles há pelo menos duas menções sobre a participação de Arthur nas batalhas inglesas, nos anos de 518 e 539.

p. 8). Foi a genealogia de Nennius, em *Historia Brittonum*, a principal fonte para o romance de Geoffrey de Monmouth, o *Historia Regum Britanniae*¹⁸ (1138).

Muitas das adições feitas aos textos atribuídos aos autores citados, de Gododdin a Geoffrey de Monmouth, registram uma ou outra participação de Arthur em batalhas, em enredos complementares aos textos principais, e apenas soma-se à trama original, como parte de folclores ou ditos textos históricos. A prática de junção de textos, que chamamos atualmente de adaptação, era comum na Idade Média e foi Janine Rogers (2017, p. 7) que destacou as duas principais características de escrita dessa época: *ordinatio* e *compilatio*. Ela explica que a “cultura medieval ... tinha uma “paixão pela ordem”. Ordem era significativa; era interpretativo. [...] Além disso, a ordem era visual e espacial na cultura medieval¹⁹” e completa que

através dos dois processos interligados de *compilatio* e *ordinatio*, a paixão pela ordem se estendeu à cultura manuscrita medieval de modos espaciais e visuais semelhantes. [...] À medida que essa prática se transformava em monásticas e seculares maneiras de produção de livros, houve uma ressonância maior; na “era do compilador” (ROGERS, 2017, p. 7).

Mais especificamente, esclarece que o *compilatio* era:

a escolha dos textos a serem recopiados, a realização de recopilações, a seleção ou a criação de explicações, e o planejamento de páginas que permitissem que o texto principal e os comentários fossem compartilhados, eram todos processos eticamente complicados. Compiladores essencialmente tinham que desmontar o material de origem, selecionando alguns documentos escritos e deixando outros para trás, o que significava que sua prática de leitura mudava o texto e, assim, tornou-se uma prática de autoria²⁰ (ROGERS, 2017, p. 8).

Finalmente, sobre o *ordinatio*, ela explica que:

incluía estruturas textuais do códex que agora usamos (subtítulo, capítulos, parágrafos, seções e índices), bem como estruturas particulares do contexto medieval, como rubricas, comentários, bordas floridas, iniciais historiadas,

¹⁸ *Historia Regum Britanniae* (*History of the Kings of Britain*) de 1138, com várias revisões feitas em 1147. O autor foi professor, clérigo e bispo de Gales, e escritor. Esse texto está disponível na Cambridge University sob catálogo MS 1706 (LACY, 1996, p. 179). Seus textos reúnem 215 manuscritos (LUPACK, 2007, p. 24)

¹⁹ Medieval culture ... had a “passion for order”. Order was meaningful; it was interpretative. [...] Furthermore, order was visual and spatial in medieval culture [...]. Atualmente, existe uma cópia desse manuscrito no portal da British Library, catalogado como Harley MS 3859 (LACY, 1996, p. 342), e que segundo informações da própria biblioteca, seria o manuscrito uma obra de vários autores, que registra fábulas irlandesas e conta o início da história de Gales, em princípios da Idade Média, e cuja origem seria 1105 d.C. (BRITISH LIBRARY, s.d.).

²⁰ Choosing the texts to be recopied, accurately carrying out that recopying, selecting or building explanations, and designing pages that would permit the primary text and the commentary to share were all ethically fraught processes. Compilers essentially had to disassemble source material, selecting some written documents and leaving others behind, which meant that their reading practice changed the text and thus became an authoring practice.

miniaturas e iluminações em grande escala. O *ordinatio* englobava os métodos organizacionais de um texto que se estendia por páginas nos métodos e códex de encadernação e o *mise-en-page* de layout de uma única página. O *ordinatio* é muito mais uma questão de organização conceitual e de organização física na página, pois, como metodologia, é inerentemente alegórica e analógica por natureza²¹ (ROGERS, 2017, p. 8-9, grifos da autora).

Os estudos sobre os textos medievais de Rogers foram fundamentais para compreender que cada autor da Idade Média, contou, à sua maneira, uma versão dos fatos, e eles criaram um novo sistema para lidar com as fontes disponíveis, gerando uma complexa forma de processo interpretativo²² na “montagem de material massivo, diverso, interconectado e intertextual em formas legíveis²³” (ROGERS, 2017, p. 7), sendo que a tarefa exigia “juntar textos sagrados e outros materiais culturais importantes”, demandando “um equilíbrio adequado entre os processos de seleção, extração, contextualização e revisão²⁴” (ROGERS, 2017, p. 8). Além disso, “os compiladores tinham essencialmente de desmontar o material de origem, o que significava que a leitura de cada autor mudava o texto e, assim, se tornava uma prática de aprendizado²⁵” (ROGERS, 2017, p. 8). Entre os mais importantes compiladores ou adaptadores textuais, a seleção a seguir apresenta os mais significativos para que se pudesse compreender o texto de Lanier. A apresentação é resumida por ordem cronológica de publicação e traz apenas os dados mais pertinentes ao estudo.

Em 1138²⁶, segundo Helen Cooper (MALORY, 1998, p. viii), destacou-se o romance de Geoffrey of Monmouth (1100-1154/1155), visto que o escritor tratou de escrever a história pessoal de Arthur, muito além das lutas, desde seu nascimento, incluindo a coroação, a ordem dos cavaleiros da Távola Redonda, Merlin como profeta, a infidelidade de Guinevere, as

²¹ [*Ordinatio*] included textual structures of the codex that we now take for granted (running tiles, chapters, paragraphs, sections, and indices), as well as structures particular to the medieval context, such as rubrics, glosses, commentary, flourished borders, historiated initials, miniatures, and full-scale illuminations. *Ordinatio* encompassed the organizational methods of a text that spanned across pages in the codex binding and the *mise-en-page* methods of individual page layout. *Ordinatio* is much a matter of conceptual organization as of physical organization on the page, as a methodology, it is, therefore, inherently allegorical and analogical in nature.

²² A compilação e ordenação de diferentes materiais, numa disposição textual nova, implicava pela própria tarefa, o trabalho de interpretação do compilador. Ou seja, mais do que juntar os materiais, ele precisava lhes dar ordem e coerência. E é daí que se entende a ideia de processo interpretativo. Isto é, ao compilar o organizador também interpreta os acontecimentos.

²³ Assembling massive, diverse, interconnected, and intertextual material into readable forms.

²⁴ Bringing together sacred texts and other important cultural materials required a deft balance between the processes of selection, extraction, contextualization, and revision.

²⁵ Compilers essentially had to disassemble source material, selecting some written documents and leaving others behind, which meant that their reading practice changed the text and thus became an authoring practice.

²⁶ A maioria dos livros trata como 1138, mas também encontramos 1135, 1136 e 1140. Essa imprecisão deve-se ao fato de que as datas não eram adicionadas da forma como conhecemos hoje, que são vinculadas a criação do texto. Além disso, todos os documentos dessa época possuem muitas interpretações e estimativas quanto a eventos, datas e personagens.

diversas batalhas e as traições dos cavaleiros, até a morte do rei. Foi o primeiro escritor a conceber um texto de Arthur em formato biográfico. O Rei Arthur de Monmouth é “uma figura militar, inspirado no tipo de Carlos Magno ou num rei normando. Conquista os saxões, desafia os romanos e reúne em torno de si uma corte onde os novos princípios do feudalismo começam a ser assegurados²⁷” (SCUDDER, 1921, p. 21), e ao contrário do que se poderia imaginar sobre o tom histórico do livro, o autor salientou as lutas de Arthur mais com seres mitológicos do que com os soldados romanos (SCUDDER, 1921, p. 22). Destaca-se, portanto, que até Monmouth, ainda não haviam sido ligados à história de Arthur os romances adúlteros de Launcelot e Guinevere, Tristam e Isolde, nem a cruzada para encontrar o Santo Graal (SCUDDER, 1921, p. 22). Talvez por isso, os textos de Monmouth ganharam *status* de inquestionáveis fatos históricos durante muito tempo, e não se sabe ao certo o motivo²⁸, mas, ao longo dos anos seguintes à sua publicação, outros autores passaram a adicionar particularidades ao enredo de Monmouth, intensificando o caráter mitológico do personagem de Arthur, bem como impulsionaram as lendas relacionadas a outras personagens, que ganharam muito destaque na tradição arthuriana, como Merlin, Launcelot, Guinevere, Tristam e Isolde, e Percival.

A importância do texto de Monmouth está no fato de que o escritor incorporou adições importantes à história de Arthur, incluindo-o na linhagem de reis britânicos, assim como descrevendo as conquistas e glórias dos demais cavaleiros de Camelot, mas o autor não apenas recriou a história britânica, dando-lhe vitalidade e grandiosidade épica, mas criando a matéria-prima que serviria como modelo para o romance de cavalaria criado, posteriormente, por Malory (LUPACK, 2007, p.25, p. 83). Curiosamente, o autor afirmou que seu livro era uma adaptação de um antigo volume inglês²⁹, cuja existência nunca foi provada (COOPER *apud* MALORY, 1998, p. vii), talvez para conferir *status* histórico ao seu texto fictício³⁰:

A descrição de Geoffrey sobre a Camelot de Arthur é o maior passo literário para os romances de cavalaria. Não há dúvida de que Geoffrey é um escritor de ficção e que nunca deveria ser creditado pelos fatos. Além dos historiadores romanos, ele recorreu à Gildas, Nennius, Bede, e provavelmente o *Annales*

²⁷ [He is] a soldierly figure, modeled on the type of Charlemagne, or a Norman King. He conquers Saxons, defies Romans, and gathers round him a court wherein the new principles of feudalism begin to obtain.

²⁸ A nossa hipótese é que justamente por surgir no espaço entre o conto popular e o fato histórico é que os autores, ao longo dos séculos, sentiram-se à vontade em retirar cada vez mais a natureza humana historicamente identificável de Arthur, transformando-o em pura ficção, situando-o no domínio mitológico e sobre-humano das grandes lendas a partir das quais se cria a identidade nacional.

²⁹ Não é informado o nome do livro ou qual seria o autor.

³⁰ Vale lembrar que essa estratégia de aproximar o texto ficcional da história material irá perdurar ao longo dos séculos e ainda no século XVIII, nos primeiros grandes romances de Defoe ou Richardson era comum dissimular ficção dando-lhe caráter de acontecimento real ou crônica moral de costumes, como se vê nos longos títulos de romances como *Robinson Crusoe* (1719) ou *Moll Flanders* (1722), ambos de Daniel Defoe.

Crambriae, assim como às informações genealógicas e hagiográficas galesas³¹ (LACY, 1996, p. 181).

Do mesmo modo:

a história de Geoffrey se tornou o texto fundador das crônicas da tradição arthuriana, que se desenvolveu no período medieval e posterior a ele³² (ARCHIBALD; PUTTER, 2009, p. 4).

Uma coisa fica clara no texto de Monmouth: ele trata sobre a fundação do Arthuriado (SCUDDER, 1921, p. 23), que é o legado do rei por ter defendido arduamente o solo inglês e por ter colocado os interesses da nação britânica acima dos seus, e não sobre amores culposos ou a busca pelo cálice sagrado (SCUDDER, 1921, p. 24).

Antes de prosseguir, é pertinente lembrar que até o século XII já havia duas linhas distintas de legado escrito sobre Arthur: uma com viés histórico e a outra que seria

uma sequência de romances de versos maravilhosamente inventivos que focalizavam heróis individuais mais ou menos ligados a Arthur e sua Távola Redonda. Os escritores do século anterior tinham elaborado muito do portfólio de estruturas e motivos e padrões narrativos que deveriam caracterizar o romance arthuriano: a ética solitária e empreitada individual; o cavaleiro-herói errante e a sua missão; a busca pela identidade cavalheiresca; a corte de Arthur como o ponto de partida e referência para a aventura individual; o torneio como o *locus* da competição de cavalaria; a exploração da sexualidade e do desejo; o conflito e a reconciliação do amor e cavalheirismo; os prazeres da procrastinação; a problemática e irresistível aventura final, o Graal³³ (TAYLOR *apud* ARCHIBALD, PUTTER, 2009, p. 53).

Mas afinal, do que trata um romance de cavalaria? Os temas desse gênero

³¹ Geoffrey's description of Arthurian Caerleon is the major literary step toward the Camelot of romance. [...] There is no doubt that Geoffrey is a writer of fiction and can never be relied on for facts. Besides Roman historians, he draws upon Gildas, Nennius, Bede, and probably the *Annales Cambriae*, as well as Welsh genealogical and hagiographic matter.

³² Geoffrey's *History* became the founding text of the Arthurian chronicle tradition, which flourished in the medieval period and beyond.

³³ Sequence of wonderfully inventive verse romances which focused on individual heroes more or less loosely attached to Arthur and his Round Table [...] The writers of the previous century had elaborated much of the portfolio of structures and motifs and narrative patterns which were to characterise romance: the ethic solitary and individual enterprise; the knight-errant hero and the quest; the search for chivalric identity; the court of Arthur as the point of departure and the benchmark for individual adventure; the tournament as the locus for chivalric competition; the exploration of sexuality and desire; the conflict and reconciliation of love and chivalry; the pleasures of deferral; the problematic and irresistible ultimate adventure, the Grail.

parecem ter uma referência especial à religião cristã: seu ardor e sua liberdade ao respeito humano³⁴; sua fidelidade perfeita; sua humildade; seu espírito generoso; sua necessidade de um objeto divino; seu senso da real dignidade da alma; sua piedade; seu senso de beleza; sua constante prontidão e presteza; sua coragem; sua lealdade; sua disposição de admirar toda a circunstância da piedade; sua vontade de servir; sua admissão de motivos religiosos em preferência a todos os outros; seu ódio ao egoísmo e ao cálculo; seu espírito de obediência; suas delicadas afeições; sua simplicidade e gentileza; seu espírito liberal e abrangente; seu espírito de sacrifício; sua temperança e consistência; sua sinceridade; sua suscetibilidade ao amor reverente; seu desejo de união e companheirismo; sua caridade; seu heroísmo; sua disposição de receber instrução dos mestres da verdade e reverenciar o sacerdócio e toda a santidade e inocência; sua predisposição para admitir autoridade. Essa foi a unidade da fé que, na Idade Média, uniu todos os corações no nobre cavaleirismo³⁵ (DIGBY, 1844, p. 14).

E esses temas apontados repetem-se nas lendas criadas por diversos autores, depois do século XII, mesmo que tenham sido tratados como pseudo-história, foram confeccionados por uma “intertextualidade centrípeta” (TAYLOR *apud* ACHIBALD, PUTTER, 2009, p. 61), na qual os enredos giram em torno da corte de Arthur. Depois do texto “histórico-biográfico” de Monmouth, dois outros escritos se destacam dos demais: *The Alliterative Morte Arthure*³⁶ (LUPACK, 2007, p. 31) e *The Stanzaic Morte Arthur*³⁷ (COOPER *apud* MALORY, 1998, p. viii), de 1390 e 1400, respectivamente. Ambos se sobressaem aos outros da época, pois seus enredos mantiveram-se fieis aos motivos centrais do Arthuriado. Já Archibald e Putter (2009, p. xvi-xvii) citam como importantes sucessores de Monmouth os poemas *The Alliterative Morte Arthure*, mas também incluem na lista o texto intitulado *Merlin*³⁸, de 1450, o primeiro em prosa sobre Arthur.

Cada acontecimento sobre os últimos anos e a morte do Rei Arthur, e ainda em tom, estilo, caracterização e, especialmente, na trama, os dois poemas [*The*

³⁴ Trata-se de um conceito católico em que a pessoa teme mais aos homens do que à Deus. seria, portanto, considerado um pecado, já que Deus estaria acima de todos, segundo o catolicismo.

³⁵ The features of Chivalry which seem to have an especial reference to the Christian religion: its ardour, and freedom from human respect; its perfect fidelity its humility its generous spirit; its need of a divine object; its sense of the real dignity of the soul; its piety; its sense of beauty; its constant readiness and promptitude; its courage; its loyalty; its disposition to admire all the circumstance of piety; its willingness to serve; its admitting religious motives in preference to all others; its hatred of selfishness and calculation; its spirit of obedience; its delicate affections; its simplicity and gentleness; its liberal and comprehensive spirit; its spirit of sacrifice; its temperance and consistency; its sincerity; its susceptibility of love and reverence; its desire of union and fellowship; its charity; its heroism; its disposition to receive instruction from the teachers of truth, and to revere the priesthood and all sanctity and innocence; its predisposition to admit authority. That is was the unity of faith which, in the middle ages, united all hearts in noble Chivalry.

³⁶ Poema oral do século V, cujo manuscrito data do século XIV, sem autoria conhecida.

³⁷ Poema em língua inglesa do século XIV, autor desconhecido. Teria sido uma das principais fontes de Sir Thomas Malory (BENSON, FOSTER, 1994, p.)

³⁸ Parte do ciclo Launcelot-Graal, trata-se do primeiro texto em prosa, escrito em língua francesa, de autor desconhecido, entre 1215-1230, século XIII.

Alliterative Morte Arthure e *The Stanzaic Morte Arthur*] são obras nitidamente contrastantes. Eles revelam dois aspectos bastante diferentes da lenda medieval arthuriana e exemplificam o melhor de duas tradições românicas distintas. Eles também são de grande importância do ponto de vista da história literária, por causa das tradições que representam e por sua influência posterior. A maioria dos leitores de literatura inglesa conhece a lenda arthuriana apenas a partir do trabalho (ou obras) de Sir Thomas Malory³⁹ (BENSON, FOSTER, 1994, p. 1).

Fato é que, depois de Monmouth, o grande romance popular sobre a história do Rei Arthur é o livro de Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, publicado pela primeira vez em 1485 e que atravessou o fim da Idade Média e foi até a era moderna como a outra grande recomendação literária no gênero de cavalaria, mesmo quando muitos outros foram os escritores e adaptadores de versos e prosa relacionados ao Rei Arthur. Na cronologia escrita sobre Arthur, há pelo menos vinte diferentes fontes até 1500 (MALORY, 1998, p. xxxi), mas Lupack (2007, p. vii-xiii) cita mais de noventa autores distintos, como fontes de textos relacionados à tradição arthuriana, enquanto Archibald e Putter (2009, p. xv-xviii) nomeiam pelo menos quarenta autores e obras referenciais, apenas focadas no que chamam de “tradição inglesa” e, em especial, material literário pós-medieval. O romance de Malory, entretanto, distinguiu-se dos demais, tendo sido reimpresso diversas vezes e servindo como influência para outros romances, como é o caso da edição feita por Sidney Lanier. Por trazer num único romance as várias histórias arthurianas, incrementando a participação das demais personagens, com a adição de mitologia sobre vários eventos e figuras, Malory ganhou relevância e conquistou o público. Sobre o texto de Malory, a British Library diz que ele é “o último grande trabalho sobre as lendas arthurianas a ter sido produzido na Idade Média, mas também o primeiro e único texto da era do *Middle English* a recontar as lendas inteiras de Arthur desde seu nascimento até sua morte”⁴⁰ (BRITISH LIBRARY, s.d.). Por esse motivo, é que antes da edição de Lanier, vamos discutir o texto de Malory.

Antes disso, porém, há um mapa (Figura 1, p. 146) que marca lugares importantes do Arthuriado, dos quais se destaca: o local onde teria sido Camelot, o local de nascimento de Arthur (Tintangel), a ilha onde nasceu Tristram (Lyonesse), o castelo de Launcelot, a caverna de Merlin, Logres, o local Arthur teria retirado a espada Excalibur do mármore, etc. Apesar da

³⁹ Each deal with the last years and death of King Arthur, and yet in tone, style, characterization, and especially in plot the two poems are sharply contrasting works. They reveal two quite different aspects of the medieval Arthurian legend, and they exemplify the best of two distinct romance tradition. They are also of great importance from the standpoint of literary history, because of the traditions they represent and because of their later influence. Most readers of English literature know the Arthurian legend only from the work (or works) of Sir Thomas Malory.

⁴⁰ The last major work on Arthurian legend to be produced in the Middle Ages, but also the first and only text in Middle English to recount the entire legend of Arthur from his birth to his death⁴⁰ (BRITISH LIBRARY, s.d.).

consulta a alguns livros especializados, não havia a inclusão de um mapa que marcasse a ilha de Lyonesse e Camelot, e haviam sido desconsiderados no estudo. O encontro desse mapa foi um achado singular, pois apresenta geograficamente onde teria sido Camelot, uma das maiores curiosidades sobre o tema. É curioso notar que o mapa não marca o local de fatos históricos, apenas os locais indicados de destaque dentro das lendas, mas a adição do mapa dessa heroica lenda, no estudo, “habilita a mente a contemplar os filhos do cavaleirismo antigo, como se Arthur, de fato, tenha estado lá”⁴¹ (DIGBY, 1844, p. 14).

1.2 *Le Morte DArthur*, de Sir Thomas Malory

Pouco se conhece sobre o autor *de Le Morte DArthur*, Sir Thomas Malory. Durante muitos anos, tampouco se sabia quem ele realmente teria sido, se havia existido um homem com esse nome, e qual seria sua real procedência. Ainda hoje, a identificação do autor não é certa, visto que havia outros senhores com o mesmo nome, e, assim, a autoria é creditada àquele que se encaixaria melhor no perfil descrito no livro. No entanto, as informações pessoais do autor são poucas, e ele teria sido um cavaleiro e também um prisioneiro, ironicamente uma informação dada pelo próprio Malory no romance (LACY, 1996, p. 294). Segundo Lacy (1996, p. 294), a história de vida da Malory seria, em si mesma, fantasiosa: sucedeu o pai no cargo do parlamento, mas supostamente envolveu-se num assassinato que o teria levado à prisão, da qual teria sido libertado em 1462 e, logo em seguida, teria se tornado um importante dono de terras, época em que teria se tornado também cavaleiro. No entanto, teria sido preso de novo em 1468, tendo escapado durante uma rebelião em 1470, e morrido logo em seguida (1471). Seu nome, escrito a pena nos manuscritos originais, grafa-se “Sir Thomas Malleowe” (VINAVER, 1947, p. xv).

O livro dele é, segundo Lupack (2007, p.133), um dos maiores triunfos literários da Idade Média, e segue como uma força fundamental na literatura e um “fator importante para o contínuo interesse” do público nas lendas do Rei Arthur. Cogita-se que a influência de Malory resida na sua percepção em propor uma “unidade que deu sentido ao reinado de Arthur e ao mundo da Távola Redonda como um todo”⁴² (WINDEATT *apud* ACHIBALD, PUTTER, 2009, p. 84). O que se deduz sobre a obra é que foi escrita entre 1469 e 1470 e tem-se o conhecimento de que foi impressa por William Caxton⁴³ apenas em 1485. Houve outras sete versões desse

⁴¹ Enables the mind to behold the sons of ancient chivalry, even as if Arthur were, indeed, already come.

⁴² Unity that made sense of Arthur’s career and the Round Table world as a whole.

⁴³ Existe, na versão estudada de Malory, uma cópia do prefácio de Caxton (MALORY, 1998, p.528-530).

livro, impressas por editores diferentes até 1817 (LUPACK, 2007, p. 133). Todas as edições eram baseadas no texto revisado e publicado por Caxton (WINDEATT *apud* ACHIBALD, PUTTER, 2009, p. 84) até que os manuscritos originais de Malory foram descobertos na Universidade de Winchester em 1934, quando foi feito um estudo comparativo entre o texto publicado por Caxton e os manuscritos originais, e descobriu-se uma série de diferenças, para, então, ser apresentada uma nova versão⁴⁴, dita mais próxima aos originais de Malory, que encontra-se atualmente na British Library de Londres (LACY, 1996, p. 295; LUPACK, 2007, p. 133), e sobre eles, a biblioteca informa que

na versão impressa do texto de Caxton, o trabalho é dividido em livros e capítulos. No prefácio da edição, Caxton diz que acrescentou essas divisões. Curiosamente, Caxton parece ter usado este mesmo manuscrito para fazer sua edição. Sob um microscópio, é possível ver pequenas manchas de tinta, o que sugere que o manuscrito esteve em alguma ocasião na gráfica de Caxton. As manchas mostram vestígios de um tipo particular de tipo de letra que Caxton usou entre 1480 e 1483⁴⁵ (BRITISH LIBRARY, s.d.).

Tal informação é importante já que é uma recuperação da narrativa original. No entanto, ressalta-se que o original editado por Lanier teve como texto-fonte a versão de Caxton, e é ela que servirá de base para a análise comparativa entre *The Boy's King Arthur* e *Le Morte D'Arthur*, feita neste estudo. No portal da British Library está disponível uma cópia da folha 35 do manuscrito original de Malory, catalogado sob número MS 59678 (Figura 2, p. 147). Interessamos, primeiramente, redescobrir os manuscritos escritos à mão, com linhas imperfeitas, com o uso de nanquim preta, mas também vermelho em diversas palavras, ao que parece para ressaltar nomes e locais. Segundo a fonte, o uso do nanquim vermelho tem um significado importante:

o manuscrito – conhecido como Manuscrito de Winchester – contém muita tinta vermelha. Esse uso de tinta vermelha é chamado de "rubrica". Ele é usado para os nomes dos caracteres e para as seções do texto em latim que descrevem o conteúdo do trabalho. A rubrica pode ter ajudado os leitores a compreender a história, já que ela é muito complexa. [...] nesse manuscrito, no entanto, o escriba principal adicionou a tinta vermelha conforme foi escrevendo, o que significava que ele tinha que parar e trocar canetas frequentemente. O processo consumiria tempo, mas era claramente considerado importante como um guia para o leitor, da mesma forma que William Caxton achava que o texto

⁴⁴ Texto que foi traduzido por Eugène Vinaver e ficou conhecido como *The Winchester Manuscript*. Falaremos um pouco disso, nesse capítulo.

⁴⁵ In Caxton's printed version of the text, the work is divided into books and chapters. In the preface to the edition, Caxton says that he added these divisions. Intriguingly, Caxton appears to have used this very manuscript to make his edition. Under a microscope it is possible to see tiny ink smudges, which suggest that the manuscript was at one time in Caxton's printing shop. The smudges show traces of a particular kind of typeface which Caxton used between 1480 and 1483.

precisava ser dividido em seções.⁴⁶ (BRITISH LIBRARY, s.d., grifo do autor).

As iniciais são citadas por Rogers (2017, p. 11) como imagens

enquadradas pelo próprio grafema das próprias letras [...] - extensões naturais do processo interpretativo já presentes no texto físico [...] A forma da letra é o recipiente físico de sentido *em seu próprio significado*, não apenas em sua participação retórica⁴⁷ (ROGERS, 2017, p. 11, grifo da autora).

Mais relevante é observar o grau de complexidade para o autor, capaz de manter coerência e coesão textual, de ordenar cronologicamente a história, de sustentar o enredo incorporando histórias paralelas de personagens secundárias e, ainda, de assegurar que as histórias incorporassem figuras e passagens autorreferenciais, permitindo que o texto tivesse a identidade conectiva vinculando entre si cada conto, ao mesmo tempo em que autoriza a leitura individual dos capítulos. Uma das estudiosas do livro afirma que, após a leitura do livro de Malory, fica-se convencido de que é uma “coerente obra de arte”⁴⁸ (SCUDDER, 1921, p. 181).

Estima-se que Malory passou mais uma década juntando materiais dispersos sobre o Arthuriado para compilá-los e reuni-los pela primeira vez em *Le Morte D'Arthur* (1470)⁴⁹, segundo Helen Cooper, especialista de Cambridge em literatura da era medieval (COOPER, 1998, p. ix). As fontes usadas por ele estavam em manuscritos franceses e ingleses, datados de 545 a 1240, e utilizou prioritariamente informações de seis livros franceses e dois poemas ingleses *The Stanzaic Morte Arthur* e *The Alliterative Morte Arthure* (COOPER, 1998, p. xix). Trata-se, portanto, de uma série de adaptações (*compilatio*) feitas por Malory, a partir de publicações que também podem ser identificadas como adaptações realizadas como registro de uma série de lendas oriundas da tradição oral, que por sua vez foram escritas por vários autores, tanto em língua inglesa quanto francesa, e tinham origem tanto em verso quanto em prosa. Na

⁴⁶ The manuscript – known as the Winchester Manuscript – contains a lot of red ink. This use of red ink is called ‘rubrication’. It is used for the names of characters and for sections of Latin text which describe the content of the work. The rubrication may have helped readers to navigate their way around the story, which is very complicated. [...] In this manuscript, however, the main scribe added the red ink as he was going along, which meant he had to stop and change pens often. The process would have been time-consuming, but it was clearly felt to be important as a guide for the reader, in much the same way that William Caxton felt the text needed to be divided up into sections.

⁴⁷ Framed by the grapheme of the letters themselves [...] - natural extensions of the interpretative process already present in the physical text [...] The form of the letter is the physical container of meaning in *its own right*, not just in its rhetorical participation.

⁴⁸ [His book] is a coherent work of art.

⁴⁹ Temos a edição da Oxford World's Classics cujos textos adicionais foram escritos por Helen Cooper especialista da Universidade de Cambridge para a literatura medieval e renascentista. A publicação abriga introdução, notas explicativas e bibliografia selecionada, somando mais de 28 páginas de dados sobre a história da escritura do livro.

verdade, as lendas arthurianas fazem parte de um grupo de folclores e mitologias muito mais amplo do que se imagina, registrados em textos em variados idiomas: inglês, galês, francês, escandinavo, alemão, português, espanhol, holandês, italiano, irlandês, celta, entre outros, e durante toda a era medieval (entre séculos V e XV). Segundo o estudioso P. J. C. Field (1971, p. 8) “o esqueleto da história de Malory foi fornecido pelo grupo mais lido e influente de romances arthurianos em prosa, que os estudiosos modernos chamam de *Vulgate Cycle*”⁵⁰, e que tratam principalmente dos contos sobre o Santo Graal, as lendas sobre Merlin e a Távola Redonda, Launcelot e o romance adúltero, o romance de Tristam e Isolde, e a morte de Arthur.

Apesar da existência de uma nova versão do texto de Malory feita por Eugène Vinaver⁵¹, o que nos interessa saber sobre esse trabalho são os aspectos relevantes discutidos pelo tradutor como informações valiosas de retórica e características narrativas, pois elas haviam sido mantidas por Caxton. A importância dessa comparação se deve à dificuldade de compreensão dos escritos originais de Malory, sem a modernização de Vinaver. Sobre esses comentários, ressaltamos que Vinaver descreve como os originais de Malory seguem uma pontuação distinta da norma padrão atual, inclusive sem a rígida divisão que precede a transição do discurso indireto para o direto, por exemplo, ou o excesso de uso de aliteração proveniente da poesia, ou o uso de vocabulário parte desconhecido, parte em desuso, entre outros (COOPER *apud* MALORY, 1998, p. xxvi). O estudo de Field (1971) sobre o estilo de Malory ressalta todas as pontuações feitas por Vinaver. Acima de tudo, Field esclarece que o livro de Malory é único, além de excepcional (1971, p. 4), e que seu texto tem uma prosa coloquial (*idem*, p. 7), particularidade que se deve a três fatores gerais: a adição do narrador feita por meio de comentários dos acontecimentos, o discurso usual com aproximação à oralidade, na forma de diálogos, e a seleção de um léxico informal, que também faz apelo ao modo de falar habitual das pessoas da época (FIELD, 1971, p. 10). São ainda mencionados em seu estudo, a economia descritiva (*idem*, p. 83-87), o narrador presente quando os personagens se julgam entre si (*idem*, p. 147-150), o uso de discurso direto dando a voz diretamente aos personagens (*idem*, p. 103-105), e o empréstimo dos texto-fontes em poesia com a utilização marcante de aliterações, que

⁵⁰ The skeleton of Malory's story was provided by the most widely read and most influential group of Arthurian prose romances, which modern scholars call the *Vulgate Cycle*.

⁵¹ Primeiro revisor e editor do texto de Malory, pela Winchester College, em 1934. Há disponível, em três volumes, o trabalho completo feito por Vinaver no website archive.org, e inclui, além do texto traduzido de Malory por ele em 1947, uma introdução riquíssima com detalhes sobre a criação do livro, em *The Words of Sir Thomas Malory*⁵¹. Ainda que a tradução de Vinaver seja de 1947, o texto é de difícil leitura porque ainda contém muito da prosa inglesa característica da era medieval e do léxico apenas modernizado, mas cuja compreensão do texto requer maior conhecimento do que aquela usual de leitores do inglês contemporâneo. Desta forma, mesmo com os textos originais traduzidos de Vinaver, utilizamos como referência a versão imprensa da Oxford World's Classics, mais enxuta do que a original, e que possui 576 páginas, cerca de 33% do texto completo.

dão ao livro um aspecto fascinante (idem, p. 73-76). Para vislumbrar melhor a tarefa realizada por Malory, a cópia de uma das páginas do romance, deixa essas questões mais claras (Figura 2, p. 147).

Encontramos apenas uma versão digital de *Le Morte Arthur*⁵², organizada numa única edição, dividida em 21 livros, cada um deles compostos por vários capítulos, e que foram organizados para relatar a vida do Rei Arthur cronologicamente, desde seu nascimento até a sua morte. Essa formatação foi decidida pelo editor. Em outras palavras, o editor preferiu dividir os livros, bem como os capítulos, em um número muito maior do que Malory havia definido. A importância dessa informação se deve ao fato de que, com a divulgação do formato original de Malory, muitas das impressões do texto na atualidade, retomam essas particularidades do autor. No entanto, é mais plausível considerar que a versão utilizada por Sidney Lanier deva ter sido a editada por Caxton, avaliamos nesse estudo a configuração da versão disponível dessa publicação. Sem prejuízo ao conteúdo de Caxton, utilizamos, no entanto, para coleta de excertos, uma versão publicada como *Winchester Manuscript of Le Morte DArthur*, e que seria uma versão enxuta, mas próxima dos originais do autor (COOPER, 1998, p. xxi). A formação original de Malory era composta por oito livros, com capítulos nomeados pela prerrogativa dos fatos decisivos relacionados ao tema, sem esgotar a história da personagem, que pode ter sua história encerrada no capítulo de outros titulares. É importante destacar que a análise comparativa entre a edição de Caxton e do *Winchester Manuscript of Le Morte DArthur*, para averiguação da proximidade textual, foi realizada, com o simples intuito de, minimamente, compreender se os excertos da publicação de 1998 serviriam para essa análise. A conclusão a que chegamos é que 100% do texto utilizado como excerto no estudo, provenientes da edição 1998, está também no texto editado por Caxton, de 1485, com exceção dos *explicit*s, como será explicado adiante. A justificativa para a preferência da versão de 1998, na seleção dos excertos, em detrimento de Caxton, é que a leitura da publicação de 1485 é extremamente complicada, pelos motivos já expostos no complexo trabalho de edição de Vinaver. A edição de Caxton conta com 21 livros. Para a composição dos capítulos, como já mencionado, o editor manteve a cronologia dos fatos, como organizados por Malory – em detrimento do agrupamento de histórias por personagens, como feito por Lanier, como veremos mais a frente.

O primeiro livro está dividido em 27 capítulos, e são responsáveis por descrever a origem do rei, a importância do mago Merlin na vida dele, o percurso de sua vida até ser coroado rei. O segundo livro, dividido em dezenove capítulos, narra o conto de Balin. O terceiro conta

⁵² Edição de 1485, em versão online disponibilizada pela Universidade de Adelaide, no arquivo digital Archive.org.

com 15 capítulos e relata o casamento com Guinevere, a formação da Távola Redonda e Camelot. O quarto livro, composto por 28 capítulos, descreve várias batalhas com a presença de Arthur e seus aliados. O livro de número cinco, dividido em doze capítulos, conta sobre a conquista de Roma por Arthur. O sexto, distribuído por dezoito capítulos, conta a história e importância de Sir Launcelot⁵³ no reinado de Arthur, bem como introduz o romance entre ele e a rainha. O sétimo, composto por 36 capítulos, narra os contos de Sir Gareth e introduz as lendas sobre os cavaleiros da Távola Redonda que começam a se opor ao rei. O livro seguinte, desmembrado em 41 capítulos, introduz a narrativa sobre Sir Tristam, e relata desde o nascimento, seu romance com La Belle Isolde, e sua rivalidade com Sir Palomides pelo amor de Isolde. O nono livro, com mais 44 capítulos, continua a saga da Tristam, que também se prolonga pelo livro décimo (88 capítulos, com predominância da rivalidade com Palomides). No 11º livro, e seus catorze capítulos, é narrado mais uma batalha importante da vida de Arthur, na França. Já o 12º livro, com outros catorze capítulos, discorre sobre os anos de loucura de Launcelot e retoma a rivalidade de Tristam e Palomides. O 13º, composto por vinte capítulos, conta a história do Santo Graal, procurado por diversos cavaleiros da Távola Redonda, com focalização na vida de Sir Galahad. A saga pela procura do Santo Graal, continua nos próximos livros: 14º (dez capítulos: fala sobre as aventuras de Sir Percival), 15º (seis capítulos: como Launcelot falhou na busca), 16º (dezessete capítulos: a partir das aventuras de Sir Gawaine), 17º (24 capítulos: como os cavaleiros Sir Galahad, Sir Percival e Sir Launcelot seguiram e encontraram o Santo Graal), 18º (25 capítulos: a recepção do Graal por Arthur, mas também traz a tona os primeiros problemas sobre o adultério de Guinevere e Launcelot). O 19º livro, composto por treze capítulos, conta sobre o salvamento de Guinevere por Launcelot, que mata o sequestrador da rainha. O 20º livro, com 22 capítulos, conta com o flagrante do adultério de Launcelot e Guinevere por Sir Agravaire, e Arthur a condena por traição, condenando-a à fogueira, mas ela é salva por Launcelot. Nesse livro, Arthur persegue Launcelot, que havia fugido para França e descobre que Sir Mordred reclamou o seu trono, forçando o rei a abandonar a o encalço e reivindicar seu reinado. Finalmente, no último livro, a trama se desenrola com a batalha entre Mordred e Arthur, ambos morrem, mas o livro é finalizado com a seguida morte de Guinevere e Launcelot.

⁵³ O personagem Launcelot (Launcelot du Lac, Lanzelet, Lanciotto, Laneolet) é o personagem central de três romances medievais, a saber: *Le Chevalier de la charrete* (fim do século XII) de Chrétien de Troye's, *Lanzelet* (1194-1204) de Ulrich von Zatzikhoven's, e o texto em prosa chamado *Lancelot* (1225?), segundo informações de Lacy (1996, p.269).

Um olhar atento e comparativo aos textos que precederam *Le Morte D'Arthur*, constata que uma das alterações feitas por Malory é a relevância dada à personagem de Sir Launcelot dentro da história (LUPACK; LUPACK, 2001, p. 75). Ele é tratado, dentro da história, como o principal cavaleiro de Arthur, mas é especialmente no clímax e desfecho que Launcelot ganha espaço na trama, salvando a rainha, retornando para a batalha final da vida de Arthur, renovando sua fidelidade ao rei, e, principalmente, para manter essa fidelidade após sua morte, uma vez que Guenivere se mantém no convento, e Launcelot se mantém no mosteiro, até que a morte chega, primeiro para ela, depois para ele. Essa é uma particularidade importante sobre o livro de Malory e uma das mais importantes decisões que tomou para criar seu romance, já que foi ele o segundo autor em língua inglesa a juntar o personagem de Launcelot ao reino de Camelot (WINDEATT *apud* ACHIBALD, PUTTER, 2009, p. 88). Antes de Malory, o personagem de Launcelot só havia aparecido no texto *Launcelot of the Laik*⁵⁴, que por sua vez tem origem no texto francês em prosa conhecido como *Launcelot*⁵⁵, do *Vulgate Cycle*. Segundo Windeatt (ACHIBALD, PUTTER, 2009, p. 85), o escritor foi bem seletivo na compilação sobre Launcelot, recontextualizando os originais utilizados de uma maneira que elevou a importância do cavaleiro, transformando-o no maior deles e alçando-o a posição daquele que tem o mais devotado amor para com Guinevere, e não apenas um mero cavaleiro ou amante qualquer encontrado em romances. Malory expressa simpatia ao Rei Arthur, apresentando-o como um rei compassivo, porém sem deixar de demonstrar uma identificação pelo amor de Launcelot com Guinevere. Launcelot foi colocado em um destaque tão expressivo quanto o do próprio Arthur, enquanto os manuscritos utilizados como fonte pelo autor tinham a personagem citada em poucos trechos.

Em Malory, Launcelot ganhou três livros inteiramente dedicados a ele, e tem uma ativa e decisiva participação em muitos outros livros, como na busca do Santo Graal, por exemplo. É Launcelot um dos escolhidos para encontrar o Santo Graal, passa pelos leões que guardam o portão sem qualquer ferimento (MALORY, 1998, p. 390; MALORY, 1485, p. 839), sendo “aquele que não encontrou nem porta ou portão fechado⁵⁶” (MALORY, 1998, p. 390; MALORY, 1485, p. 839), e escutou a voz sagrada, uma voz “que cantou tão docemente que

⁵⁴ Texto escocês do fim do século XV, sem autor conhecido, escrito em versos e cujo original encontra-se arquivado na biblioteca da Cambridge University. Apresenta uma introdução dizendo que Launcelot foi mandado pela deusa Vênus para conquistar o amor de Guinevere e que ele seria o cavaleiro enviado para estabelecer a paz no reino de Arthur (LACY, 1996, p.271-272).

⁵⁵ Prosa de origem francesa, sem autor conhecido com data estimada de escrita de 1225. Pouco se tem conhecimento desse texto, apenas de que ele conta como Launcelot era um cavaleiro campeão e como amou Guinevere (LACY, 1996, p.269).

⁵⁶ He found no gate nor door but it was open.

não parecia coisa da terra⁵⁷” (MALORY, 1998, p. 391; MALORY, 1485, p. 840) permitindo-lhe encontrar o Graal, e usa o famoso cálice para comunhão em nome da Santíssima Trindade⁵⁸.

O modo pelo qual o autor expressa simpatia e realce ao personagem de Launcelot é o uso de metalogismo por repetição⁵⁹, marcado pelo uso de adjetivos e advérbios que permitem a consolidação do caráter superior desse cavaleiro: “então, Sir Launcelot progrediu tão maravilhosamente em adoração e honra: assim sendo, ele é o primeiro cavaleiro que os livros Franceses mencionaram depois que o Rei Arthur veio de Roma⁶⁰” (MALORY, 1998, p. 95; MALORY, 1485, p. 221)⁶¹. A referência a Launcelot como “o” cavaleiro em *The Boy's King Arthur* pode ser verificada nas histórias sobre o cavaleiro Tristam, recorrentemente comparado a Launcelot: “que Deus me faça tão bom quanto o bom cavaleiro Sir Launcelot é⁶²” (MALORY, 1998, p. 182; MALORY, 1485, p. 347). Tristam é, sem dúvida, o cavaleiro que mais almejava ser parecido com Launcelot: “o senhor é, no mundo, o homem que mais amo⁶³” (MALORY, 1998, p. 230; MALORY, 1485, p. 501). Tristam se espelha em Launcelot, que também é parte de um triângulo amoroso, e seu amor por Isolde é questionado pelo próprio Launcelot quando Tristam se casa com outra mulher (“traindo a Belle Isolde”), difamando-o e envergonhando-o, com o seguinte recado:

Então disse Sir Launcelot, ‘cavaleiro mentiroso, cavaleiro desleal para sua dama! Que tão nobre cavaleiro como Sir Tristam deveria ser encontrado para [honrar] sua primeira dama e [desleal] amor, que é a rainha de Cornwall! Mas disse-lhe assim: ‘disse Sir Launcelot,’ que de todos os cavaleiros do mundo, ele foi o que eu amei, e tudo foi por seus nobres atos. E deixe-o saber que o amor entre ele e eu acabou-se para sempre, e que eu lhe aviso, a partir deste dia eu serei seu inimigo mortal⁶⁴’ (MALORY, 1998, p. 207-208; MALORY, 1485, p. 394).

Quando da morte de Tristam por seu próprio tio, marido da Belle Isolde, Launcelot jura lealdade ao Rei Arthur, ajoelhando-se aos pés dele (MALORY, 1998, p. 465; MALORY, 1485,

⁵⁷ [A voice] which sang so sweetly that it seemed no earthly thing.

⁵⁸ A Santíssima Trindade seria a representação da trina figura consubstancial: Pai, Filho e Espírito-Santo, segundo doutrina da igreja Católica Apostólica Romana.

⁵⁹ Trata-se de figura de linguagem em que ocorre a repetição de um mesmo termo, sem que haja uma modificação no sentido próprio da palavra. Na literatura é comumente chamado de pleonismo (BRANDÃO, 1989, p. 86).

⁶⁰ So this Sir Launcelot increased so marvellously in workship and honour: therefore he is the first knight that French book marketh mention of after King Arthur came from Rome.

⁶¹ Nos excertos de Malory, indicaremos as duas fontes para fornecer a origem em ambas edições.

⁶² He [God] may make me as good a knight as that good knight Sir Launcelot is.

⁶³ Ye are the man in the world that I love best.

⁶⁴ Then said Sir Launcelot, 'Fie upon him, untrue knight to his lady! That so noble a knight as Sir Tristam is should be found to his first lady and love untrue, that is the queen of Cornwall! But say ye to him thus' said Sir Launcelot, 'that of all knights in the world I have loved him, and all was for his noble deeds. And let him wit that the love between him and me is done for ever, and that I give him warning, from this day forth I will be his mortal enemy'.

p. 938), mostrando-se arrependido, como se pedisse perdão pelo adultério de Tristam, bem como o seu. É quase como um reconhecimento dos seus erros ao rei, sendo que a partir desse momento na história, mesmo Launcelot permanecendo sobretudo leal à rainha, ele também se manteve fiel ao reinado de Arthur. O momento em que se confirma essa lealdade, é quando Arthur submete a rainha à fogueira, pois ele sabe que Launcelot iria salvar a rainha como já teria feito em outras oportunidades (MALORY, 1998, p. 485; MALORY, 1485, p. 964). Além disso, quando Arthur é letalmente ferido por Mordred, é em Launcelot que ele pensa, sentindo-se culpado por tê-lo banido e o afastado do reino, sabendo que se ele tivesse permanecido ao seu lado, aquela fatalidade poderia não ter acontecido (MALORY, 1998, p. 514; MALORY, 1485, p. 1000). Lupack (2007, p. 134) vai mais longe ao afirmar que Malory personificou Launcelot como o mais verdadeiro e perfeito modelo de cavaleiro:

Embora *Le Morte D'Arthur* também seja a história de Arthur desde o nascimento até a morte, a personagem de Arthur fornece, como sempre faz no romance medieval, um centro simbólico do qual Launcelot e os outros cavaleiros orbitam. Uma das coisas que torna Launcelot uma personagem tão significativa e interessante é que, em sua tentativa de viver de acordo com sua reputação de melhor cavaleiro, ele busca a perfeição em todos os códigos aos quais um cavaleiro deveria estar sujeito. Ele é mais cavalheiresco e cortês do que qualquer outro cavaleiro [...]. Ele é o mais verdadeiro de todos os amantes [...]. E ele se esforça para aperfeiçoar-se espiritualmente enquanto busca o Santo Graal. [...] ⁶⁵ (LUPACK, 2007, p. 134-135).

Prova maior da importância de Launcelot, feita por Malory, é que o livro não é finalizado com a morte de Arthur, mas sim com a morte de Launcelot, após velar o corpo de Guinevere. Enquanto Arthur morre em campo de batalha contra seu maior inimigo, já sabendo da traição amorosa de Guinevere, Launcelot renuncia à vida de cavaleiro por amor a rainha, já que ela havia se entregado à vida religiosa após Arthur renegá-la pelo adultério. Ao enaltecer Launcelot, Malory não diminuiu a magnitude de Arthur, tido como um personagem quase mítico, e cuja influência na vida de outros cavaleiros é incomensurável. Ao criar fortes personagens que adicionaram drama ao enredo da vida de Arthur, Malory consolidou o reinado de Arthur, mostrando como seus fieis cavaleiros lidavam com toda a pressão da sociedade medieval para cultivar e viver sob valores tão elevados e, ainda assim, não foram capazes de

⁶⁵ Though the *Morte* is also the story of Arthur from his birth to his death, Arthur provides, as he often does in medieval romance, a symbolic centre from which Launcelot and the other knights operate. One of the things that makes Launcelot such a significant and interesting character is that, in his attempt to live up to his reputation as the best of knights, he strives for perfection in all of the codes that a knight should be subject to. He is more chivalric and courtly than any other knight [...]. He is the truest of all lovers [...]. And he strives to perfect himself spiritually as he seeks for the Holy Grail [...].

seguir-las, mas continuaram sendo pessoas justas e homens valorosos. A verdade é que, ao mostrar isso tão abrangentemente, em Launcelot e Tristam, Malory conseguiu criar a alegoria sobre Arthur e a representatividade dele na história: o líder cuja vida foi dedicada à liberdade da Inglaterra e em cuja história precedeu a lealdade a Camelot e aos cavaleiros da Távola Redonda. Nesse contexto, faz sentido Malory ter ressaltado as traições, as rivalidades e os embates, já que Arthur era o único que se mantinha acima de todas as falhas, pois ele era aquele que resumia todas as qualidades em si mesmo, e manteve a personificação de honra até mesmo após sua morte.

Verifica-se que o nome de Arthur era sinônimo de incontestável reverência por todos os demais personagens, e ele foi criado com um valor simbólico de o “enviado”, o “nomeado”, o “escolhido”, pelas divindades místicas da época⁶⁶. Enquanto Arthur é tido como um ser próximo da grandeza dos deuses, Launcelot é o modelo de guerreiro. Essa conclusão é corroborada pela narrativa do autor, cuja voz narrativa atua como uma *persona*, presente no texto por meio de comentários, posicionando-o com argumentos críticos em quase todos os aspectos das lendas arthurianas, e apresenta uma interpretação distinta dos valores cavallheirescos e da sociedade arthuriana, incluindo o próprio Arthur (WINDEATT *apud* ACHIBALD, PUTTER, 2009, p. 97). A *persona* do escritor é o de um narrador que não se distingue perceptivelmente dos seus personagens (FIELD, 1971, p. 147-149), e que Malory

é um cronista, portanto, não é um historiador, tanto no sentido medieval quanto no moderno. O historiador medieval viu a história num contexto mais amplo da vontade de Deus, enquanto Malory se preocupa apenas em registrar. O historiador moderno vê os fatos à sua própria luz, mas seu trabalho exige distanciamento emocional de seu material, e Malory é tudo menos imparcial no seu [texto]⁶⁷ (MAHONEY, 1980, p. 647).

Malory, como narrador, não conseguiu criar um texto independente de suas ideologias e simpatias, e evidentemente demonstrou isso quando descreveu Launcelot, por quem o autor, como observou Field (1971, p. 150), tinha uma “admiração”, um tipo de afeição a que “um homem devota ao amigo”. O mesmo crítico relevou em sua análise que no livro de Malory não existe uma diferença notável entre narrativa e narrador, ou entre a voz narrativa e o discurso

⁶⁶ Há duas mitologias em ação no texto. Uma de natureza pagã, vinda do mago Merlin e da ideia de magia e dos deuses, etc. E outra cristã, pela própria natureza significativa de divindade, e é ela que se sobressai na narrativa de Malory.

⁶⁷ [He] is chronicler, though, not a historian, in either the medieval or the modern sense. The medieval historian saw history in the larger context of God's will, whereas Malory is concerned only to record. The modern historian sees facts in their own light, but his work demands emotional detachment from his material, and Malory is anything but detached from his.

direto que dá voz aos personagens: é o mesmo léxico e o mesmo modo de pensar (FIELD, 1971, p. 147-149). Um exemplo interessante é que o autor eventualmente nomeia Arthur como Sir, e em outros momentos como rei. A distinção estaria, talvez, na ênfase que o autor desejasse naquele momento do enredo: ora o cavaleiro e homem como guerreiro, ora a superioridade e a autoridade provenientes do reinado (MAHONEY, 1980. p. 652). Recuperando exemplos de Malory, temos excertos do mesmo capítulo “The Death of Arthur”:

Com essas palavras, entrou [no recinto] Sir Arthur⁶⁸ (MALORY, 1998, p. 469; MALORY, 1485, p. 942)).

E, outro exemplo:

agora nos voltamos novamente, quando Sir Mordred foi salvo de Sir Launcelot, ele pegou seu cavalo e foi até o Rei Arthur todo dolorido, ferido e ensanguentado [...] ⁶⁹ (MALORY, 1998, p. 477; MALORY, 1485, p. 953)

O livro também se distingue pela inclusão de recurso literário: os contos são terminados com um adendo do tipo *explicit*⁷⁰, uma espécie de texto de autocitação, em que ele se coloca como autor da história e atribui a si mesmo a titularidade de *Sir*. Trata-se de um recurso retórico que distingue autor de um narrador testemunha dos fatos, sendo que se desconhece o motivo pelo qual Malory incluiu-se dessa forma no texto, se foi simplesmente para distinguir-se dos antecessores, por ter sido escrito por outro cavaleiro, e, por conseguinte, conhecedor da história; ou ainda, apenas para destaque meritório como autor. Partindo da análise literária do recurso, verifica-se que Malory acrescenta-se no romance com a figura do autor: “é a voz de Malory, o homem, não o narrador⁷¹” (MAHONEY, 1980, p. 646). Ao dar voz ao autor é como se ele indicasse ao leitor que a narrativa era verdadeira e que toda a moral e valores nela contidos eram a mais sincera expressão do ideal arthuriano. Na finalização de alguns contos, ele cita a si mesmo como o escritor de “um conto que narrou uma das histórias mais verdadeiras e sagradas deste mundo, por Sir Thomas Malory, cavaleiro⁷²” (MALORY, 1998, p. 402). Lacy (1996, p. 295) ressaltou o recurso utilizado pelo autor, como recurso estilístico e estratégico,

⁶⁸ So with these words came in Sir Arthur.

⁶⁹ Now turn we again, that when Sir Mordred was escaped from Sir Launcelot, he got his horse and came to King Arthur sore wounded and all for-bled [...]

⁷⁰ Grupo de palavras que indica a finalização de um manuscrito ou remata capítulos e que, muitas vezes, presta informações a respeito do nome do autor e título da obra.

⁷¹ This is the voice of Malory the man, not the narrator.

⁷² *Explicit* do capítulo seis, de Le Morte Darthur, de Sir Thomas Malory, intitulado *the noble tale of the sangrail*, subdividido por dez contos, partindo da história de dez diferentes cavaleiros da Távola Redonda. Trecho original: “a tale chronicled for one of the truest and of the holiest that is in this world; by Sir Thomas Malory, Knight”

em que “cada (conto) é baseado numa fonte maior e termina com um *explicit*, uma curta declaração feita pelo autor como narrador, que fecha o conto e, algumas vezes, inclui mais informações sobre o capítulo ou sobre o próximo”⁷³ (LACY, 1996, p. 295). Nota-se, em muitos dos *explicit*s, que Malory finaliza os capítulos com a declaração *amen*, mas chama a atenção, particularmente, o fato de que o autor cita seu próprio nome em muitos deles, sempre seguido da auto-nomeação: *Knight* (cavaleiro), e seu nome sempre precedido pelo pronome de tratamento dado a tal: *Sir*⁷⁴. Seguem alguns excertos do romance, para compreender a vinculação feita pelo autor ao seu *status*, ao clamor religioso, muitas vezes utilizando-se do vocativo Jesus, e em quase todos eles, finaliza os trechos com a palavra “amém”, que confere à exaltação cristã do escritor, mas também corrobora a intenção dele de demonstrar que o conteúdo não é ficcional, e segue alguns padrões estéticos de oração cristã.

[...] por isso foi libertado por um prisioneiro-cavaleiro, Sir Thomas Malory. Que Deus lhe envie boa recuperação. Amém⁷⁵ (MALORY, 1998, p. 81).

Aqui termina o segundo livro de Sir Tristram de Lyonesse, que foi extraído do francês por Sir Thomas Malory, cavaleiro, assim como Jesus é em seu auxílio: amém⁷⁶ [...] (MALORY, 1998, p. 309).

E aqui, do outro lado, segue o mais lastimável conto de *Le Morte D'Arthur* sem alteração, pelo cavaleiro Sir Thomas Malory, cavaleiro. Jesus, ajude-o pelo vosso bem, obrigado. Amém⁷⁷ (MALORY, 1998, p. 467).

Para este livro (capítulo) foi terminado o nono ano do reinado do Rei Edward IV, por Sir Thomas Malory, cavaleiro, como Jesus o ajudará pelo Seu grande poder, e ele é o servo de Jesus, dia e noite⁷⁸ (MALORY, 1998, p. 527; MALORY, 1485, p. 1017).

Na versão de Caxton, os *explicit*s não tinham menção ao autor, mas apenas encerravam o capítulo e indicavam o *incipit*⁷⁹. Apenas no *explicit* final, Caxton deixou o texto com menção

⁷³ Each (tale) is based on a single major source and ends with an explicit, a short statement by the author as narrator closing the tale, and sometimes adding more information about it or the next one or himself.

⁷⁴ Título honorífico britânico. "Sir" é o título utilizado para designar um cavaleiro ou um baronete. Ele também tem um grau honroso na hierarquia militar, ou é aquele que detém a dignidade não-hereditária conferida pelo soberano e que habilita o possuidor do título de "Sir" prefixado ao seu nome.

⁷⁵ For this was drawn by a knight prisoner, Sir Thomas Malory. That God send him good recovery. Amen.

⁷⁶ Here endeth the second book of Sir Tristram de Lyonesse, which was drawn out of French by Sir Thomas Malory, knight, as Jesu be his help: amen.

⁷⁷ And here on the other side followeth the most piteous tale of the *Morte D'Arthur* sans guerdon, par le chevalier Sir Thomas Malory, knight. Jesu, aide-le pour votre bonne merci. Amen.

⁷⁸ For this book was ended the ninth year of the reign of King Edward the Fourth, by Sir Thomas Malory, knight, as Jesu help him for His great might, and he is the servant of Jesu both day and night.

⁷⁹ Ao contrário dos *explicit*s que encerram uma narrativa, os *incipits* são o anúncio do que virá em seguida.

a Malory (MALORY, 1485, p. 1017-1018). A inclusão desse tipo de texto era parte do chamado *ordinatio* da era medieval, como já mencionado anteriormente, mas que também tinha como elemento característico as adições como as feitas por Malory e “incluía estruturas textuais do códex que agora tomamos como garantidas (títulos, capítulos, parágrafos, seções e índices), bem como estruturas particulares do contexto medieval, como rubricas, comentários, bordas floridas, e iniciais historiadas, miniaturas ou iluminadas em grande escala”⁸⁰ (ROGERS, 2017, p. 8).

A importância dos *explicit*s parece ter sido relevada pelos estudiosos dos textos de Malory. Sem que haja qualquer comprovação de quem ele realmente foi, de sua história e de sua titularidade de cavaleiro, restam apenas os manuscritos, em que ele, autor, tem o poder, por meio do texto, de sugerir a atribuição pessoal e imbuir-se da qualificação ao reiterar, ao longo do romance, seu nome juntamente com a designação. Obviamente esse recurso não tira o mérito do autor, de compilar as lendas e reuni-las de uma maneira inequívoca para enriquecimento das histórias arthurianas, mas ele também selecionou, dentre seus textos-base, aquilo que fortalecia o enredo que criou, bem como inventou novas tramas para ir além dos autores anteriores (LUPACK, 2007, p. 134). Em outras palavras, o uso dos *explicit*s evidencia aquilo que o texto realmente é: literatura de ficção. Fato é que, ao dedicar-se aos *explicit*s um pouco mais atentamente, deparamo-nos com a probabilidade de que a vida pessoal de Malory seja tão ficcional quanto o livro que escreveu.

Apesar de parecer uma desprezível inclusão, percebe-se que o autor também fez adições retóricas singulares em seu texto a respeito da origem francesa das fontes utilizadas, de forma que essas inclusões pareçam informações metaliterárias. Nota-se o uso da expressão “o livro francês disse” em algumas partes do livro, antes de continuar a trama. Não se sabe claramente a intenção de Malory ao utilizar tal referência, visto que o autor não esclarece a qual dos textos franceses utilizados por ele, se origina cada trecho. O fato é que encontra-se a alusão em vários capítulos, tais como: em “How Uther begot King Arthur” ele cita que “o livro Francês não faz menção⁸¹” (MALORY, 1998, p. 8; MALORY, 1485, p. 221); em “Sir Tristram de Lyonesse” a frase “mas nunca, como o livro Francês disse [...]”⁸² (MALORY, 1998, p. 197; MALORY, 1485, p. 380), e em “The Death of Arthur” ele começa um parágrafo com “mas o

⁸⁰ *Ordinatio* included textual structures of the codex that we now take for granted (running titles, chapters, paragraphs, sections, and indices), as well as structures particular to the medieval context, such as rubrics, glosses, commentary, flourished borders, historiated initials, miniatures, and full-scale illuminations.

⁸¹ The French book maketh no mention.

⁸² But ever, as the French book saith [...].

livro Francês disse [...]”⁸³ (MALORY, 1998, p. 486; MALORY, 1485, p. 965). No livro não é encontrada nenhuma referência clara ao que era propriamente proveniente dos textos ingleses, e o destaque dado para a genealogia textual francesa parece ser apenas mais um recurso estilístico, ou simples indicação ao leitor⁸⁴ da época, cuja origem das histórias, provavelmente eram ignoradas. Esse recurso foi feito, segundo Scudder, crítica do romance de Malory e dos principais textos arthurianos, porque o autor tinha especial cuidado com os originais, “quanto mais velho, melhor”, o que justificaria a inclusão das referências, para dignificar seu texto (SCUDDER, 1921, p. 185). A crítica literária também afirma que isso era comum nos escritores da época, seguindo o estilo românico.

Malory chegou a ser acusado de projetar muito dos conflitos psicológicos em seus personagens, deixando questões importantes sobre a vida medieval fora do texto. Realmente, em seu livro há pouco material descritivo sobre os torneios, as batalhas, as roupas, os detalhes externos dos romances (SCUDDER, 1921, p. 180). Claramente, os motivos de conflito no romance são diversos: traição, lealdade, vingança, amor, busca pela identidade. Não há como tratá-los sem explorá-los na ordem das paixões humanas, e todo o percurso emocional a que se vinculam. A crítica diz que, na data de sua escrita, seria muito controverso escrever particularidades tão vivamente ainda lembrados pelo público, muito menos distante dos costumes da época medieval, e que ele teria optado por excluir pormenores desse tipo. Ela recorda que “todo mundo conhecia como era um cavaleiro com armadura”⁸⁵ (SCUDDER, 1921, p. 180) e que, portanto, o mundo ainda não tinha se recuperado do “olhar fresco”⁸⁶ (SCUDDER, 1921, p. 180), nem se acostumado aos novos tempos corretamente para receber uma obra com minúcias de detalhes sobre o período. Ela vai mais longe e afirma que nenhum escritor soube capturar o espírito das coisas do mundo arthuriano como Malory (SCUDDER, 1921, p. 182).

Adicionalmente, há um outro recurso estilístico no texto de Malory, um tipo de dissimulação muito presente nos textos medievais (MAHONEY, 1980, p. 648), conhecida atualmente no campo de figuras de linguagem como elipse⁸⁷. Brandão (1989, p. 60) explica que o recurso é utilizado por economia e não por imprecisão, como é o caso, já que Launcelot é o sujeito das ações. O escritor mantém a narrativa em suspense, por várias páginas, por meio da simulação no nome do personagem alvo da ação. Um exemplo dessa fórmula é a batalha

⁸³ But the French book saith [...].

⁸⁴ Público inglês.

⁸⁵ Everybody knew what a knight in armor looked like.

⁸⁶ Freshness of eye.

⁸⁷ Figura de linguagem em que se suprime uma palavra para fins estilísticos: ausência por economia, também conhecida por metataxe (BRANDÃO, 1989, p.58-60).

enfrentada por Launcelot contra um inimigo de Arthur, e que Malory teria escondido do leitor, pois o personagem luta com o elmo que esconde sua face. Quando termina o duelo, Launcelot retira o elmo e revela sua identidade com a frase: “eu sou Launcelot du Lake, filho do rei Ban de Benwick, e verdadeiro cavaleiro da Távola Redonda⁸⁸” (MALORY, 1998, p. 106; MALORY, 1485, p. 235). Acontece que esse trecho faz parte do livro 6, capítulo 8, que trata da luta entre Launcelot e Sir Turquine, o que acabaria com todo o mistério envolvendo a possível dissimulação. No entanto, o melhor exemplo do processo de disfarce sobre a identidade de um personagem ocorreria no livro 18º, capítulo sete quando um cavaleiro defende a honra da rainha, e é nomeado apenas como “o cavaleiro”, ganha a batalha e então se revela que foi Launcelot que lutou (MALORY, 1998, p. 413; MALORY, 1485, p. 871). Novamente, seria esperado que um capítulo dedicado a Launcelot e Guinevere tratasse especialmente de ambos, o que faz com que a supressão do nome do cavaleiro e seu “anonimato” não seja exatamente tão representativo. Apesar da obviedade da fracassada tentativa de encobrir Launcelot nos dois exemplos, é curioso notar que entre as cinco imagens de Wyeth, esses dois exemplos são parte das ilustrações de *The Boy's King Arthur* (Figura 31 e Figura 38, nas p. 176 e p. 183, respectivamente). Isso será tratado com maiores pormenores no capítulo três.

Após a publicação do texto de Malory, seu livro se tornou referência aos estudos das lendas arthurianas por séculos, e poucos novos romances foram produzidos sobre o assunto, chegando até mesmo a ser perdido o interesse do público pela trama. Somente no século XIX reapareceu o encanto coletivo pelas lendas, e novas edições de Malory e outros autores chegaram a ser publicadas. Até que Sidney Lanier publica *The Boy's King Arthur* em 1880; uma versão reduzida de Malory, destinada ao público infanto-juvenil, em uma edição ilustrada, tornando as lendas, novamente, populares (LUPACK, 2007, p. 167). Acontece que, mesmo com as novas publicações sobre Arthur, nenhuma delas reúne as lendas todas como fez o escritor inglês, e deve permanecer assim por muito tempo, já que as histórias do tema são cada vez mais fragmentadas em novas edições. Um dos estudiosos do Arthuriado disse que “a história do Rei Arthur nunca morrerá enquanto houver homens ingleses para estudá-la e jovens ingleses para devorar os contos de aventuras e ousadia e magia e conquista”⁸⁹ (KNOWLES, 1862, p. i). Knowles⁹⁰ foi um dos autores que compilou Malory, mas usou de autoria na compilação da obra e deixou claro, no prefácio, de que apenas partia do texto do escritor inglês, de forma a ser

⁸⁸ I am Launcelot du Lake, King Ban's son of Benwick, and very knight of the Table Round.

⁸⁹ The story of King Arthur will never die while there are English men to study and English boys to devour its tales of adventures and daring and magic and conquest

⁹⁰ Temos a versão digital de seu livro de 1862, intitulado *The story of king Arthur and his knights of the round table, compiled by J.T.K. [from Malory's Morte d'Arthur]*.

o mais fiel ao conteúdo criado por ele. Trata-se da história do Arthuriado em um livro de 357 páginas, e que narra a vida do rei, com muito conteúdo mitológico e místico, sem o moralismo de Lanier, mas alterando algumas passagens, como por exemplo a noite de amor de Igraine com Uther, entendido como um estupro, uma vez que ela pensa que dormiu com o marido. Em Knowles, Uther estaria apaixonado pela rainha e queria se casar com ela. Knowles fez cortes importantes, como o conto de Tristram, reduzido ao máximo. E a observação do autor sobre a seleção textual seria a de que queria preservar a ideia original de Malory, explicando que era “muito longo, muito monótono e muito obscuro”⁹¹ (KNOWLES, 1862, p. iii). Em outras palavras, os pseudo-autores se sentiam confortáveis em alterar o texto de Malory, excluindo o que lhes era conveniente ao recontar os contos. Obviamente, Knowles toma emprestado de Malory não apenas o conteúdo, mas terminologias, metodologia e recursos estilísticos. A única evidência de que Knowles tinha consciência da sua “não autoria” é que ele teria incluído no título que ele era apenas compilador do texto de Malory, indicando como autor o próprio “Arthur”. Uma diferença marcante entre Knowles e Lanier é que o primeiro narrou a maior parte da vida de Arthur quanto aos elementos mais simbólicos dos contos: nascimento, batalhas, casamento com Guinevere, seu reinado, quase deixando os demais personagens irrelevantes. Já Lanier, focou em outros aspectos, como veremos. Mas Knowles não é escopo do estudo, então seguimos ao romance de Lanier.

1.3 *The Boy's King Arthur*, de Sidney Lanier

Se existe pouca informação sobre Malory, é frustrante o que a pesquisa revelou sobre Lanier. Porém, ainda que tenha sido um volume mínimo de dados, sabemos que ele foi o responsável pela “autoria do livro”, quais as suas posições ideológicas e o seu objetivo ao escrever o romance. Nasceu em 1842 e morreu em 1881, apenas um ano depois da publicação de *The Boy's King Arthur*. Um jornal de Baltimore de 1889 (FURST, 1899, p. 197) revela que ele foi prioritariamente poeta e músico, e suas obras completas seriam: o romance *Tiger-Lilies* (1867); um guia para a Flórida (1876) e a revisão desse em 1881; as edições juvenis de *Froissart* (1878); *The Boy's King Arthur* (1880); e *Mabinogion* (1881); palestras sobre *The Science of English Verse* (1880); e um volume contendo onze poemas (1877). O mesmo jornalista descreve-o como sendo “poeta e crítico que construía uma filosofia de beleza formal

⁹¹ Too long, too monotonous and too obscure.

e substancial na literatura e na arte⁹²” (FURST, 1899, p. 197). O levantamento de Furst basicamente discute a publicação de doze cartas pessoais do autor, que continha muita informação pessoal, financeira e da oposição crítica enfrentada por ele quando da publicação de seus poemas, do estado emocional melancólico, e sobre como a vida com a esposa e filhos eram relevantes para a vida dele (FURST, 1889, p.200). A carreira profissional de Lanier é dividida, segundo Furst, em três fases: a primeira até 1874, até quando basicamente se dedicou à música; a segunda ao redor de 1874, quando ele começou a escrever poemas; e a terceira como a fase mais madura (FURST, 1889, p.202). Nada além de críticas bem positivas ao poeta são feitas, nesse artigo, e não existe nenhuma informação adicional que interesse ao escopo desta pesquisa. Basicamente, as informações sobre ele foram conseguidas com a editora e a biografia do ilustrador.

A primeira publicação de *The Boy's King Arthur* ocorreu em 1880, pela Charles Scribner's Sons, foi ilustrada por Alfred Kappes (LANIER, 1880, s.p.) e logo se tornou popular entre os jovens (LUPACK, 2007, p. 167). Foi reimpresso em 1917 com as ilustrações de N. C. Wyeth pela Charles Scribner's Sons e essa versão logo se destacou. Comparativamente ao texto de Malory, o livro de Lanier é mais enxuto e foi reorganizado por personagens em detrimento da cronologia, inclusive tem sua leitura mais acessível por ter sido adaptado sintática e semanticamente, além de ter havido uma série de recortes do conteúdo com alteração substancial das histórias, para viabilizar a leitura para o público infanto-juvenil. De maneira geral, essas são as maiores distinções. Uma vez iniciada a abordagem ao texto, foi feita a discussão sobre os excertos selecionados por Wyeth que serviram como inspiração para as ilustrações, relacionando-as à temática geral do livro. Há quem tenha considerado que, após a leitura de Malory, é difícil encontrar alguma coisa a dizer sobre Lanier (MONTGOMERY, 1988, p. 81).

*The Boy's King Arthur*⁹³ parte somente do texto de Malory e é tida como uma versão mais modernizada deste. Lupack e Lupack (2001, p. 76) ressaltam que, apesar disso, mesmo que ela tenha usado o texto de Malory, o livro de Lanier não é a mesma história. Isso porque Lanier realizou um encolhimento das histórias e reorganizou os capítulos juntando a história de cada personagem, cujas tramas estavam espalhadas no texto fonte, e as reuniu de forma a servir como eixo central básico dos capítulos. Um dos grandes estudiosos americanos das lendas

⁹² A poet, and a critic who was constructing a philosophy of formal and substantial beauty in literature and art

⁹³ Como subtítulo no frontispício aparece a informação “Sir Thomas Malory's History of *King Arthur and his Knights of the Round Table*” (A história de Sir Thomas Malory do Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda). Não há nenhuma informação em Lanier de que a origem de seu texto tenha sido *Le Morte Darthur*.

arthurianas, fala pouco sobre Lanier, e sobre seu livro afirma ser “uma versão modernizada” de Malory (LUPACK, 2007, p. 167), que “cada palavra é [...] de Malory” (ibidem), que como qualquer história recontada para jovens teve partes “omitidas ou encobertas” (ibidem), cita que os exemplos censurados em Lanier são diversos (LUPACK; LUPACK, 2001, p. 78), e ressalta a sua importância dizendo que é “um modelo para os jovens” (idem, p. 79). O próprio Lanier, na introdução da edição da Charles Scribner’s Sons (1880), tenta explicar que o livro foi criado com orientações aos leitores para discernir as palavras modernizadas daquelas dos originais, e que o conteúdo teria sido limitado por destinar-se a um público que não tinha a maturidade necessária para compreendê-lo, e em suas próprias palavras diz que

cada palavra neste livro, aquelas que estão entre parênteses, são de Malory, inalteradas, exceto que a ortografia foi modernizada. Das palavras entre parênteses, existem dois tipos, cumprindo diferentes funções: as em itálico sempre explicam a palavra ou frase imediatamente antes; enquanto aquelas que não estão em itálico são as do editor, sendo cláusulas conectivas nas quais eu tenho uma história que não foi escrita inteiramente⁹⁴ (LANIER, 1880, p. xxii).

No entanto, é curiosa a introdução de Lanier⁹⁵: tem cerca de 21 páginas, das quais ele passa catorze comentando o livro de Monmouth, *Historia Regum Britaniae*, com várias citações originais do livro do escritor, explicando a diferença normativa e semântica, principalmente, e outras sete páginas citando o livro de Malory e elucidando ao leitor sobre a importância do trabalho dele em relação ao original. O texto é redundante, e ele cita o romance de Malory por meio do nome do editor, Caxton, praticamente o tempo todo, citando o autor de *Le Morte D’Arthur* pouquíssimas vezes em comparação ao nome do editor. É importante destacar que *Le Morte D’Arthur* teve esse título escolhido porque ele queria informar ao público que a história contemplava a história inteira de Arthur, até sua morte (COOPER *apud* MALORY, 1998, p.xxii). Já o título de Lanier, foi dado para destacar o público-alvo, evidenciando que aquela história era destinada ao(s) menino(s) do Rei Arthur (LANIER, 1880, p. iii).

Porém, antes de descrever os ajustes feitos na redução de texto por Lanier, é preciso explicar que houve dois momentos de corte textual nas versões de Lanier. A primeira, feita pelas escolhas dele para adequar o romance ao público, ou seja, redução direta de Lanier sobre Malory e publicada em 1880. E a segunda, pela editora, a partir da edição de 1917, e que

⁹⁴ Every word in this book those which occur in brackets, is Malory’s, unchanged except that the spelling is modernized. Of the bracketed words, there are two sorts, fulfilling different functions: those in italics are always in explanation of the word or phrase immediately before; while those not italicized are the editor’s, being connective clauses in which I have of a story which could not be given entire.

⁹⁵ Introdução disponível nas versões publicadas até 1911, depois foi retirada.

possivelmente foi feita para fins comerciais, em versão ainda mais enxuta, com as ilustrações de Wyeth, e em outras palavras, uma redução da Scribner's sobre Lanier. Resumidamente, o primeiro corte aconteceu na primeira edição, por decisões de Lanier, e partiu da reorganização das histórias pelos personagens principais e possibilitou a retirada de grande parte dos secundários, além de todo conteúdo considerado inadequado sobre as relações amorosas. No segundo momento, a redução foi feita pela editora, a partir de 1917, com a exclusão de outras histórias secundárias, e cujo critério parece ter sido todos os enredos de menor participação no total. Para explicar melhor a redução do texto, optou-se por explicar a redução sofrida a partir de 1917, cuja decisão parece ter sido unicamente da Scribner's, e foi uma abreviação mais simples do que a feita pelo autor, para depois explicar os cortes feitos por Lanier, pois são mais extensos e mais determinantes para compreensão da adaptação.

A Scribner's publicou o texto original de Lanier na edição de 1880, e em várias outras reedições até que em 1917 lançou uma versão ainda mais enxuta. Todas as edições da Scribner's foram alvo de verificações, num total de onze, segundo as versões *online* do livro⁹⁶, disponíveis para consulta no portal *Internet Archive*. Nele, constata-se que a primeira vez que o texto sofreu corte em relação a primeira edição de 1880, foi essa de 1917, na qual incluiu-se o aviso (na versão de 1917 estava em uma página em estilo frontispício⁹⁷, mas depois passou a ser adicionado aos dados catalográficos do livro): “nesta edição do clássico “Boy's King Arthur” do Sr. Lanier foram feitas omissões de algumas passagens de menor importância e da introdução – todos os melhores contos, os de Arthur, Launcelot, Tristam, Gareth, Galahad, Percival e do Santo Graal, foram mantidos”⁹⁸ (LANIER, 1989, s.p.). No entanto, essa informação da editora não é inteiramente verdade. Se tomarmos, por exemplo, apenas o primeiro capítulo, intitulado “Of King Arthur”, temos que a versão de 1880 é subdividida em dezenove partes, e em comparação com a de 1989, tem apenas oito subdivisões, contendo todo o trecho sobre o conto de Balin e Balan – que narra sobre dois cavaleiros irmãos que se enfrentam em batalha e morrem, e cuja história é contada por Merlin a Arthur, como sendo a de maior perda que ele já teria escutado, e que não se conhecia cavaleiros como eles. A relevância dessa passagem, excluída no texto de 1917, é tamanha que ilustra a capa feita por

⁹⁶ Checamos as versões de 1880, 1883, 1884, 1900, 1908, 1911, 1917, 1924, 1929, 1933 (todas versões *online*), e 1989.

⁹⁷ Constitui o desenho da página de rosto.

⁹⁸ In this edition, of Mr. Lanier's classic “Boy's King Arthur” omission has been made of some minor passages and introductory matter – all the greater tales, those of Arthur, Launcelot, Tristam, Gareth, Galahad, Percival, and the Hole Grail, being retained.

Wyeth, cujo título da pintura é *Two Knights: A Sword Fight on Horseback*⁹⁹ (Brandywine River Museum of Art, s.d.). Como as versões anteriores a 1917 eram as completas de Lanier, é muito provável que o texto utilizado pelo ilustrador não tenha sido o mesmo que o publicado naquele ano com suas ilustrações, mas alguma versão anterior e integral, e que teria orientado as pinturas. Portanto, parte do esvaziamento literário do romance não foi culpa de Lanier, mas, em grande parte, da editora.

Enfatiza-se, desta forma, que a versão original é muito diferente da versão utilizada para este estudo, a de 1917. A de 1880, tem 403 páginas, é dividida em sete livros que, por sua vez, são divididos em muitos pequenos capítulos, talvez para facilitar a leitura fragmentada do público juvenil e se parecem com as divisões textuais de Malory, um *compilatio* do texto-fonte com o *ordinatio* bem parecido. Essa primeira edição tem doze ilustrações internas, em preto e branco, que ocupam uma página inteira, possuem na parte inferior da imagem o excerto do texto a que se referem, e foram realizadas pelo ilustrador Alfred Kappes¹⁰⁰. A versão deste estudo conta com as ilustrações de Wyeth, tem sete capítulos, sem subdivisões intituladas, separadas somente por espaçamento de linha adicional, que se distinguem da disposição de Malory, além da retirada de vários contos secundários, e tem 321 páginas. A redução expressiva do livro, pela editora, não é devidamente informada, muitos menos as diretrizes que definiram os cortes, os quais podem ser constatados em relevância desde o primeiro capítulo¹⁰¹. O processo de corte da Scribner's parece ter sido unicamente a publicação de um livro menor e o critério aparenta ter sido o de retirar o restante dos personagens secundários com histórias menores ou paralelas. Lembrando que o próprio autor já tinha recortado muitas partes do livro de Malory, temos uma versão insossa das lendas arthurianas, se comparada com o arco dramático existente no original.

Além do corte da Scribner's¹⁰², a versão inicial de Lanier sistematizou o que parecem ser dois critérios básicos de retirada textual. O primeiro critério para redução do texto parece ser apenas a reestruturação da história em torno dos personagens intitulados em cada capítulo, mas Lanier também retirou histórias secundárias de outras personagens, quase integralmente do livro. Há cortes severos no prólogo, primeiro capítulo sobre a origem de Arthur até a coroação, que o coloca com superioridade extrema em força fora das batalhas e incrível violência na

⁹⁹ Existe no portal do museu o catálogo completo das ilustrações de Wyeth, com ficha técnica e muitas outras informações sobre cada obra: <http://collections.brandywine.org/newcr>.

¹⁰⁰ Nas referências bibliográficas utilizadas não há informação sobre esse ilustrador.

¹⁰¹ Comparação feita entre as versões *online* (1880) do portal *Internet Archive* e a utilizada para este estudo (1989), e que seria uma versão idêntica àquela publicada em 1917, ambas da editora Charles Scribner's Sons.

¹⁰² Só aconteceu após a publicação e em versão pós 1917.

guerra, aniquilando inimigos como nenhum outro, ou então como a figura divina que representa o enviado ao trono, ou o modelo de rei que governa seu reino em nível de igualdade com seus cavaleiros (Távola Redonda), entre outros importantes dados que foram eliminados. Ou, ainda, a eliminação total da descoberta do adultério de Launcelot e Guinevere por Arthur, entre os capítulos VI e VII, que também narra a inveja de outros cavaleiros por Launcelot, a traição em si, a descoberta por Arthur, a punição de Arthur a Guinevere, que é enviada à fogueira, e o salvamento da rainha realizado por Launcelot. Todo esse conteúdo foi reduzido a um trecho que diz que Launcelot a salvou (LANIER, 1989, p. 277), sem qualquer explicação ao leitor sobre o motivo dela ter sido condenada. Há ainda o capítulo sobre o Santo Graal, como exemplo. Lanier, que nomeou os capítulos como livro, dedicando o capítulo cinco para apenas dois cavaleiros que buscaram o Graal, intitulado “Of Sir Galahad and Sir Percival, and the quest of the Holy Grail”, somando cerca de quarenta páginas, enquanto Malory dedicou cinco livros (dos 13º ao 17º, das páginas 724 a 857, ou seja 133 páginas). Como já dito, o inglês percorreu a história cronologicamente, enquanto Lanier ressaltou a história pessoal de cada personagem, excluindo personagens, cujos enredos reforçavam o caráter dramático de cada evento. Lanier parece também ter incorporado pouquíssimo texto autoral ao de Malory, e unicamente o fez como estratégia literária para resumir ou adaptar os cortes das histórias, que sem tais adições ficariam órfãs de sentido (LUPACK; LUPACK, 2001, p. 76). O enredo de Lanier deveria ser, portanto, muito mais focado na história de Arthur, mas ao recortar a participação do rei em outros contos, elevou a importância dos personagens de Launcelot e Guinevere, Tristam e Belle Isolde. Por outro lado, é significativo destacar que as cenas de luta, batalhas e confrontos foram praticamente inalteradas em relação ao texto-fonte, e tais passagens descrevem muito detalhadamente os combates e as mortes dos cavaleiros. É notável que o escritor americano operou genericamente um corte geral de personagens secundários e com histórias menos coesas à vida de Arthur. Essa subtração teve repercussões importantes na leitura da obra. No que tange ao estudo, primordialmente quanto à ilustração realizada por Wyeth, esses cortes deixaram duas ilustrações órfãs, já que ele ilustrou dois trechos que não estão na edição de 1917, e falaremos mais abrangentemente sobre elas no capítulo três.

O segundo critério de Lanier para redução textual tem um viés distintivo que define sua adaptação: tornar o texto apropriado para o público infanto-juvenil, apagando completamente qualquer vestígio das relações amorosas adúlteras, que ficaram implicitamente platônicas. Em outras palavras, o escritor aplicou um certo moralismo, o conhecido puritanismo americano alicerçado na fé cristã sempre vinculada aos textos de Lanier, e sobre o qual Lynch reitera (1999, p. 87) ser um “processo perigoso”, pois a comparação entre valores “antigos e

modernos” não pode nem ser lida, associada ou sugerida (LYNCH, 1999, p. 87). Lanier parece ter aplicado o mesmo processo moral para os outros livros destinados ao público jovem, mas especificamente em *The Boy's King Arthur* ele retirou do texto original qualquer passagem com tema adulto relacionado a sexo: todas as histórias sobre adultério, com qualquer relacionamento íntimo, inclusive o estupro que narra a concepção de Arthur, entre outros. Tomando por exemplo de adaptação o capítulo sete, “of Sir Tristam”, Lanier optou por contá-lo com total falta de efetividade carnal entre os amantes; e não há qualquer indício de consumação física entre eles; nem mesmo há qualquer passagem que autorize uma leitura sobre o *affair* do casal. No texto de Malory, por outro lado, há detalhes categóricos sobre os encontros amorosos entre os amantes e a consumação física da infidelidade, diálogos entre eles sobre a traição, e até mesmo a fuga dos amantes que se refugiaram na floresta, totalmente à mercê da conduta moralista e das leis da cavalaria. Percebe-se que Lanier não enfatizou o romance proibido de Tristam e Isolde, mas os épicos torneios dos quais os cavaleiros medievais precisavam participar para reverenciar seus feudos e reis, bem como o sentimento de responsabilidade e honra como parte de um código severo da cavalaria medieval que deveria prevalecer entre todas as demais coisas. É contraditória, entretanto, a leitura do romance sem a culpa de Tristam que deseja ser leal ao seu tio Rei Mark, mas ao mesmo tempo não abandona a Belle Isolde, já que é o conflito dele com o código de cavalaria e o amor proibido que enaltece seu caráter humano, colocando o leitor em solidariedade ao seu sofrimento, torcendo para que ele seja feliz com sua amada e, ainda assim, continue sendo um dos principais cavaleiros de Arthur. A retirada do adultério não cria e apoia uma leitura moralista, no final das contas, porque não faz o leitor refletir sobre o comportamento do cavaleiro, nem consegue ponderar sobre as possíveis penalidades morais que os amantes poderiam sofrer perante a sociedade.

Tomando por exemplo a história de Tristam, Lupack (2007, p. 139) alega que a popularidade das lendas sobre o personagem está relacionada aos valores da sociedade dos cavaleiros, bem como às traições resultantes da falta dessa lealdade. Seria possível ser fiel e infiel ao mesmo tempo? Seria esse o fascínio exercido pelas lendas arthurianas? Existe legitimidade de leitura do texto sobre a tangencialidade da honra, a subjetividade da lealdade e a tênue limítrofe do amor? Lupack (2007, p. 139) também afirma que o êxito da história de Tristam está vinculado ao amor “cortês”. Todo o capítulo “of Sir Tristam” é perpassado pela culpa de Tristam, que mantém a fidelidade ao Rei Mark, mas jamais deixa de amar Isolde, inclusive colocando a sua vida em risco nos torneios, a pedido do rei. O que o texto de Lanier assalta do leitor são os encontros fortuitos dos amantes à noite, enquanto Tristam faz juras de lealdade ao tio durante o dia, negando a infidelidade. Apesar do livro tomar por empréstimo

parágrafos e parágrafos, está bem distante do texto de Malory, nesse sentido. Ao desarticular a história dos amantes, Lanier roubou do conto aquilo que tinha destaque nela: o amor.

Um outro exemplo fundamental sobre o segundo critério de redução textual de Lanier é a origem da concepção de Arthur, que se encontra nas primeiras páginas de *Le Morte D'Arthur*. Um prólogo, sem o qual, não haveria resgate sintomático ao longo da história. A mãe de Arthur, Igraine, havia sido “estuprada”¹⁰³ pelo Rei Uther e, em Lanier, ele omite totalmente qualquer informação dessa natureza, iniciando o livro sem qualquer explicação sobre o nascimento de Arthur, suprimindo, inclusive, as explicações sobre o passado de Arthur, roubando da personagem a grandeza que poderia possuir pela linhagem real, deixando-lhe apenas a posição de pupilo de Merlin. Lupack (2007, p. 166) lembra que

como é típico de recontagens de histórias para jovens, certos elementos da história são omitidos ou encobertos. O estupro de Igraine por Uther, por exemplo, não tem lugar em um conto edificante, então a história de Lanier começa com o nascimento de Arthur, que é entregue, sem explicação, a Merlin¹⁰⁴ (LUPACK, 2007, p. 166).

E que:

outros elementos de impropriedade sexual são similarmente desconsiderados, e novas explicações são criadas para assuntos que, de outro modo, imporiam algum constrangimento aos cavaleiros que deveriam ser modelos para os jovens leitores¹⁰⁵ (LUPACK; LUPACK, 2001, p. 77).

Mas a estratégia utilizada por Lanier foi de, ao reestruturar a história, retirar dela qualquer conteúdo sexualizado (LUPACK, 2007, p. 167), e enfatizar as rivalidades pessoais que subjaz a desintegração política, deixando o amor dos dois casais somente idílico. Portanto, percebe-se que a adaptação de Lanier é analógica e tem uma abordagem narratológica seletiva para moldar-se num enredo que prioriza a moral e os bons costumes da época em que foi publicado. Esse recurso não é interpretado como uma simples supressão retórica, mas uma subtração literária que modifica a obra. Ainda que haja uma leitura indicativa ao adultério,

¹⁰³ O Rei Uther já havia matado o marido de Igraine, mas ela não sabia. Dessa forma, o Rei Uther vai até os aposentos da rainha e dorme com ela (MALORY, 1485, p. 42-43). No dia seguinte, ela sabe da morte do marido e sabe que não foi ele que dormiu com ela. Meses depois ela descobre-se grávida e casa-se com o Rei Uther. Anos depois, ele confessa ser o pai de Arthur, e ela fica aliviada com a revelação (*ibidem*, p. 44).

¹⁰⁴ As it typical of retellings for young people, certain elements of the story are omitted or glossed over. Uther's rape of Igraine, for example, has no place in an edifying tale, so Lanier's story begins with the birth of Arthur, who is delivered, without explanation, to Merlin.

¹⁰⁵ Other elements of sexual impropriety are similarly disregarded, and new explanations are created for matter that would otherwise require some tarnishing of the knights who are meant to be models for the young readers.

permitindo aos leitores inferir o triângulo amoroso, o romance de Lanier rouba as tramas mais emocionalmente dramáticas e deixa o texto com um viés acentuadamente belicoso, rompendo os laços de lealdade que se vincularam como um bordado em torno do significativo símbolo que era Arthur. Enquanto Malory retoma a importância emblemática dos valores arthurianos, Lanier a transfere definitivamente para Launcelot, cavaleiro que personifica os valores humanos da honraria da Távola Redonda e que, contraditoriamente, expressa a maior observância às leis, ao cumprimento da honra e fidedignidade ao Rei Arthur.

Parece que o próprio Lanier tentou se justificar na introdução do livro, em publicação de 1880, ao falar diretamente ao jovem público-leitor que se comprometia “com você, com os sentimentos tão parecidos com aqueles que Caxton fez seu prólogo, e que eu não posso requisitar ajuda de um público maduro”¹⁰⁶ (LANIER, 1880, p. xxii), pois o editor refletia sobre os valores cristãos necessários para capturar os ideais cavaleirescos do texto. Em outras palavras, e longe de ser um pedido de desculpa, Lanier tentou justificar aos jovens leitores que ele já havia feito o necessário para adequar o livro para esse público – considerado incapaz de julgamento moral próprio e da leitura das lendas arthurianas completas – e, por consequência, insultou seus leitores dizendo claramente que eram imaturos, subjugando-os. A previsibilidade de Lanier também definiu o título do livro, endereçado à leitura da juventude e pretendendo que a tradição cortesã e de cavalaria pudesse ser interessante aos já leitores de William Faulkner ou Walker Percy (LUPACK; LUPACK, 2001, p. 80). Muito além disso, preocupado com o texto, Lanier procurou lapidar a história presumindo que o público juvenil se interessaria pela história decepada do reinado de Arthur e seus cavaleiros, e que as regras e normas daquela comunidade pudessem ser tomadas como exemplo moral, bem como incorporadas aos princípios e admiradas por esses jovens leitores americanos; ainda que toda a moral que continha, já houvesse sido desarticulada.

E esse foi o critério final de corte por Lanier: excluir os temas adultos mais controversos moralmente. Por mais paradoxal que possa parecer, o autor não preparou o livro para o público jovem, mas para os pais que poderiam comprá-lo para seus filhos, sabendo que a leitura estaria adaptada aos valores da sociedade americana hipocritamente moralista. Considerando-se o esforço do americano em excluir os amores proibidos, é oportuno destacar o imensurável enfraquecimento literário da história de Rei Arthur, recontada por ele quase desastrosamente, o que justificaria o maior sucesso do ilustrador, Wyeth, do que ele mesmo. A própria editora,

¹⁰⁶ I commit you, with feelings so like those which Caxton closes his prologue that I cannot help applying for his mature audience.

Scribner's, parece não ter disfarçado certo desconforto com a narrativa de Lanier, já que seu nome nem foi colocado na capa do livro, como usualmente fazia para o catálogo dos clássicos ilustrados, chamada Scribners Illustrated Classics, chamando os leitores e convidando-os para os cânones da literatura.

Como se isso já não fosse suficiente, Lanier retirou do texto, obviamente, as marcas retóricas e estilísticas mais memoráveis de Malory: a participação autoral por meio dos *explicit*s, a organização acentuada dos capítulos pelo *ordinatio* e *compilatio*, e as referências indicativas da origem francesa de partes do texto. Sobre essas estratégias, pudemos verificar que os *explicit*s foram retirados completamente, já que colocavam a autoria de Malory no corpo do texto. Também, ao reorganizar o texto por personagem em vez da cronologia, Lanier desfez o caráter histórico que ocasionalmente ainda restava sobre Arthur, e fez com que a dissimulação e o suspense tão arquitetados pelo inglês se desfizesse quase integralmente: ele manteve os dois momentos exemplificados de eclipse, feitas por Malory, nos quais coloca Launcelot como figura enigmática em duas batalhas, nomeando o personagem depois do desenrolar da trama. No entanto, no capítulo “of Sir Tristam”, que dispunha do mesmo artifício, Lanier não conseguiu reproduzir o recurso, já que o recorte desse capítulo é um dos mais significativos do livro e não houve muita destreza autoral para dissimular a identidade do personagem. Outro ponto foi que Lanier havia mantido as referências de origem francesas de Malory em apenas dois momentos na primeira versão do livro, publicado em 1880, uma no capítulo “of Sir Gareth of Orkney” e outra no “of Sir Tristam” (LANIER, 1880, p. 142, 157), mas elas desapareceram após 1917 – essa omissão de informação não tem nenhuma relevância, é somente mero esclarecimento. Por outro lado, o autor americano manteve a posição ideologicamente cultural sobre a relevância de Launcelot, reforçando as repetições sobre o seu caráter extraordinário. Ou seja, mais importante ao estabelecer a distinção composicional dos autores é que, ao fragmentar os enredos, Lanier desarticulou Arthur como protagonista da própria história, enquanto Launcelot exerceu a costura entre os personagens.

É curioso notar a relação feita por Wyeth com a história, o quanto se aproxima ou se afasta do texto de Malory, dialoga com Lanier, completa lacunas deixadas pelo autor e, ao mesmo tempo, converge com o público a que se destina. Sobre a relação texto-imagem de Wyeth com Malory, podemos destacar como ele ressaltou o triângulo amoroso dos casais na composição das imagens, por exemplo. Sobre o diálogo com Lanier, o ilustrador evidenciou as cenas de ação ao priorizar o número de imagens sobre batalhas e temas de cavalaria, porém sem oferecer violência explícita, o que seria adequado ao público jovem, mas completa lacunas deixadas por ele ao deixar claro o romance adúltero entre Launcelot e Guinevere, e também

Tristam e Isolde. Como veremos no capítulo dois, Wyeth tinha a liberdade de escolher os excertos do livro que ilustraria, e isso também aconteceu em *The Boy's King Arthur*. Com exceção da capa, guarda¹⁰⁷ e frontispício, as catorze ilustrações são intituladas pelo excerto do texto de Lanier. Claramente o ilustrador privilegiou cenas de ação, especialmente as batalhas (momentos que as antecedem ou enquanto ocorrem), e que totalizam sete imagens e são: capa (luta de Balin e Balan), a luta de Launcelot em “of Sir Launcelot du Lake”, o cavaleiro verde em “of Sir Gareth of Orkney”, batalha de Tristam com três cavaleiros em “of Sir Tristam”, Rei Marcos prestes a matar Tristam em “of Sir Tristam”, batalha entre Launcelot e Mador em “of the Fair Maid of Astolat”, e a última batalha de Arthur em “of the Death of Arthur”. Além dessas, Wyeth priorizou os temas de cavalaria e que evidenciam o código de conduta dos cavaleiros: na guarda (Tristam leva o cortejo de Isolde para se casar com King Mark), frontispício (retrato de Arthur), Arthur prestes a pegar a Excalibur em “of King Arthur”, Lady Lyoness em “of Sir Gareth of Orkney”, Tristam e Isolde no jardim em “of Sir Tristam”, Sir Percival em “of Sir Galahad and Sir Percival”, e Launcelot salvando Guinevere em “of the Death of Arthur”, num total de sete ilustrações. Restam imagens que remetem a ações de momentos grandiosos da história, mas que são ilustrações de teor mais diferenciado das demais: a de Arthur ainda bebê sendo levado por Merlin em “of King Arthur”, Launcelot enlouquecido em “of Sir Launcelot du Lake” e a morte de Guinevere em “of the death of Arthur”.

Resumidamente, Arthur aparece em quatro imagens, Tristam em três, mas Launcelot está em cinco ilustrações, o que vai de encontro ao texto de Lanier, que também o colocou em um grau de destaque no romance. Não se pode afirmar que Wyeth seguiu essa orientação para se manter em sincronia com o autor, visto que ele tinha uma maneira muito singular de seleção dos trechos a ilustrar, como veremos no próximo capítulo. Mas não se pode dizer que o número de imagens que ilustram Launcelot e Tristam seja acidental. No texto de Lanier, eles tiveram seus contos privilegiados e isso acabou se verificando também na narrativa visual de Wyeth.

Em *The Boy's King Arthur*, Wyeth demonstrou que a narrativa visual pode suplantiar a textual, ainda que o ilustrador tenha minimamente seguido a mesma orientação do texto. A exclusão de Arthur em tal proporção feita por Lanier, não é visível na mesma proporção de Wyeth, ainda que se esperasse que o personagem principal ilustrasse a capa do livro ou que tivesse maior número de imagens no livro.

Arthur é a identidade inglesa, e as lendas construíram alegoricamente o personagem do Rei como a resistência britânica ao Império Romano, aquele que colocou os interesses da nação

¹⁰⁷ São as folhas que, em formato duplo, servem para unir a capa dura ao miolo do livro. Em livros com ilustração elas são, normalmente, ilustradas.

acima dos seus, e cuja simbologia foi largamente popularizada pela literatura, dentre as quais destaca-se: a espada Excalibur, símbolo do poder divino concedido aos escolhidos para o trono britânico; o reino de Camelot como símbolo de unidade pacífica; a Távola Redonda como símbolo do colegiado e igualdade entre os homens; o Santo Graal como símbolo da unidade com Deus; entre outros. Mas a crítica ao escritor sobre o esvaziamento simbólico não é uma questão pessoal, senão uma posição que visa compreender os limites do romance. Um claro exemplo do desfalque literário cometido por Lanier é o sumiço de alguns contos que envolvem a conquista das espadas por seus cavaleiros; em conjunto eles criam a simbologia da identidade dos cavaleiros que as empunham. A história da Excalibur, a mais famosa delas, retirada da pedra por Arthur, mas que não era a espada real, é então, dada a ele pela Lady du Lake (Figura 30, p. 175), está em Lanier, e contribui para que o leitor entenda que Arthur era o escolhido para ser o Rei da Inglaterra (LANIER, 1989, p. 4-15). Até mesmo todo o arco dramático percorrido por Arthur para tirar a espada da pedra e provar aos doze reis do norte que ele era o rei da Inglaterra, é reduzida ao mínimo. O conto sobre a importância da Excalibur é significativo para o livro, para situar o leitor quanto ao caráter único de honradez e herança nobre de Arthur, e isso não existe em Lanier, especialmente nas versões pós-1917, cujas reduções chegam a ser constrangedoras.

Com a infeliz participação dos cortes aleatórios da Scribner's, o romance de Lanier foi desmazelado ao ter perdido histórias paralelas, e como furto simbólico temos a abreviação significativa da conquista de espadas pelos cavaleiros, entre outros vários exemplos. Para contextualizar como a eliminação textual foi representativa, temos o conto sobre Balan e Balin (já citamos anteriormente esse exemplo), uma perda irrecoverável dos efeitos que Malory criou para enaltecer a simbologia, a mitologia, e a herança histórica que queria dar ao texto. No conto, Balin foi o único que podia empunhar uma espada (MALORY, 1998, p. 35) que representava o indubitável espírito de lealdade (MALORY, 1998, p. 33). Em Lanier original havia o conto, mas na versão pós-1917 da Scribner's, não. Na versão do estudo, a espada de Balin é recuperada no texto, no capítulo sobre a procura do cálice sagrado, mas órfã de todo o sentido simbólico. Todo o contexto sobre as altivas qualidades que um cavaleiro deveria ter para honrar o porte de tal arma perdeu o sentido. Simplesmente, aparece o cavaleiro Sir Galahal, filho de Sir Launcelot (cuja concepção foi apagada do texto porque evidenciaria que ele teve relações sexuais com outra dama – que só conseguira isso porque teria se transfigurado¹⁰⁸ na rainha Guinevere –, e não teria sido a consumação de uma traição amorosa a ela), que seria a nona geração da

¹⁰⁸ Um trecho bem fabuloso em que a dama toma uma poção para parecer a rainha Guenivere.

linhagem de Jesus Cristo, e essa dinastia assegurou ao cavaleiro o poder de recuperar a espada que pertencera a Balin. Ou seja, também por ser descendente divino e tão distintivo cavaleiro, teria conquistado, entre todos os demais, a referência de “melhor cavaleiro do mundo¹⁰⁹” (LANIER, 1989, p. 198), como já havia acontecido ao primeiro cavaleiro que empunhou a espada. Ele conseguiu retirar a espada que estava incrustada numa pedra de mármore vermelho (LANIER, 1989, p. 197), para, então, revelar ser aquela a espada de Balin (LANIER, 1989, p. 200). Sem o conhecimento anterior do conto, o leitor não tem a magnitude da história de Balin, sua importância para o próprio Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, e nem o registro sobre o significado do armamento. Mais uma vez, toda a simbologia envolvendo o caráter do cavaleiro, personificada na espada, desaparece completamente. Destaca-se que a espada de Balin e Sir Galahad teria sido forjada por um personagem bíblico, José de Arimateia¹¹⁰. Ainda que sempre tenha havido falta de maiores detalhes descritivos sobre o aspecto físico dos armamentos, em Malory havia todo o cruzamento da simbologia, não em termos heráldicos apenas, mas em criação de identidade, que foi retalhada em Lanier.

Muitos outros exemplos poderiam ser acrescentados, mas diante da responsabilidade da editora por tantas eliminações e alterações no texto de autoria de Lanier, nem parece factível discutir a retaliação, a fim de não parecer apenas desmerecimento do autor. A tarefa também não seria simples, e não há omissão quanto ao encargo que essa atribuição tenha. Considerando o objetivo do estudo, parece que a investigação sobre o texto, desde a sua origem até a sua publicação, foi atendida, e damos por cumprida essa empreitada, sabendo que existiria muito mais a ser apontado, explicado e considerado pelo levantamento realizado, especialmente no que tange aos enredos de personagens secundários, mas principalmente, no esvaziamento de Arthur dentro da sua própria história.

Nesse contexto, enquanto Lanier foi óbvio, Wyeth foi sofisticado. Apesar de todas essas considerações, entretanto, a recepção da obra pelo público foi um sucesso, levando a editora a reimprimir o livro mais cinco vezes antes da virada para o século XXI (MONTGOMERY, 1988, p. 81). Tratamos, a seguir, do ilustrador, sua carreira, sua relação com a editora Scribner's, que orientava parte do seu trabalho como ilustrador, o que chamamos de escolhas da editora, e abordamos também as escolhas de Wyeth, pontuando as características mais gerais da sua obra. Mesmo que parte delas sejam exploradas mais especificamente no capítulo quatro,

¹⁰⁹ The best knight of the world.

¹¹⁰ Teria sido um senador e homem de posses, proveniente de Arimateia, e amigo de Pilatos, a quem lhe foi concedida a guarda do corpo de Jesus Cristo para ser sepultado, prática incomum a crucificados. Em Lanier, José de Arimateia teria forjado a espada na celebração de trinta anos da morte de Jesus (LANIER, 1989, p.207-208).

as escolhas do ilustrador são referências importantes para definir quem foi Wyeth como pintor de texto ilustrado.

2 N. C. WYETH

Esse capítulo ocupa-se especialmente do ilustrador Newell Convers Wyeth, sua biografia resumida e os comentários mais relevantes sobre sua carreira como um dos nomes expoentes da era da de ouro da ilustração norte-americana, sua relação profissional com a editora Charles Scribner's Sons, que o alçou à categoria de *commodity* entre os ilustradores, e as considerações mais importantes sobre as escolhas do pintor, no que diz respeito ao formato¹¹¹ único que o destacou no seu exercício de criação. Ele “é considerado por muitos como o ilustrador mais influente e duradouro da América”¹¹² (DONAHUE, 2005, p. 47).

Na década de 1880, a ilustração americana entrou em um período que geralmente é considerado a Era de Ouro. Isso aconteceu por causa da convergência de vários fatores: novas técnicas de impressão estavam sendo desenvolvidas, a produção de papel era mais barata e facilitou a distribuição por todo o continente, e a população estava se expandindo e se tornando mais rica à medida que a industrialização progredia. As revistas nacionais, como a revista Harper's Monthly, a Collier's e a Scribner's, aproveitavam todas essas circunstâncias para construir enormes circulações – e precisavam de obras de arte para suas páginas¹¹³ (PARKS, 2006, p. 25).

Newell Convers Wyeth, conhecido como N. C. Wyeth teve parte da sua vida revelada graças a variedade de cartas enviadas especialmente a sua mãe, e depois compiladas e editadas em livro que relata a vida, os pensamentos, as diretrizes profissionais, os dramas e as escolhas do ilustrador. As cartas de Wyeth foram revisadas e selecionadas por Betsy James Wyeth, esposa de Andrew Wyeth, o filho mais velho do ilustrador, e também pintor renomado dos

¹¹¹ Discutido no próximo capítulo sobre a estética do ilustrador, tais como a sutileza plástica (composição delicada, formas e contornos, cores e gradientes, harmonia e equilíbrio); naturalismo clássico (similaridade figurativa, recepção sinestésica, cenário bucólico *versus* cenas bélicas, peso visual, simbologia e intertextualidade); ação sugerida: simetria, gesto presumido, linguagem corporal, postura dramática, relação causa-efeito; espectador-testemunha (orientação espacial: perspectiva, ponto de vista: leitor implícito, ângulo de visão: testemunha, primeiro plano: protagonista, tensões direcionadas: vetores; e iluminação: contraste, luz natural, luz como ponto focal, sombra natural, sombra como elemento plástico).

¹¹² [Wyeth] is considered by many to be America's most influential and enduring illustrator.

¹¹³ In the 1880s American illustration entered a period that is generally regarded as Golden Age. This happened because of the convergence of a number of factors: New printing techniques were being developed, paper production was becoming cheaper railways facilitated distribution throughout the continent, and the population was expanding and becoming wealthier as industrialization progressed. National magazines such as Harper's Monthly, Collier's, and Scribner's took advantage of all these circumstances to build enormous circulations — and they needed artwork for their pages.

Estados Unidos, em *The Wyeths* (1971). Por meio delas, é possível penetrar no mundo corriqueiro do pintor desde sua ida para uma escola de arte, até sua morte, pois incluem profundos diálogos consigo mesmo transcritos por ele, cuja densidade emocional revela muito dos afetos do artista. Wyeth tinha uma maneira peculiar de contar seu cotidiano à família, que financiava sua carreira, mas era o elo amoroso o que mais se nota nessas correspondências e como a memória do lar e dos pais foram expressas em suas pinturas. Ele chegou a fazer muitos desenhos entre os textos das cartas e sempre se referia ao lar como a maior motivação para suas criações.

No momento mais delicado de sua carreira, Wyeth confia à mãe o desejo de abandonar a ilustração para poder dedicar-se a carreira de pintor. Ele entendia que havia uma distinção essencial entre uma profissão e outra, e achava a ilustração menos importante, artística e autoral. Não apenas esse era o argumento principal para desistir da atividade de ilustrador, mas ele mesmo se achava incompetente na realização dessa profissão, como afirma: “minhas razões para não ilustrar eu explico melhor em outra carta; aparentemente, eu falho em fazê-las claramente¹¹⁴” (WYETH, 1971, p. 299). Ele acreditava que poderia se dedicar a uma ou a outra carreira, não a ambas ao mesmo tempo, para desenvolvê-las corretamente e explica na mesma carta que

o mesmo amor, o mesmo entusiasmo para ilustrar, tenho pela pintura – um é feito num mundo de limitações que restringe e distorce até a sua morte – o outro é feito para a amplitude e a liberdade como o ar; se amadurecer, será uma expressão perfeita dos amores e durará para sempre. A diferença para mim, [...] é tão pronunciada, o obstáculo da ilustração é tão aparente que eu não consigo entender como é que *você* não percebe isso. Eu não posso acreditar que eu poderia ser *exceção*, para desenvolver minha ilustração e eventualmente pintar¹¹⁵ (WYETH, 1971, p. 300, grifos do autor).

Tanto pelas cobranças pessoais para se destacar na pintura, quanto pela obrigação de se sustentar financeiramente e deixar de pedir empréstimos aos pais, Wyeth lutava contra o destino dos ilustradores da época, que viviam à mercê das baixas remunerações e dos inconstantes pedidos de trabalho. Em Duff (1987, p.18) há a menção das preocupações do pintor sobre remuneração e o quanto ele queria autonomia financeira a fim de provar ao seu pai sua

¹¹⁴ My reasons for not illustrating I explained as best I could in my other letter; I have apparently failed to make them clear.

¹¹⁵ The same love, the same enthusiasm that goes to make illustration, goes to make painting – the one is born into the world under limitations that choke and distort and soon die – the other is born full and free as the air; if it ripens it will stand a perfect expression of those loves and will last forever. The difference to me, [...], is so pronounced, the stumbling block of illustration so apparent, that I can't see how it is that *you* don't see. I can't believe that I could be the *exception*, to keep on developing my illustration and eventually paint.

capacidade de retornar os investimentos feitos nas aulas de pintura: “eu quero pagar tudo o que eu recebi de volta, desta data em diante [...]”¹¹⁶, ele escreveu ao pai (WYETH, 1971, p. 64). Por consequência de seu talento proeminente, ele se destacou, logo no começo dos estudos, entre os estudantes de pintura de Howard Pyle, que percebeu o dom artístico do pupilo e logo começou a indicá-lo para projetos em jornais e revistas entre os mais renomados da época, em que Pyle dominou por meio da ilustração sem cores, e que possibilitou o encaminhamento das demandas por ilustrações para seus alunos, que pintavam com cores.

O impacto da ilustração contemporânea na cultura americana cresceu em cada década de sucesso desde a juventude de Pyle até o século XX. As ilustrações ajudaram a criar um enorme público que constantemente procurava pelo trabalho de certos ilustradores. Os avanços na tecnologia de impressão proporcionaram incrível reprodução de ilustração para o público doméstico. De qualquer forma, e mesmo antes do fim da carreira de Pyle, esses avanços adicionaram cores na maioria das publicações, tornando possível e necessário para N. C. Wyeth e os outros estudantes de Pyle, que frequentemente ilustraram em cores e que desenvolveram técnicas nas quais a cor foi o maior destaque¹¹⁷ (DUFF, 1987, p. 6).

Pyle recusava-se a ilustrar em cores, que eram cada vez mais demandadas no novo mundo da impressão, e os clientes privilegiavam e prestigiavam os veículos com impressão colorida, cada vez mais em destaque naquela época em que

tornou-se disponível um processo de meio-tom que permitia a reprodução direta do trabalho do artista em todas as suas nuances. Em 1900, técnicas de reprodução em cores foram refinadas o suficiente para permitir que as revistas imprimissem pelo menos a capa colorida e as editoras de livros imprimissem um frontispício colorido. Como a fotografia ainda estava em sua infância e a fotografia colorida era desconhecida, havia uma grande demanda por ilustradores. De repente, os artistas tiveram a chance de ganhar enormes somas de dinheiro se pudessem chegar ao topo da profissão – um fato que atraía um número imenso de talentos¹¹⁸ (PARKS, 2006, p. 25).

¹¹⁶ I want to pay back from this date all I receive from you.

¹¹⁷ The impact of contemporary illustration on American culture increased with each succeeding decade from Pyle's youth into the twentieth century. Illustrations helped create an enormous audience anticipating each new issue of the popular periodicals, an audience regularly seeking the work of certain illustrators. Advances in printing technology brought increasingly well reproduced art into homes. Eventually, and long before Pyle's career ended, such advances brought color into the major publications, making it both possible and necessary for N. C. Wyeth and Pyle's other students to work frequently in color and to develop techniques in which color was a major concern.

¹¹⁸ A halftone process became available that allowed for the direct reproduction of the artist's work in all its nuances. By 1900 full-color reproduction techniques became refined enough to allow magazines to print at least the cover in color and book publishers to print a colored frontispiece. Because photography was still in its infancy and color photography unknown, there was a huge demand for illustrators. Artists were suddenly given the chance to make enormous sums of money if they could reach the top of the profession – a fact that attracted a number of immense talent.

Foi numa dessas indicações que Wyeth recebeu a comissão que mudou a sua vida: ilustração de um livro da literatura clássica da língua inglesa, *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson, em 1911, pela Charles Scribner's Sons. A importância desse projeto se deve ao fato de que o pintor estava prestes a abandonar o ramo de ilustração, mas com o pedido da editora, e a boa remuneração do trabalho, Wyeth aceitou a oferta, e logo na publicação da obra, as vendas de livros dispararam, e a editora passou várias outras encomendas para ele. Wyeth se sentia motivado com a pintura em séries, mesmo que ilustrações, pois elas possibilitavam a composição de sua marca distintiva na criação narrativa visual. De 1911, na primeira edição impressa da Charles Scribner's Sons com as ilustrações de Wyeth, até cerca de 1939, a editora foi a principal fonte de renda do ilustrador e a grande promotora de seu nome.

2.1 O ilustrador

Newell Convers Wyeth nasceu em Massachusetts em 1882, sendo o filho mais velho de uma família de descendência suíça. Sua mãe ficava em casa com os filhos e seu pai era um inspetor ligado ao ramo de forragem de feno em Boston, e ficava muito tempo ausente de casa. Foram esses os termos que Wyeth descreveria mais tarde como sendo especialmente o motivo de maior proximidade com sua mãe, mas a leitura das cartas deixa claro que ela não apenas reconhecia o talento artístico do filho, como era a pessoa que mais encorajou Wyeth em sua carreira. Ele sempre detestou a escola e se dedicava muito ao desenho. Incentivado pela mãe, que chegou a levar em mãos os desenhos do filho para aconselhamento de carreira em Boston, na Mechanic Arts School, o pai de Wyeth foi convencido a investir na carreira de ilustrador do filho (WYETH, 1971, p. 7). O passo mais importante da carreira aconteceu entre 1902 e 1904, quando Wyeth mudou-se para Delaware para ser pupilo do artista Howard Pyle¹¹⁹. Ainda como aluno de Pyle, Wyeth começou a se destacar na ilustração profissional, aos vinte anos de idade e apenas poucos meses depois de ingressar nos estudos com o mestre (DUFF, 1987, p. 9). Este havia reconhecido o talento diferenciado do aluno e em pouco tempo Wyeth já era acionado para desenhar nas principais editoras de jornais e revistas da época. Pyle exigia demais de Wyeth, dando-lhe instruções muito diretas sobre o que ele precisava fazer para ser melhor pintor: pinturas de observação ao ar livre, referências pessoais, leituras dos artistas anteriores, pintar a luz do dia¹²⁰ em diferentes momentos, entre outros (WYETH, 1971, p. 67).

¹¹⁹ Ilustrador e escritor norte-americano (1853-1911) e é tido como um dos grandes nomes da ilustração no mundo.

¹²⁰ True light: a luz verdadeira (WYETH *apud* MERYMAN, 1996, p. 252).

Em 1902, aos 20 anos, Newell Convers Wyeth viajou de Needham, Massachusetts, sul de Boston, para se juntar a uma pequena escola de arte de dois anos de duração de Howard Pyle, instalada em Chadds Ford, Pensilvânia, durante o verão e Wilmington, Delaware, no inverno. Considerado o principal mestre do país, Pyle era o decano dos ilustradores americanos na era antes da popularização da fotografia, quando revistas e livros dependiam de pintores. Além da pintura, Pyle ensinou NC a ser um superior. NC escreveu uma vez: 'Como Pyle atingia profundamente e o tanto que dilacerava a qualquer um em seus pontos fracos! Era como sal em uma ferida aberta, mas purificava e curava'¹²¹ (WYETH *apud* MERYMAN, 1996, p. 26).

E que

quando Wyeth chegou a Brandwine Valley, Howard Pyle tinha realizado a maioria dos trabalhos de sua vida e estabeleceu novos padrões para a ilustração. Na verdade, sua influência, ao mesmo tempo em que pode ter aumentado e diminuído, foi sentida por gerações sucessivas de ilustradores e dura até os dias atuais. O título, muitas vezes, associado a ele, "pai da ilustração americana moderna," é merecido¹²² (DUFF, 1987, p. 6).

Pyle teve uma importância preponderante nas obras de N. C. Wyeth. Ele ensinou a Wyeth que era decisivo aos estudantes de arte o aperfeiçoamento de sua imaginação, e que esta deveria ser direcionada para a prática constante e para canais úteis de criação, que seria o apelo aos afetos mais pessoais, tendo dito

aos seus alunos que eles deviam ser artistas em primeiro lugar, e, em seguida, ilustradores; mas para além da composição, desenho e técnicas de pintura que ele ensinou, ele constantemente enfatizou o conteúdo dramático e emocional, que tinha que surgir da preocupação pessoal do artista sobre o assunto. A composição poderia fortalecer o drama, mas apenas se acompanhada de comprometimento e conhecimento pessoal¹²³ (DUFF, 1987, p. 9).

¹²¹ In 1902, at age twenty, Newell Convers Wyeth traveled from Needham, Massachusetts, South of Boston, to join Howard Pyle's small two-year-long art school, run in Chadds Fords, Pennsylvania, during the summer and Wilmington, Delaware, in the winter. Considered the country's foremost teacher, Pyle was the dean of American illustrators in the era before the popularization of photography, when magazines and books depended on painters. In addition to painting, Pyle taught NC to be a taskmaster. NC once wrote, "How Pyle did reach *in* and *down* and fairly [tear] at one's weak spots! It was like salt in an open sore, but it cleansed and healed".

¹²² By the time Wyeth arrived in the Brandywine Valley, Howard Pyle had done most of his life's work and established new standards for illustration. Indeed, his influence, while it may have waxed and waned, has been felt by successive generations of illustrators and has lasted to the present day. The title often associated with him, 'father of modern American illustration', is deserved.

¹²³ His students that they must be artists first, and then illustrators, but aside from the composition, drawing, and painting techniques he taught, he constantly emphasized drama and emotional content, which he believed had to arise from the artist's personal concern for a subject. Composition could strengthen drama, but only if personal commitment and knowledge accompanied it.

Wyeth escreveu que sabia que Pyle tinha mais fé na carreira dele do que jamais teve por outro aluno, e que o professor sabia que ele se tornaria um nome expoente na pintura (WYETH, 1971, p. 88). Após a graduação com Pyle e confiante o suficiente, o pintor saiu em viagem pelo interior dos Estados Unidos para colocar em prática as lições de seu professor e encontrar o tema que criasse o seu estilo e definisse a sua assinatura. Conhecida como a “viagem ao Oeste”¹²⁴, a qual ele cita como a experiência e conhecimento “de inestimável valor na vida particular” (WYETH, 1971, p. 109). Era a primeira fase do pintor sozinho, após os anos de estudo e ele tinha que trabalhar sem a orientação tão marcante de Pyle e o direcionamento que este deveria dar. Michaelis menciona que Wyeth se sentia “desconcertado” sem esse *feedback* (MICHAELIS, 1998, p. 123), entretanto, nas pinturas dessa época, não há como reconhecer essa inquietação de Wyeth, as imagens possuem uma composição que transporta dimensionalmente o personagem principal da tela aproximando-o aos olhos do espectador, expressão criada pelo efeito tonal. Além disso, ele já era capaz de explorar o movimento do corpo humano e dos animais com tamanha destreza e dramaticidade, que proporciona o flagrante emocional dos personagens. Ele continuou explorando por muitos anos essa temática da cultura americana após essa temporada no oeste do país, principalmente sobre a cultura dos nativos norte-americanos, fazendeiros, criadores e vaqueiros, mas na prática, houve pouco retorno financeiro sobre elas. O que impressiona sobre a qualidade dessas ilustrações é que Wyeth se apropriou de uma assinatura única, a qual propicia ao espectador reconhecer o estilo do pintor. Sobre elas, Michaelis afirma que Wyeth se ressentia sobre a situação dos nativos e vaqueiros do oeste americano, e prestava sua homenagem a um passado em que eles dominavam aquelas terras, e analisou que

o tempo é o que N. C. Wyeth sentiu mais intensamente. Ele ficou irritado com a mudança. Suas ilustrações contam mais do que paisagens porque as ilustrações são sobre o tempo perdido, a perda de terras e um modo de vida. [...] As ilustrações de Wyeth estão vivas por meio da tensão entre o desejo do artista de preservar o presente em alguma forma plástica e seu constante desejo de reviver e re-ver um passado intocado¹²⁵ (MICHAELIS, 1998, p. 187-188).

¹²⁴ Wyeth passou quatro meses viajando pelo interior dos Estados Unidos, nos Estados de Colorado, New Mexico e Arizona, onde pode explorar a pintura dos temas nativos da cultura Americana: os índios, os cowboys, e a Geografia.

¹²⁵ Time is what N.C. Wyeth felt most intensely. He was enraged by change. His illustrations tell more than his landscapes because the illustrations are about falling out of time, losing land and a way of life. [...] Wyeth's illustrations are alive with the tension between the artist's wish to preserve the present in some plastic form and his constant urge to revive and re-view an unspoiled past.

Entre 1903 a 1906, Wyeth realizou diversos projetos para as principais revistas e jornais da época (*Scribner's Magazine*, *New York Times* e *New York Times Magazine*, *McClure's Magazine*, *Harper's Magazine*, *Outing Magazine's*, *The Saturday Evening Post*, etc.) a tal ponto que o trabalho dele chegou a ser considerado uma “hot commodity”, ou seja, um ótimo investimento (MICHAELIS, 1998, p. 148). No início da carreira, Wyeth sentia-se extremamente feliz das comissões recebidas da *Scribner's Magazine*, e era um sonho de adolescência que se tornava realidade, já que ele sempre dizia querer produzir ilustrações “boas o suficiente para serem usadas pela *Scribner's*” (MICHAELIS, 1998, p. 51). Apesar das comissões pagas, o dinheiro recebido não era suficiente para cobrir os investimentos do artista em material artístico e manter seu simples padrão de vida (WYETH, 1971, p. 79). Em 1907 o artista encontrava-se desestimulado e frustrado e escrevia: “quero ser um pintor” (WYETH, 1971, p. 202). Ele dizia que respeitava a carreira de ilustrador e reconhecia que estava seguindo por uma rota perigosa, pois estava vinculando seu nome profissional a essa carreira. Também repetia que precisava ilustrar para ganhar dinheiro, e quando tivesse o suficiente, voltaria seu foco para a pintura artística, referia-se à vida financeira como um “pesadelo” (MICHAELIS, 1998, p. 69). Por outro lado, em 1908, ele já era

um célebre ilustrador da cultura americana em uma nova era de vermelhos, amarelos e azuis. A reprodução de cores – o antes turvo, passava por matização em uma revolução na comunicação em massa – expandiu o imediatismo e o impacto das imagens. [...] Wyeth destacou-se entre as pessoas consideradas responsáveis por estabelecer o padrão para uma era de ouro da ilustração americana¹²⁶ (MICHAELIS, 1998, p. 170).

Ainda que o reconhecimento tenha chegado cedo em sua carreira de ilustrador, Wyeth manteve-se nessa crise existencial por mais alguns anos, até que se deparou com a proposta da Charles Scribner's Sons, que reunia ilustração com pintura, segundo ele. Em 1908 escreveu que tinha plano de ilustrar somente por mais cinco anos, a fim de conquistar a independência financeira para se dedicar somente a pintura artística (WYETH, 1971, p. 244). O pintor descobriu como preparar as ilustrações de maneira mais produtiva para a reprodução ao conhecer pessoalmente a gráfica, e compreender que a pintura dependeria da qualidade de impressão para reproduzir seus originais: “eu gerenciei o começo da imagem para a *Scribner's*. É a primeira vez em meses que eu realmente tive o poder vital da ilustração e que eu senti

¹²⁶ [Wyeth] was a celebrated illustrator of national life in a new era of reds, yellows, blues. Color reproduction – the muddy, tinted beginnings of a revolution in mass communication – had expanded the immediacy and impact of pictures. [...] Wyeth stood out among those credited with setting the standard for a golden age of American illustration.

visceralmente que o conjunto inteiro será um salto na carreira¹²⁷” (WYETH, 1971, p. 270). Esse trecho demonstra que o artista, mesmo contra seus intuitos de deixar a ilustração, vinha conseguindo compreender o ramo da publicação de maneira distintiva, e que isso se refletiria em melhores produções para seus clientes, ao conhecer o processo de reprodução na indústria gráfica. A vida profissional era cheia de altos e baixos, apesar do sucesso na ilustração, e em 1909 ele chegou a anunciar que largaria a ilustração de uma vez por todas (WYETH, 1971, p. 293). Ele detestava a comercialização de sua produção e sentia-se sem entusiasmo para negociar suas pinturas. Wyeth achava que o intenso senso de realismo de suas imagens arruinava as suas ilustrações e muitas pessoas as chamavam de “pinturas”, e ele relata que em decorrência desses comentários, teria descoberto que suas ilustrações deveriam ser mais “imprecisas, simples e sugestivas”, ou seja, que elas deveriam ter um espírito mais abstrato (WYETH, 1971, p. 303). Logo depois disso, a Scribner’s entregou várias comissões importantes que o mantiveram ocupado: um poema de Arthur Conan Doyle, a série sobre a Guerra Civil, até que, no começo de 1911, chegou o convite para a ilustração de *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson. E com o pedido de ilustração do romance, toda a frustração parece ter desaparecido e ele escreveu sobre isso: “os deuses sorriram para mim!”¹²⁸ (WYETH, 1971, p. 375). Ele estava tão entusiasmado com o projeto que fez as dezessete pinturas em praticamente três meses, e afirmou que tinha amado trabalhar nelas e com o resultado final, tendo encontrado sua autoria¹²⁹ com a criação (MICHAELIS, 1998, p. 196-198).

A comissão recebida por *Treasure Island* possibilitou a ele a compra do terreno em Chadds Ford - PA, e a construção da casa e do atelier, que o fez sentir-se “como um homem” pela aquisição da sua propriedade (WYETH, 1971, p. 375-376). A compra do seu lugar no mundo foi um marco muito importante na vida pessoal do ilustrador, não apenas pela questão econômica, mas pela confiança que ele ganhou em si mesmo enquanto artista. Além disso, esse foi o começo de um relacionamento que durou quase vinte anos, e que se transformou na principal fonte de renda do ilustrador. O primeiro trabalho em série para literatura na Scribner’s é tido como excelência na ilustração. As pinturas já foram exibidas em vários museus, e essas informações podem ser colhidas no *site* da Brandywine River Museum of Art em Chadds Ford - PA, nos Estados Unidos, que mantém em sua coleção privada várias das obras de Wyeth. Elas

¹²⁷ I managed to start a picture for *Scribner’s*. It’s the first time in many months that I really have taken a vital hold of illustration and I can feel in my bones that the entire set is going to be a jump ahead.

¹²⁸ The gods have smiled upon me!!

¹²⁹ Sua própria linguagem na narrativa visual.

já foram expostas coletiva e individualmente, mas reunida a obra é vista como um conjunto artístico, e sobre isso Duff comenta que as ilustrações de *Treasure Island* são tidas como

o mais artístico grupo de pinturas para uma única publicação. Certamente, enquanto trabalhava nelas, ele (Wyeth) comentou ‘sentir a real motivação com o rumo que o trabalho tomou no momento em que se poderia esperar que o espírito prático e comercial prevalecesse’. Estas são pinturas extremamente trabalhadas. O design, os detalhes, o senso de escala, o uso de luz e sombra, as pinceladas, as figuras em movimento, tudo mostra o pintor e sua maestria. [...]. Admirá-las na parede de um museu, é de uma dramaticidade enorme. No contexto do romance, elas conseguem competir com a narrativa textual de Stevenson, ainda que sejam ilustrações imaginárias, porque elas são excelentes adições ao texto¹³⁰ (DUFF, 1987, p. 29).

Estima-se que Wyeth tenha criado mais de quatro mil ilustrações para livros e revistas ao longo de sua carreira, realizado com vários tipos de meio para esses gêneros: óleo¹³¹ sobre tela, aquarela, pena e nanquim, carvão, vitral. Suas ilustrações para obras literárias, no entanto, foram realizadas em óleo sobre tela (WYETH *apud* DUFF, 1987, p. 85). Destacam-se entre a sua produção as ilustrações realizadas para a coleção de clássicos da literatura da editora Charles Scribner’s Sons, para a qual Wyeth produziu 25 dos 112 livros que ilustrou em vida. O ilustrador tinha consciência da atividade especulativa da Scribner’s com suas pinturas e do quanto estava se deixando levar pelo comercialismo da indústria de publicações, mas ele eventualmente conseguia negociações melhores, e isso acabou dilatando a parceria. Apesar da estabilidade monetária que isso representava, já em 1919, ele escreveu sobre o desconforto com os valores recebidos pela Scribner’s:

Há vários anos reconheço que a Scribner tem conseguido obter o melhor do meu trabalho de maneira muito barata (ou seja, em comparação com o que outras editoras estão dispostas a pagar pelas mesmas coisas). Eu recusei as ofertas externas persistentemente até agora, quando vejo o perigo em me isolar de todos, exceto da única casa, uma casa de riqueza e destaque com certeza, mas uma que me parece estar perdendo terreno para a falta de entusiasmo e energia especulativa. Eles estão jogando cada vez mais o jogo conservador, que tem seu efeito letal sobre os trabalhadores mais jovens, homens dentro de

¹³⁰ As his finest group for a single publication. Indeed, while working on them, he remarked on the ‘feeling of real encouragement at the turn my work has taken just at the moment when one would expect the spirit of practicality and commercialism to prevail.’ These are extremely painterly works. The designs, details, sense of scale, use of light and shadow, brushwork, and figures in motion all show him at this most masterful. [...] Seen alone on a museum wall, these works are enormously dramatic. In the context of the novel, they may compete with Stevenson’s narrative for attention, yet make ideal illustrations because they are excellent foils to the text.

¹³¹ John Berger (1972, p.84) conceitua a técnica de pintura à óleo como uma “forma de arte” na qual ainda reside a maior parte das nossas suposições culturais, e define o que entendemos por “semelhança pictórica”.

sua equipe de escritório, bem como os colaboradores externos, como eu¹³² (WYETH, 1971, p. 634).

A primeira exposição “como pintor” aconteceria somente em 1913 e causou enorme decepção ao artista, já que ele havia enviado diversas telas e o Pennsylvania Academy of Fine Arts colocou apenas uma obra na coletiva (WYETH, 1971, p. 432-433). As ambições de Wyeth logo foram negligenciadas pelas comissões, pelo casamento e pelos filhos. Wyeth era um pai presente, e teve cinco filhos, com os quais manteve muita ligação artística; eles não apenas eram seus modelos, brincando com os objetos e figurinos, como eles também frequentavam seu estúdio para pintar (DUFF, 1987, p. 34-35). Wyeth sabia que não tinha escolhido uma carreira muito estável, e suas preocupações financeiras eram recorrentes, e ele só começou a diminuir suas pinturas após a morte de sua mãe em 1925, mas uma redução mais drástica do volume de trabalho ocorreria após o fim da sua parceria com a Scribner's em meados dos anos 30, quando já tinha tido retorno financeiro para manter-se. A dimensão da importância de sua mãe só pode ser compreendida pelas cartas trocadas entre eles. Wyeth sentia-se seguro com os conselhos da mãe e em revelar suas inseguranças a ela, até mesmo as mais obtusas; ela era um porto seguro, sem o qual, ele reconheceu ter perdido o rumo. Era dela que vinham incentivos como “não perca sua individualidade” (MICHAELIS, 1998, p. 135).

Wyeth teve uma vida regrada, trabalho e família, não gostava de ser notado, muito menos falar em público, coisa que ele eventualmente teve de fazer e da qual levava semanas para se recuperar. Era caseiro, mas aventura-se pelos Estados Unidos em viagens curtas, exceto a primeira em que procurou a pintura Naïve¹³³. Por suas cartas, é possível verificar muitos períodos de altos e baixos emocionais, que ele costumeiramente chamava de “home sick”¹³⁴, mas sempre frequentes após os seus projetos mais valorizados. A família o mantinha ocupado, seus filhos tinham muitas atividades com ele. A esposa, Carolyn, achava que era a causa de suas depressões, mas sempre que ele se recuperava, ela se sentia feliz pela vida elegante, “próspera e afetada” (MICHAELIS, 1998, p. 253). Wyeth gostava de mimá-la com presentes, e passava horas enfeitando a casa com flores para que ela acordasse no dia seguinte e a

¹³² For several years I have recognized that Scribner's has been getting the very best of my work very cheaply (that is, as compared to what other publishers are willing to pay for the same things). I have turned down outside offers persistently until now I see the danger in isolating myself from all but the one house, a house of wealth and prominence, to be sure, but one which seems to me is losing ground for the lack of enthusiasm and speculative energy. They are increasingly playing the conservative game, which has its deadening effect on the younger workers, men within their office staff as well as the outside contributors such as myself.

¹³³ Ligada ao estilo primitivista. No caso de Wyeth, o estilo primitivista se encontrava não na forma de pintar, mas nos temas ligados a cultura dos povos nativos americanos: índios e cowboys.

¹³⁴ Saudades de casa.

encontrasse ornada. Manteve-se casado com Carolyn, seu primeiro grande amor, mas seus últimos anos de vida são cheios de boatos sobre um possível romance com uma de suas noras. Todos os biógrafos de Wyeth, inclusive no livro biográfico de seu filho Andrew, apontam para esse romance mais como sendo um amor platônico, e que o artista passou a tratar a nora como a nova musa de suas pinturas, no lugar de Carolyn. Há a transcrição, em suas biografias, das cartas confidentes em que ele fala abertamente do amor que sente por ela, a possível amante, bem como várias fotos juntos em piqueniques e passeios campestres. A verdade é que ele faleceu no curso desses fatos, dias antes de completar 63 anos, junto do neto – e filho da suposta amante –, em 1945, num acidente fatídico, quando o veículo em que estavam foi atropelado por um trem (WYETH, 1971, p. 844; MERYMAN, 1996, p. 220-221). Acima de tudo, o que prevalece sobre ele é “sua representação exuberante da paisagem e seu uso vibrante de cores” e uma produção que “se destaca dos outros ilustradores¹³⁵ justamente por isso (DONAHUE, 2005, p. 48).

2.2 As escolhas da editora Charles Scribner's Sons

A editora Charles Scribner's Sons foi fundada em 1846 com o nome de Baker & Scribner e se dedicava inicialmente à publicação de livros com teor religioso. Já em 1870 começou a se dedicar à publicação de literatura e lançou a famosa *Scribner's Monthly*, a revista de publicação mensal para a qual Wyeth fez muitas ilustrações. Os administradores da empresa decidiram lançar, no começo do século XX, uma série de livros da literatura canônica, conhecida como “Scribners Illustrated Classics”, cujos impressos contavam com ilustrações de renomados artistas da época – a era de ouro da ilustração nos Estados Unidos. Indicado por Howard Pyle¹³⁶, Wyeth ingressou nesse seleto grupo de ilustradores, contratados pela Scribner (MICHAELIS, 1998, p. 100-102, 210-212). Wyeth escreveu certa vez sobre a Charles Scribner's Sons para sua mãe em 1907, que

a Scribner é meu mais forte apoiador e eles são o maior de todos também. Certamente tenho sorte e farei o melhor possível para me tornar um bom valor agregado para a revista. Eles praticamente monopolizaram meu verão com

¹³⁵ Known for his lush portrayal of landscape and his vibrant use of colors, Wyeth's work stands out against that of other illustrators.

¹³⁶ Wyeth, entre 1902 e 1904, foi pupilo do artista Howard Pyle, que contribuiu para que Wyeth se tornasse um dos maiores ilustradores dos Estados Unidos.

aquela série de fazendas e uma série de índios pastores de ovelhas¹³⁷ (WYETH *apud* MERYMAN, 1996, p. 204-205).

O primeiro contato de N.C. Wyeth com o então editor de arte da editora, Joseph Wayler Chapin, ocorreu em 1904, quando o editor procurava um novo talento para as ilustrações de uma nova publicação, e Wyeth tinha apenas 21 anos de idade. O primeiro trabalho de Wyeth para a Scribner ocorreu com a ilustração para o livro *Russian Story*, que infelizmente só foi impresso mais de trinta anos depois (MICHAELIS, 1998, p.102). Depois de vários anos contratando Wyeth para ilustrações únicas em diversas publicações, em 1911, a Charles Scribner's Sons contratou Wyeth para ilustrar o livro *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson por dois mil e quinhentos dólares. Começava, com esse projeto, a série de ilustrações dos clássicos literários por Wyeth. Além disso, esse foi o projeto que mudou o rumo da vida do ilustrador, que escreveu em uma das cartas endereçadas à sua mãe, naquele ano: “estou totalmente satisfeito que esse seja o pequeno canto do mundo no qual eu vou trabalhar meu destino”¹³⁸ (WYETH, 1971, p. 195) – ele se referia aos dezoito acres comprados com o dinheiro da Scribner, o lugar no qual ele construiu sua casa e seu espaçoso estúdio (MERYMAN, 1996, p. 29). Por outro lado, o lançamento do livro e o sucesso de vendas, edificaram o nome de Wyeth como ilustrador, e a importância dessas ilustrações foi tamanha que veio o reconhecimento como o melhor conjunto criado para uma única publicação. Sobre elas Wyeth, em uma das cartas que mandou para sua mãe, escreveu ter um “sentimento de um real encorajamento na virada que meu trabalho tomou, uma vez que se esperaria que o espírito de praticidade e comercialismo prevalecesse”¹³⁹ (WYETH *apud* DUFF, 1987, p. 29).

Michaelis (1998, p. 211) informa que a série “Scribners Illustrated Classics” se tornou uma pequena indústria, e que a inclusão de “ilustrações de N. C. Wyeth” na capa passou a significar sucesso de vendas de livros como nunca antes havia sido visto. Segundo Duff (1987, p. 30),

o enorme sucesso da colaboração com a Scribner o levou a um grande número de trabalhos. De 1911 a 1939, o nome de Wyeth apareceu no título das capas dos mais populares romances e clássicos lidos por gerações de americanos, variando de diversos trabalhos de Stevenson, para *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper (1919), e até Marjorie Kinnan Rawling em *The*

¹³⁷ Scribner's are my strongest backers and they are the top notches too. I certainly am fortunate and shall do my level best to make myself a valuable adjunct to the magazine. They practically monopolize my summer's program with that farm series and an Indian sheepherding series.

¹³⁸ I'm totally satisfied that this is the little corner of the world wherein I shall work out my destiny.

¹³⁹ Feeling of real encouragement at the turn my work has taken just at the moment when one would expect the spirit of practicality and commercialism to prevail.

Yearling (1939), um grupo variado a quem ele fez centenas de ilustrações. [...] Ele também ilustrou antologias, artigos de revistas, contos, e algumas vezes, apenas fez a capa¹⁴⁰ (DUFF, 1987, p. 30).

As editoras ofereciam muita liberdade ao pintor, no que se refere à técnica, ao processo criativo e à seleção dos excertos. Por razões práticas, a editora normalmente decide “o número, tipo e tamanho das ilustrações [...] A editora também decide onde os cortes vão aparecer¹⁴¹” (HODNETT, 1986, p. 7). A série “Scribners Illustrated Classics” tinha, no entanto, algumas imposições e decisões editoriais que Wyeth não tinha qualquer autonomia. Por se tratarem de características gerais da série e não conteúdo ligado ao ilustrador, elas serão descritas a seguir.

Os livros da série eram impressos em capa dura, recobertos com uma jaqueta¹⁴² avulsa ilustrada, em formato vertical com cerca de 18,5cm de comprimento e 23,5cm de altura, e continham cerca de dezessete ilustrações (catorze internas entre o texto, mais a capa, guarda e frontispício). A editora não fazia alterações nos títulos originais, incluídos em caixa grande na jaqueta, mas eles vinham emoldurados em um espaço retangular dentro da imagem da capa, que por sua vez também era cercada por borda, sendo que cada livro tem uma cor de moldura diferente. Nessa capa, na borda inferior, havia o nome do ilustrador com a seguinte frase: “ilustrado por [...]”. Destaca-se que o nome do autor no livro não era impresso na capa, mas na lombada do livro, nessa ordem: título do livro, autor, nome do ilustrador, no topo, e na parte inferior da lombada o nome Scribners.

As ilustrações eram impressas em papel couchê branco, liso e brilhante de 90g/m², e as ilustrações internas vinham sem imagem no verso, e normalmente estavam dispostas na página da direita, que é conhecida por ter mais destaque na leitura e que, segundo Perry Nodelman, o leitor perde mais tempo observando uma imagem se ela estiver na página da direita (1998, p. 54-55), já que as ilustrações tem natureza inerentemente mais atrativa. Uma gramatura maior permite que a reprodução de imagens tenha um aspecto físico de maior qualidade de impressão e faz com que as cores impressas se aproximem da pintura original (NODELMAN, 1988, p. 47). Nodelman (1988, p. 44) comenta que o tamanho do livro é fundamental, e que livros com

¹⁴⁰ The enormous success of the collaboration with Scribner's led to a great many commissions. From 1991 through 1939, Wyeth's name appeared on the title pages of many popular novels and classics read by generations of Americans, ranging from several more works by Stevenson to *The Last of the Mohicans* by James Fenimore Cooper (1919) to Marjorie Kinnan Rawling's *The Yearling* (1939), a varied group for which he provided hundreds of images. [...] He also illustrated anthologies, magazine articles, and short stories, and sometimes did just dust jackets or covers.

¹⁴¹ For practical reasons the Publisher often decides on the number, kind, and size of the illustrations [...] The publisher may also decide where these cuts are to appear.

¹⁴² Também conhecida como cinta. Normalmente é presa horizontalmente na capa e contracapa. Essas abas são conhecidas como “orelha” e as editoras aproveitam esses espaços para adicionar informações de enredo e autor.

dimensões muito diferenciadas são associados a leitores mais jovens, para chamar a atenção desse tipo de público. Esse formato mais tradicional (retangular) foi adotado pela editora para toda a coleção de clássicos ilustrados que lançou e era um tipo de gestão editorial muito comum a essa época, sobre a qual Linden (2011, p. 53) comenta que

o formato vertical (dito à “francesa”), mais alto do que largo, revela-se o mais corriqueiro. As imagens aparecem isoladas, na maioria das vezes, e as coerentes composições talvez sejam menos marcadas na sequência das páginas. Frequentemente deparamos com imagens descritivas mostrando retratos ou paisagens (LINDEN, 2011, p. 53).

Cada página ilustrada vinha com uma moldura branca que compreendia não apenas a imagem, mas também o excerto do texto em itálico e logo abaixo da imagem. O tamanho da fonte do excerto não apenas se diferencia do corpo do texto por estar em itálico, mas também por ter sido impresso em fonte menor. A borda de cada imagem tinha cerca de 2cm à esquerda, no topo e à direita, e cerca de 3,5cm no inferior (entre a imagem e o excerto parece haver um espaçamento duplo, o que deixaria a borda inferior também com 2cm). Sobre a moldura branca em volta das ilustrações, Hodnett (1986, p. 21) afirma que a claridade da borda ajuda a separar visualmente a ilustração do texto, o que parece ser óbvio, mas também ajuda a aumentar a sensação de claridade da imagem e o efeito da cor. Portanto, o que poderia ser interpretado como simples decisão operacional para a adição da ilustração, tem o efeito de enaltecê-la, mesmo porque a falta dela deixaria uma impressão de aglomeração entre elementos gráficos e pictóricos. Apesar de todos os cuidados com a imagem, pudemos notar que a editora manipulava as cores das guardas, ou pior, como havia uma perda acentuada da qualidade da impressão em relação à pintura original, verificado em todos os livros do acervo pessoal: *Treasure Island*, *Mysterious Island*, *The Boy's King Arthur*, *Hobin Hood*, e *The Last of the Mohicans*. No caso de *The Boy's King Arthur*, optamos pela opção da editora, já que se trata de uma análise das ilustrações para o romance, e não da obra de Wyeth no geral, em que se identificou uma adição amarelada na coloração inteira da ilustração. A título de exemplificação da interferência editorial incluímos uma cópia de observação feita por Michaelis (1998, p. prancha adicional à direita da p. 276) na biografia de Wyeth, em que é comentada a alteração feita na edição de *The Last of the Mohicans*, o biógrafo menciona como se perdia detalhes da pintura original na reprodução impressa (Figura 3, p. 148).

Além do tipo de papel de impressão ser diferenciado, pode-se notar que o papel do texto também tem uma gramatura maior do que o normal, chamado de pólen (coloração amarelada), fosco e de 90g/m². Segundo a editora, o método de impressão é o litográfico tanto para o texto

quanto para a imagem, e foram feitos em gráficas distintas, e o tipo de fonte é o “*scotch roman*”, a mesma usada na publicação original de 1880.

O miolo era preso com costura, um tipo de encadernação na qual a impressão é feita no formato aberto e reunida em cadernos – geralmente múltiplos de quatro folhas – e que posteriormente eram costurados na dobra e finalmente são colados e formam o livro. Esse tipo de encadernação era comumente usado para impressões de maior número de páginas, por ser mais resistente e por isso, mais aconselhado para capa dura. Alguns dos modelos dessa série possuem algumas páginas em branco após o fim do texto, e era comum que a editora não se preocupasse com a diagramação exata correspondente ao número total de páginas da história, uma prática menos usual na atualidade. Vale lembrar que a última edição dessa série aconteceu em 1989 quando a “Scribner Illustrated Classics” relançou alguns dos clássicos da editora, mantendo as mesmas condições de seus lançamentos no início do século XX.

A editora trabalhou com muitos outros ilustradores além de Wyeth, e lançou importantes nomes da literatura canônica em versões ilustradas até meados de 1950, quando a família começou a passar a administração para as demais gerações, e conseguiu manter o controle familiar até que, em 1978, Scribner adquiriu a Atheneum publicações, e em 1984 foi incorporada pela Macmillan, quando sofreu alterações importantes no perfil editorial. Atualmente há disponível um catálogo completo das publicações realizadas pela Scribner’s onde existem cerca de 1.125 títulos (SCRIBNER CATALOG, s.d.), mas como divisão da empresa que tem o seu controle acionário, a Simon & Schuster, no entanto, nenhum dos livros disponíveis são do catálogo da época da “Scribners Illustrated Classics”, que não são mais impressos.

2.3 As escolhas do ilustrador N. C. Wyeth

Há muito o que se dizer sobre o modo de ilustrar de Wyeth. E para maior objetividade sobre seu trabalho, nesse item analisamos as informações que chamamos, meramente pela praticidade de diferenciar conteúdo e pela facilidade de usar uma nomenclatura, de escolhas do ilustrador. Elas são tão importantes que Hodnett lembra que delas são provenientes as reações do leitor (HODNETT, 1986, p. 6) e que, inevitavelmente o ilustrador, “em um sentido mais amplo”, “reflete o gosto de seu tempo, algo das atitudes sociais comuns”¹⁴³ (HODNETT, 1986, p. 7). As escolhas de Wyeth referem-se aos elementos constitutivos da construção estética

¹⁴³ In a wider sense the illustrator reflects the taste of his times, something of the pervasive social attitudes.

verificada nas imagens escopo desta pesquisa, mas também de algumas outras produções do pintor, alguns dos quais adicionados para melhor esclarecimento da investigação realizada. É alvo desse item a abordagem ao texto utilizada por Wyeth como critério para a seleção da passagem textual e posterior criação da ilustração, cujos aspectos mais preponderantes relacionados às decisões do ilustrador são: método ilustrativo, técnica, estilo, composição e cor. Alguns desses critérios serão aprofundados no próximo capítulo, ao analisar os componentes das figuras de *The Boy's King Arthur*, como parte da análise da organização plástica.

Wyeth realmente se preocupava com seu ofício como ilustrador (MICHAELIS, 1998, p. 171), a ponto de se perguntar se era um bom livro e se era uma história fundamental, visto que procurava revigorar a leitura dessas obras, que, supostamente, estariam encostadas em bibliotecas por anos a fio (DUFF, 1987, p. 79). Wyeth acreditava que uma boa história poderia ser entendida por leitores de qualquer idade e que o ilustrador não deveria ser muito complexo. O artista também achava que uma pessoa podia compreender uma história sem precisar lê-la, apenas escolhendo um livro e olhando as ilustrações, cuja progressão das imagens (que, em sua opinião, desenvolvem, por si, uma trama) a faria entender rapidamente do que se tratava (WYETH *apud* DUFF, 1987, p. 80). Apesar disso, as leituras dos manuscritos eram feitas até que Wyeth encontrasse o “espírito” e a “cor” da história. Outra importante declaração de Andrew Wyeth a respeito do pai foi quanto à força argumentativa de N. C. Wyeth, e do quanto dele próprio havia em suas ilustrações:

não se pensa em ninguém exceto N. C. Wyeth quando se está diante de suas ilustrações. Vê-se o mestre absoluto de suas emoções. Tecnicamente elas são muito importantes, mas acho que não se pode deslocar técnica de estado de espírito, porque, então, torna-se uma coisa técnica, uma publicação didática. Acho que não deve ser feito dessa maneira¹⁴⁴ (WYETH *apud* DUFF, 1987, p. 85).

Wyeth acreditava que o papel do artista era o de projetar o assunto a ser ilustrado em sua mente até que pudesse vivê-lo, “fundindo sentimentos com a realidade”¹⁴⁵ (MICHAELIS, 1998, p. 61). Susan R. Gannon (1991, p. 92-93) afirma que Wyeth tinha uma maneira distinta de condensar o enredo, de forma a conferir-lhe um senso de continuidade narrativa, que complementava a ideia de quem era o personagem, mas, principalmente, acrescentava

¹⁴⁴ You don't think of anyone but NC Wyeth when you're looking at his illustrations. You're seeing a complete master of his emotion. Technically they are very important, but I don't think you can dislodge technique from mood, because then it becomes like a technical, how-to-publication. I don't think it can be done that way.

¹⁴⁵ By merging his feelings with the factual reality.

“dramaticidade e força emocional ao texto”. Após compreender o texto, ele se sentia confortável para ilustrá-lo.

Partindo dessas considerações, o primeiro aspecto a ser observado nas ilustrações de Wyeth é a passagem textual escolhida pelo artista, que se apresenta no livro normalmente como o título da imagem, e usualmente é uma citação curta ou de uma linha (HODNETT, 1986, p. 11). Esse momento de seleção refere-se a duas decisões das mais importantes para o ilustrador antes de criar (HODNETT, 1986, p. 7): a passagem do texto é o momento preciso em que a ação acaba; é como uma extração temporal do momento selecionado e cirurgicamente cortado pelo ilustrador. Quanto mais concisa, mais o artista pode oferecer na composição. O reconhecimento pelo trabalho como ilustrador proporcionou a Wyeth ter o nome associado ao de grandes autores da literatura mundial e, talvez por isso, as editoras conferissem a ele liberdade criativa a cada contratação, e ele usufruía dessa liberdade para a seleção dos excertos que seriam ilustrados, visto que era frequente que as empresas determinassem, “por razões práticas”, onde deveriam ser incluídas as ilustrações e os cortes de imagens (HODNETT, 1986, p. 7). O que é importante a respeito das escolhas do pintor é que, ao priorizar uma determinada passagem, da mesma forma ele a prioriza ao leitor e a torna significativa; ao passo que torna menos importantes as demais passagens que não foram selecionadas. Referindo-se ao processo criativo de seu pai e sobre a escolha dos livros que ilustrava, Andrew Wyeth afirma que

depois de inicialmente ler a história, especialmente se fosse boa, papai relia-a com muito cuidado e sublinhava passagens que sentia ser a essência da narrativa. Lembro-me dele, por vezes, sentado na varanda com os manuscritos e as provas tipográficas. Depois, soltava a imaginação. Sempre escolhia uma cena que não havia sido muito descrita [...] ¹⁴⁶ (WYETH *apud* DUFF, 1987, p. 79-80).

Isso era possível porque os textos nunca possuem descrições completas de todas as cenas, e em alguns deles nem há muita descrição, de forma que nem seria possível construir imagetivamente a não ser que o leitor complete essa lacuna criativamente ou pelos elementos já oferecidos pelo texto (HODNETT, 1986, p. 11). As escolhas do ilustrador, segundo Gannon (1991, p. 92-93) provinham de uma opção em acrescentar ou omitir detalhes artísticos e interpretativos por pura escolha pessoal, apesar disso, não se poderia afirmar que elas não provinham de critérios objetivos do artista, e Wyeth certamente não desejava que suas criações fossem meramente

¹⁴⁶ After initially reading the story, especially if it was a good yarn, Pa would reread it very carefully and underline passages that he felt were the essence of the story. I remember him sometimes sitting on the porch reading manuscripts and galley proofs. Then he would turn his imagination loose. He always picked a scene that was not described very much [...].

supérfluas ao texto. Por exemplo, ele gostava de usar a ilustração da guarda para resumir o enredo e servia como uma espécie de *trailer* de um filme, que consegue oferecer uma prévia da atração (GANNON, 1991, p. 92). Além disso, ao pensar sobre o texto como um todo, seria possível imaginar a dificuldade para o ilustrador escolher o momento adequado que orientasse a ilustração.

Uma das dúvidas encontradas sobre o ilustrador era a metodologia de escolha daquilo que seria ilustrado. O envio de um material inédito, pela curadora de Brandywine River Museum, ajudou-nos nessa questão. Através de pesquisas de imagem no banco de dados do catálogo digital do museu, notamos haver referência ao livro-fonte utilizado por Wyeth, codificado como NCW.95.171, em cujo volume estariam uma série de anotações do ilustrador, inclusive sobre os excertos. A análise das anotações, no entanto, propiciou a suposição de uma *timeline* sobre o processo de seleção textual do ilustrador. É possível verificar que o primeiro estágio é de seleção de páginas por capítulos. Essa primeira etapa, se feita pela Scribner ou pelo ilustrador, não pode ser confirmada. Há no verso do livro uma colagem de folha branca, com dados datilografados, com seleção de páginas, por capítulos (Figura 4, p. 149), inclusive referenciadas a outro livro ilustrado por ele, *Kidnapped*. Os termos usados na folha são “use” e “omit entire”, ou seja, indicação das páginas a serem usadas ou a “omissão completa”, como feito para o capítulo IV, sobre Tristam. A partir dos dados datilografados, ele faz mais uma série de inclusões e revisões, até que ele cria na lateral da página uma lista chamada de “illustrations of pages”, ou “ilustrações das páginas”.

Como pode ser visto, o ilustrador muda de ideia várias vezes. E ele continua com suas anotações em outra página no verso do livro (Figura 5, p. 150). Ele as enumera por revisão, página de impressão, e página. Uma série de rabiscos são feitos até que ele, no centro da página, parece criar uma coluna com a numeração que deseja que seja a referência para o excerto. É até pertinente notar que a folha dessa fase, foi rasgada na lateral. Talvez para que ele pudesse comparar com a coluna inserida na página posterior. Não há como saber.

A última imagem sobre as anotações relativas às páginas que serviriam de motivação para as imagens criadas por Wyeth, ele parece ter feito uma revisão final e considerou uma alteração final (Figura 6, p. 151). Ele chega a escrever, entre as linhas das colunas enumeradas pelas páginas, o tema resumido da ilustração adicionada, como “morte de Tristam” (Death of Tristam). É importante destacar que, aquilo que nomeamos como fase 1, fase 2, fase 3, é meramente uma suposição. Não temos essa informação e não conseguimos saber exatamente qual o procedimento adotado por Wyeth. Segundo as páginas da edição de 1916, os nomes das

ilustrações, e a primeira versão ilustrada por ele, de 1917, entendemos que a coluna central da Figura 5 (p. 150) seria a última etapa feita pelo ilustrador, após idas e vindas sobre os excertos.

Tais numerações são provenientes de parágrafos selecionados pelo pintor, como pode ser verificado na Figura 7 (p. 152). Podemos constatar que essa seleção é da página 82 do livro da edição de 1916, e que, até então havia sido ilustrada por Alfred Kappes. O trecho selecionado está no capítulo XV, que é parte da história de Launcelot louco. Neste caso, esse trecho foi realmente utilizado para as ilustrações do romance (Figura 32, p. 177). Não tivemos acesso a todas as marcações feitas por Wyeth no livro-fonte, mas pudemos cruzar as informações de números de páginas em todas as fases, com os temas possíveis em relação aos dados finais. Aliás, foi a adição das frases-referência de cada ilustração que nos guiou por essa pesquisa.

Entre a seleção do texto e a forma como seria ilustrado, não se sabe ao certo como Wyeth resolvia essa equação. Fato é que outro aspecto a ser considerado na dinâmica de trabalho de Wyeth é a forma como ele resolvia ilustrar o excerto escolhido. Hodnett (1986, p.7-8) propõe que, depois de eleger uma determinada passagem para ilustrar, o artista tem, pelo menos, quatro momentos em que se concentrar: o momento antecedente à ação, aquele em que a ação está em vias de ser executada, o momento exato em que a ação está ocorrendo e o momento seguinte a ela. Wyeth havia aprendido com Pyle a ilustrar o momento antes do clímax, conferindo às imagens um ar teatral, não dramático (MICHAELIS, 1998, p. 199). Segundo Wyeth, o *timing* correto da ação ocorre quando o artista consegue transmitir a profunda emoção da cena, pois é o momento que contém a dignidade e restrição da ação mais expressiva do que outros momentos que poderiam ser ilustrados (MICHAELIS, 1998, p. 199). Isso é o que Nodelman (1988, p. 161) chama de ação sugerida, ou seja, o desenho cria um princípio de continuidade linear enquanto os olhos percorrem a ilustração, caminhando do topo à esquerda, para baixo e à direita. Wyeth aplica essa técnica em praticamente todas as imagens, conforme podemos ver na Figura 8 (p. 153).

Também é possível destacar que havia um grande interesse de Wyeth por seus predecessores. Há muita intertextualidade¹⁴⁷ visual em suas ilustrações, como poderemos ver na análise das imagens. Obviamente, grande parte pelo excerto escolhido, mas também está expressa nos componentes da imagem. Fato é que ele conhecia bem as ilustrações feitas pelos seus pares para os mesmos textos. Um exemplo marcante de intertextualidade visual e do método ilustrativo de Wyeth pode ser vista na comparação de ilustração feita para o romance *Treasure Island* (1880), de Robert Louis Stevenson.

¹⁴⁷ A noção de intertextualidade se refere a todos os tipos de vínculos entre dois ou mais textos: the notion of intertextuality refers to all kinds of links between two or more texts (NIKOLAVEJA, SCOTT, 2006, p.227-228).

A Figura 10 (p. 155) foi feita por Wyeth (1920) e a Figura 12 (p. 157) pelo o primeiro ilustrador do livro, Walter Paget¹⁴⁸ (1899). Trata-se da mesma passagem dentro do livro e é possível verificar que Wyeth utilizou-se grandemente da abordagem de Paget para compor sua ilustração. No entanto, em Wyeth, o personagem principal, Jim Hawkins está no barco, com o mastro tombado, no qual ele subiu para ganhar vantagem de uma batalha contra um pirata insurgente. Jim tem pistola e o pirata uma faca. Wyeth ilustra a cena, antes de Jim ser atingido pela faca, enquanto Jim se prepara para atirar. Já o outro ilustrador optou por mostrar o momento após o lançamento da faca e do projétil. Ao antecipar a imagem para o momento antes dos ferimentos, Wyeth evita a violência das cenas, destacando o significado simbólico da disputa, e coloca o leitor como testemunha da cena em andamento, sugerindo a ação para que ela possa ser preenchida imaginariamente pelo leitor. Paget antecipa ao leitor o ganhador da disputa, pouco recorrendo à criatividade do leitor.

Apesar de não haver esse intuito nesse momento do estudo, há que se mencionar o quanto a Figura 10 (p. 155) e a Figura 12 (p. 157) são parecidas, e ao mesmo tempo distantes. Isso acontece porque ambas retratam a mesma cena e possuem uma composição espacial semelhante. No entanto, além do momento da ação, a maior distinção entre elas não é a adição de cores, senão a proximidade do espectador. Em Wyeth, o espectador está dentro do navio, muito próximo ao acontecimento, e isso faz toda a diferença nas imagens do ilustrador. O leitor não se coloca na posição de mero leitor, mas testemunha viva da história, em *close-up*, e pode construir e finalizar a cena por aquilo que está sugerido no texto, sem que o ilustrador faça isso por ele. Hodnett (1986, p. 17) diz que os melhores ilustradores são aqueles que possuem a capacidade de compreender a intenção do autor e “imaginar aquilo que, legitimamente, é possível por meio das palavras que ele [autor] usou”.

Wyeth normalmente tem um método ilustrativo monocênico, ou seja, concentra-se em uma única cena. Esse estilo de ilustrar concentra informações sobre o núcleo da cena¹⁴⁹ (WEITZMANN, 1970, p.15), ou melhor, é caracterizado pela concentração em uma única ação dentro dos limites de uma cena¹⁵⁰ (idem, p. 16). Apesar da nomenclatura indicar que a cena é

¹⁴⁸ Não temos dados bibliográficos sobre esse ilustrador segundo referências utilizadas. Os dados da ilustração foram obtidos no catálogo online da Brandywine River Museum of Art.

¹⁴⁹ Utilizamos como conceito de “cena” a passagem do texto a que se refere a ação. Essa diferenciação é importante porque no teatro, por exemplo, uma cena pode ser entendida como um ato que envolve diversas narrativas. Portanto, nesse estudo, e segundo os teóricos da imagem, a cena refere-se ao excerto utilizado pelo ilustrador para a realização da ilustração.

¹⁵⁰ Is characterized by the concentration on a single action.

única, na verdade, ela se antagoniza ao método simultâneo¹⁵¹ e ao sequencial¹⁵² (LINDEN, 2011, p. 45). Mesmo trabalhando o texto com uma série ilustrativa, as imagens não são sequenciais, mas de cenas isoladas (tanto do texto, fisicamente, já que são impressas em uma página à parte, quanto da articulação de cenas), mas graças a atividade ilustrativa em conjunto as ilustrações de Wyeth podem ser consideradas ligadas entre si, uma vez que possuem uma continuidade plástica ao longo do livro e coerência interna com a unidade narrativa, mas cada uma refere-se a uma parte restrita do enredo. Portanto, reunidas elas possuem a associação do processo simultâneo, mas individualmente são monocênicas. Apesar disso, ele trabalhava com outros componentes do texto ou para muito além da cena do livro escolhido, e o espectador tem a impressão de que há na imagem muito mais do que um único episódio, e elas podem ser interpretadas até mesmo como um resumo de um trecho maior do texto, pois em sua composição há uma variedade de elementos que possibilitam essa leitura. Contudo, é importante mencionar que Wyeth elaborava cada história de maneira distinta na confecção estética, selecionando variadas paletas de cores, enfatizando temáticas diferentes: “as ilustrações de Wyeth são vigorosas, possuindo a tensão entre o desejo do artista de preservar o presente em alguma forma plástica e sua ânsia de reviver e revisitar um passado incólume¹⁵³” (MICHAELIS, 1998, p. 188). Nodelman (1988, p. 78) lembra que a variação de registro do ilustrador é feita, independentemente do seu estilo particular, para expressar um conceito criativo para melhor representar o efeito do contexto narrativo que se deseja dar, acima das preferências pessoais. Sobre a distinção de abordagem de Wyeth e suas diferentes escolhas estilísticas é possível dizer que

a cor e as pinceladas são muito semelhantes às utilizadas na série de 1911, embora mais tarde ele parece ter conscientemente alterado seu estilo de livro para livro, de modo que quase todas as séries parecem únicas em seus aspectos técnicos e até mesmo em seu estado de espírito. Aqueles que estão familiarizados com a carreira de N. C. muitas vezes conseguem associar uma pintura que não tenham visto antes com um livro específico¹⁵⁴ (DUFF, 1987, p. 30).

¹⁵¹ Associação de imagens ou simultâneas, pois o ilustrador insere aquilo que deseja. Diferencia-se do método monocênico porque não são totalmente independentes, mas também não são solidárias como as sequenciais (LINDEN, 2011, p.45).

¹⁵² Imagens justapostas e articuladas, ou seja, uma sequência de ações (LINDEN, 2011, p.45).

¹⁵³ Wyeth's illustrations are alive with the tension between the artist's wish to preserve the present in some plastic form and his constant urge to revive and re-view an unspoiled past.

¹⁵⁴ The color and brushwork are very similar to those used for the 1991 series, although later he seems to have consciously altered his style from book to book, so that almost every series appears unique in its technical aspects and even in its mood. Those familiar with N.C.'s career can often associate a painting they have not seen before with a specific book.

A trajetória do olhar, ao percorrer a imagem, comunga todos os elementos visuais, simbólicos e narrativos. É Alexander Nemerov (1992, p. 40) que explica como Wyeth conseguia preencher a imagem não como “um transcritor passivo”, mas como aquele que acrescentou dramaticidade ao tema: não é a teatralidade em sua conotação de melodrama, mas o “próprio teatro propriamente dito” – um palco ocupado por atores, adereços e pano de fundo – que constitui uma metáfora governante na arte de Wyeth¹⁵⁵ (NEMEROV, 1992, p. 40). A criação de imagem de Wyeth encontra explicação no argumento de Gannon de que as ilustrações

representam momentos cuidadosamente escolhidos, espaçados mais ou menos regularmente no desenrolar da história e organizados de modo a fornecer não apenas uma noção de continuidade para a história, com dramaticidade e força emocional, mas de modo a complementarem-se esteticamente, oferecendo contraste e comparação em termos do assunto [escolhido para ilustrar], da cor e do desenho¹⁵⁶ (GANNON, 1991, p. 92).

E ela complementa, afirmando que

não é apenas a escolha do assunto que determina a interpretação de Wyeth de um determinado romance particular, mas também suas escolhas da cor, do traço, da luz e do sombreamento. As escolhas artísticas de Wyeth funcionam como uma retórica visual eficaz, criando imagens que o espectador pode “ler”. Cada um de seus conjuntos de ilustrações tem sua própria paleta¹⁵⁷ (GANNON, 1991, p. 96).

É isso que podemos constatar na imagem feitas por Wyeth para *The Last of the Mohicans*, como o exemplo a Figura 13 (p. 158).

Com respeito à técnica, Wyeth só empregava óleo sobre tela, pois possibilita um nível mais elevado de textura e profundidade (DUFF, 1987, p. 85). A dimensão das telas era o grande diferencial de Wyeth em relação aos demais ilustradores, por pintar em quadros com cerca de 100x120cm, o que favorecia as reproduções dos originais em tamanhos menores pelas editoras – as telas grandes possibilitavam a adição de minúcias que, em telas pequenas, seria mais difícil de incluir, por exemplo, além de proporcionarem maior qualidade visual às reproduções em

¹⁵⁵ Thus, it is not theatricality in its connotation of melodrama, but the actual theater itself - a stage occupied by actors, props, and backdrop-that constitutes a governing metaphor in Wyeth's art.

¹⁵⁶ [His pictures] represent carefully chosen moments more or less evenly spaced throughout the story and so arranged as to provide not only a sense of the story's continuity, its drama and emotional force, but to complement each other aesthetically, offering contrast and comparison in subject matter, coloring, and design.

¹⁵⁷ It is not just choice of subject that determines Wyeth's interpretation of a particular novel but also choices of color, design, light, and shade. Wyeth's artistic choices operate as an effective visual rhetoric, creating pictures the viewer can “read.” Each of his sets of illustrations has its own palette.

papel: “medindo 1,20m de altura por 1,00m de largura, as telas tinham uma grandeza que, vistas contra a linha do horizonte, do estúdio de Wyeth, as fazia parecer ao pintor de 1,85m de altura "quase da minha altura"¹⁵⁸ (MICHAELIS, 1998, p. 205-206).

O estilo de Wyeth é figurativo – baseado na representação de formas, objetos ou pessoas, ambientes, animais, etc. –, geralmente apresentando as personagens em posição central, alterando apenas o ponto de vista a partir do qual a cena é mostrada. A primeira impressão que se tem ao analisar as ilustrações de Wyeth é a de que o leitor está muito perto dos acontecimentos. É como se, em cada momento, o leitor estivesse ali, ao lado do personagem, testemunhando cada experiência, sentindo com ele cada momento, aproximando-se dele. Wyeth nos coloca muito perto da ação, e chama a atenção como ele coloca o leitor muito próximo à cena, sempre centralizada no protagonista e que faz com que esse leitor seja testemunha da história.

Wyeth era um artista incansável no estudo da pintura e do desenho; e planejava cuidadosamente as atividades diárias para obter maior produtividade e o aprimoramento da sua atividade. Durante a manhã e à noite, desenhava e, à tarde, ia para o estúdio pintar as ilustrações para clientes. "Convers gasta cada momento livre para desenhar, além de ilustrar"¹⁵⁹, relatou a esposa de Wyeth certa vez (MICHAELIS, 1998, p. 173). O autor fazia tudo para ir além dos limites da forma, e Michaelis explica que na opinião de Wyeth

o típico ilustrador de livros não era mais do que um proprietário de uma produção teatral, fornecendo aos atores os acessórios historicamente precisos. O ilustrador meramente "se intromete" no trabalho do autor. Porém, Wyeth tinha como objetivo fundir ilustrador e autor, até mesmo conferindo autonomia para a figura¹⁶⁰ (MICHAELIS, 1998, p. 185).

Sobre a composição, o trabalho de profundidade espacial nas pinturas de Wyeth, que confere às imagens as dimensões dos objetos, realça o centro de gravidade, e, principalmente, proporcionam uma especial imponência ao ambiente. Há nas figuras de Wyeth, em geral, um senso apurado com a profundidade, o qual Rudolf Arnheim (2009, p. 24) chama de profundidade espacial. Ele diz que “quanto maior a profundidade que uma área do campo visual atinge, maior o peso que ela carrega”¹⁶¹. Isso significa que, ao direcionar o olhar para o local

¹⁵⁸ measuring forty-seven inches tall by thirty-eight inches wide, the canvases had a grandeur that, under the skylight in Wyeth's studio, made them appear to the six-foot, one-inch painter "almost as big as I am".

¹⁵⁹ "Convers spends every spare moment to sketch besides illustrating", Carol reported.

¹⁶⁰ The typical book illustrator was no more than a property man in a theatrical production, equipping the players with historically accurate accessories. The illustrator merely "meddled" with the author's work. But Wyeth aimed to merge illustrator and author, even as he liberated the picture from the story.

¹⁶¹ [...] the greater the depth an area of the visual field reaches, the greater the weight it carries.

mais distante da imagem, cria-se um contrabalanceamento poderoso entre o que está em primeiro plano e o que está no plano de fundo, realçando ainda mais o centro de gravidade da gravura. Gyorgy Kepes (1995, p. 72) diz que “para o espectador, a linha do horizonte fornece a linha de referência”¹⁶² e que essa linha serve para relacionar o objeto central em relação ao horizonte, bem como distanciá-lo de si mesmo (espectador). Mesmo que ela não seja tradicionalmente aparente, a dimensão dos diferentes objetos da imagem fixará essa linha, indicando as posições espaciais na composição ambiental da ilustração. Podemos verificar que o ilustrador trabalha a linha do horizonte de maneiras similares, e o plano de fundo é construído com natureza abundante e com cores que gradualmente evidenciam o peso visual das formas. Duff (1987, p. 23) cita a abordagem poética contida “nos céus e nos ambientes nublados” de Wyeth, “bem como em seus tons suaves, em suas camadas espessas de tinta e no verniz”¹⁶³, amplamente usadas por ele em suas paisagens. Wyeth parece evocar quase matematicamente a linha gráfica do horizonte, o eixo com que os pintores tornam a olhar ou imaginar como as coisas são vistas, e isso, no espaço de uma imagem forma claramente a própria compreensão e indica um interesse do ilustrador em questões relativas à visualização e percepção sobre o poder evocativo e sensorial da ilustração. A abordagem de Wyeth chama a atenção para o que ele quer mostrar, para o que ele permite que se veja e, também, para o que ele sugere sobre a maneira pela qual as imagens poderiam significar.

Outro elemento importante sobre aspecto composicional do ilustrador são as formas arredondadas dos objetos que, juntamente com a adição de cores e o funcionamento do pincel, conferem harmonia e textura; além disso, o arranjo de cores de Wyeth sempre refletem questões existenciais. O arredondamento de formas segundo Arnheim confere um efeito mais harmonioso às gravuras (ARNHEIM, 2009, p. 25). Não apenas as formas conferem harmonia às ilustrações de Wyeth, mas as cores com as quais trabalha, proporcionam às figuras uma gama diferenciada de texturas. Um exemplo da produção das formas em Wyeth é na imagem de *Mysterious Island*¹⁶⁴ (Figura 14, p. 159), de Julio Verne.

¹⁶² For the spectator, the horizon line provides a frame of reference.

¹⁶³ In his skies and misty atmospheres, in his muted tones, in rather thick layering of paint, and in glazing, all of which became common in his landscapes and illustrations.

¹⁶⁴ Primeira publicação do livro foi em 1874, mas a edição adquirida é de 1988, editada pela Atheneum Books for Young Readers (grupo Scribner's), e conta com dezessete ilustrações de N. C. Wyeth, e mais 45 desenhos em formato sketch, em preto-e-branco. Ilustrações e desenhos feitos em 1918.

Sobre as cores (KEPES, 1995, p. 138; SHERIN, 2012, p. 11-16), elas têm três qualidades: matiz¹⁶⁵, brilho¹⁶⁶ e nível de saturação¹⁶⁷ (SHERIN, 2012, p. 11-16). Isso acontece porque as cores parecem concretas no ambiente físico, mas são, na verdade, criadas pela “variedade comprimentos de onda de luz que, quando refletidos em uma superfície, são interpretados como cor¹⁶⁸” (SHERIN, 2012, p. 10). Em imagem, o branco contém todas as cores e o preto é produzido pela ausência de cor em uma superfície, onde nenhuma luz é refletida. O pintor explicou uma vez sobre sua técnica de trabalhar com as cores e disse que

cada cor fabricada pelos coloristas é uma unidade ou organismo separado e distinto; misturando um com o outro, a *força* (isto é, o poder de transporte) de ambas as cores é dissipada, embora seja aumentada com branco. Se você misturar branco com azul, você aumentará o *valor*, mas diminuirá a intensidade da cor em maior proporção. Agora, em vez de misturar branco e azul, coloque um ponto de cobalto puro ou ultramarino, se for o caso, e pinte em volta com o necessário de branco com o qual, por refração, ficará mais claro¹⁶⁹ (WYETH, 1971, p. 525, grifos do autor).

Em paralelo ao conjunto de cores, um outro ponto muito relevante na composição estética de Wyeth é a adição de sombras, que além de imprimirem realismo às imagens, quando abrangem aspectos centrais e focais, refletem a natureza interna da personagem. O artista não fez uso óbvio das sombras, e algumas das suas ilustrações mais prestigiadas justamente tiveram como elemento focal de dramaticidade a sombra utilizada de maneira intrigante. Na Figura 15 (p. 160), parte do conjunto para *Treasure Island*, um dos piratas está de costas para o espectador e todo o seu corpo dobrado, com as mãos no joelho, para a leitura do mapa do tesouro no chão, em total penumbra, e do qual se pode definir seus contornos principais, mas não claramente suas formas. O contraste entre a sombra do homem, em primeiro plano, e o fundo em amarelo, que destaca a única iluminação do local, possibilita que o corpo do pirata pareça tangível diante

¹⁶⁵ Matiz, tom ou tonalidade: coloração, é aquilo que nos ajuda a diferenciar uma cor da outra, nada mais do que o pigmento em si mesmo. Esse recurso é usado para dar mais harmonia na composição. Em inglês, o termo associado a esse conceito é “hue”.

¹⁶⁶ Brilho, valor tonal ou luminosidade: refere-se à claridade da cor, ou seja, na escala da mesma cor, do claro ao escuro, via adição de branco ou preto. A adição desse recurso na pintura produz volume espacial e definição de contornos. Em inglês, o termo associado a esse conceito é “value”.

¹⁶⁷ Saturação ou intensidade: é a profundidade, a medida do conteúdo real de cor a fim de proporcionar uma determinada sensação; em geral quanto mais pura a cor, mais vívida, quanto menor a saturação, mais ela se aproxima da escala de cinza. O uso desse recurso depende da composição total, o efeito pictórico mais expressivo depende do uso de outras cores. Em inglês, o termo associado a esse conceito é “saturation” ou “chroma”.

¹⁶⁸ Variety wavelenghts or light that, when reflected off a surface, are interpreted as color.

¹⁶⁹ Every color manufactured by the color chemists is a separate and distinct unit or organism; by mixing any one with another the force (i.e. the carrying power) of both colors is dissipated, even though it is heightened with white. If you mix white with blue you raise the value but lessen the color strength in greater proportion. Now instead of mixing white and blue, put down a spot of pure cobalt or ultramarine, as the case may be, and surround it with the necessary white which by refraction will lighten the value.

do espectador, como se pudesse ser tocado, gerando um efeito tridimensional, como o impacto visual que alguém teria se estivesse fisicamente no local.

Para explorar corretamente o jogo de luz e sombra, Wyeth escolhia uma paleta de cores estratégica para cada trabalho. Se em *Treasure Island* (Figura 15, p. 160), o pintor escolheu muitos tons de marrom e ocre, utilizando principalmente os azuis para profundidade e composição de cena; os personagens são evidenciados pela força e robustez por meio das cores terrosas e amareladas. Em contrapartida, as imagens de *The Boy's King Arthur* foram prioritariamente pintadas em cores claras, matizadas por uma paleta que privilegiou os tons pálidos de azuis e de verdes para o cenário campestre, e no primeiro plano trabalhou com ocre e cinzas; Wyeth explorou ainda mais o contraste de luz em virtude da seleção de cores para evidenciar os elementos históricos em cada cena escolhida, explorando os tons metálicos em prata e ouro dos figurinos, artigos de decoração, armaduras e armamentos típicos de cavalaria. Nas palavras de Nodelman (1988, p. 59) e Julia Kristeva (1980, p. 220), as cores simbolizam muito mais do que os significados convencionais já disseminados, elas também falam sobre sentimentos e condições emocionais que o espectador é capaz de alcançar menos que inconscientemente, já que

a cor nas artes visuais fala não apenas dos significados convencionais – azul sugerindo o azul do céu, por exemplo – mas também do inconsciente, aquele aspecto do ser que reside fora dos limites do mundo que podemos nomear com a linguagem e assim pensar sobre isso¹⁷⁰ (NODELMAN, 1988, p. 59).

E que

em uma pintura, a cor vem do inconsciente para uma ordem simbólica; a unidade do "eu" se agarra a essa ordem simbólica, já que esta é a única maneira pela qual ela pode se manter unida. [...] Como resultado, a cor [...] escapa da censura; e o inconsciente irrompe em uma distribuição pictórica culturalmente codificada. [...] Assim, através da cor – cores – é que o sujeito escapa de sua alienação dentro de um código (representacional, ideológico, simbólico e assim por diante) que é, como sujeito consciente, aceito¹⁷¹ (KRISTEVA, 1980, p. 220-221).

¹⁷⁰ The color in visual art speaks not only of conventional meanings – blue suggesting the blue of the sky, for instance – but also to the unconscious, that aspect of being which resides outside the boundaries of the world we can name with language and thus think about [it].

¹⁷¹ In a painting, color is pulled from the unconscious into a symbolic order; the unity of the 'self' clings to this symbolic order, as this is the only way it can hold itself together. [...] As a result, color [...] escapes censorship; and the unconscious irrupts into a culturally coded pictorial distribution. [...] Thus, it is through color – colors – that the subject escapes its alienation within a code (representational, ideological, symbolic, and so forth) that is, as conscious subject, accepts.

Nodelman (1988, p.67-68) analisa que os contrastes “ênfatizam os padrões criados pelas várias formas, [...] de modo que as relações delas na superfície plana da página são tão significativas quanto as relações das figuras e formas no espaço de imagem tridimensional¹⁷²”. Sobre essa técnica, Duff analisa que Wyeth

[...] fez um uso crescente de luz e sombra, e enquanto as técnicas específicas dos tonalistas gradualmente desapareciam de seu trabalho por aproximadamente duas décadas, ele nunca esqueceu que sutilezas de luz e sombra poderiam produzir efeitos dramáticos¹⁷³ (DUFF, 1987, p. 23).

Sobre o estilo de sombreamento de Wyeth e o significado simbólico dele, Gannon (1991, p. 94) explica que “a sombra humana tem um conjunto de significados rico e altamente convencionado na arte e na literatura, e Wyeth frequentemente a usa para simbolizar a natureza interna de uma personagem”¹⁷⁴ (GANNON, 1991, p. 94). Se a sombra simboliza a natureza interna da personagem para Wyeth, destacamos a Figura 18 (p. 163), em que Crusoe se defronta com a pegada de alguém na areia da praia. Naquele momento, a personagem sente-se em puro conflito e medo, desconhecendo a origem da pegada, o homem teme pela própria vida e entra em uma agitação mental que lhe rouba a paz. Na ilustração, vemos Crusoe¹⁷⁵ de frente para o vestígio, com a sua própria sombra aos seus pés, direcionando o olhar para a pegada. Ele tem a mão direita sobre o queixo, sua cabeça baixa, e seu olhar fixo na direção do rastro. Todas as cores, dos tons de azul do céu ao fundo, que indicam mansidão, bem como a claridade dos tons do mar que calmamente tem suas ondas arrebatando na areia, tudo é placidez, exceto Crusoe que é todo escuridão. O propósito do trabalho de cores pode ser explicado por Nodelman quando ele diz que

as diferenças de tonalidade sugerem não as diferenças nos níveis de energia implicados pela palavra "intensidade", mas as diferenças simbólicas que costumamos ler na escuridão e luz, sombra e influência do sol. Fotos que usam

¹⁷² Emphasize the patterns created by the various shapes and so do the black lines that outline each shape, [...] on the flat surface of the page are as significant as the relationships of the figures and shapes represent in the three-dimensional picture space.

¹⁷³ [He] made increasing use of light and shade, and while the specific techniques of the tonalists gradually disappeared from his work over approximately two decades, he never forgot that subtleties of light and shadow could produce dramatic effects.

¹⁷⁴ [...] the human shadow has a rich and highly conventionalized set of meanings in art and literature, and Wyeth often uses it to symbolize a character's inner nature.

¹⁷⁵ A versão adquirida do romance *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, ilustrada por N. C. Wyeth, foi publicada pela Scribner's, impressa em 1983. Wyeth fez esse grupo de ilustrações em 1920.

¹⁷⁵ Although all of Wyeth's illustrations for *The*

tons escuros são mais sombrias e mais aconchegantes que imagens mais claras; [...] ¹⁷⁶ (NODELMAN, 1988, p. 65-66).

Nodelman cita o estudo de Benjamin Wright e Lee Rainwater que corrobora sobre o uso de cores, brilho e saturação para adicionar informação pictórica sobre o estado de ânimo e das coisas, ao relatar que:

uma atmosfera de felicidade depende de leveza e saturação mais do que a matiz; que pompa depende quase exclusivamente da saturação; que força depende da escuridão das cores; que elegância depende tanto da saturação quanto do tom, sendo o azul particularmente elegante; e que a calma depende da escuridão em associação com o azul. Das qualidades que eles exploraram, só a temperatura depende exclusivamente do tom, do vermelho em particular ¹⁷⁷ (NODELMAN, 1988, p.66).

A combinação desses elementos proporciona uma quebra de expectativa da tranquilidade da paisagem, criada justamente pelo azul misturado com a sombra de Crusoe e do guarda-chuva, que deveria ser utilizado pela personagem para protegê-lo do sol, mas que se encontra abandonado no chão, de ponta-cabeça. O espectador compreende que o homem se encontra num local paradisíaco, mas a atenção está toda para a postura de Crusoe que denuncia que algo não está bem. São as outras unidades da ilustração que são construídas para criar a tensão direcionada para a pegada na areia, uma vez que todo o corpo de Crusoe, em particular a sombra dele e do guarda-chuva, o olhar dele, a arma, as aves do céu, tudo aponta para a pegada; esse efeito leva o olhar do espectador diretamente para o local. A imersão do personagem em tamanha confusão só se torna possível na imagem porque ele está de costas para o sol, imerso em total penumbra e a sua linguagem corporal confirma o conflito. O excerto corrobora essa leitura e a narrativa visual criada por Wyeth diz: “foi como se um raio me tivesse atingido, ou como se tivesse avistado uma aparição” (DEFOE, 2016, p. 224).

Ainda que Hodnett (1986, p. 15) tenha dito que a realização da passagem textual para visual nem sempre é a imagem “equivalente” do texto, e que seria apenas uma “declaração pictórica paralela” que reforça a intenção do autor sem ser estritamente fiel as palavras dele, de alguma maneira, a imagem de Wyeth sobre Crusoe, ao encontrar a pegada na areia, é uma

¹⁷⁶ Differences of shade suggest not the differences in levels of energy implied by the word "intensity" but the symbolic differences we usually read into darkness and light, shade and sunshine. Pictures that use dark shades seen both more somber and more cozy than lighter pictures; [...]

¹⁷⁷ That an atmosphere of happiness depends on lightness and saturation more than on hue; that showiness depends almost exclusively on saturation; that forcefulness depends on color darkness; that elegance depends on both saturation and hue, blue being particularly elegant; and that calmness depends on darkness in association with blueness. Of que qualities they explored, only warmth seems to depend exclusively on hue, redness in particular.

representação detalhada do texto, concretamente elaborada imagetivamente para oferecer ao espectador todo o simbolismo do conflito emocional, e difere completamente da abordagem de outros ilustradores ao criar, iconicamente, todos os elementos plásticos que indicam ao observador a pegada no chão, quase imperceptível, se não fosse pela composição de Wyeth que organiza a orientação visual. Ela não está apenas em consonância com o enredo de Defoe, mas proporciona ao leitor identificar a confusão emocional do personagem e calcular a dimensão da aflição desse homem – bem armado, forte e corpulento, e suficientemente experiente e corajoso –, quase transformado numa fera, tudo visto ao mesmo tempo, e que se resume na composição de Wyeth: a paz acabou para Crusoe. Nesse contexto, é interessante notar que Wyeth teve a habilidade de entender o autor, legitimando sua intenção naquilo que pode ser visto para além das palavras usadas (HODNETT, 1986, p. 17).

No próximo capítulo veremos como as decisões de Wyeth para agrupar os componentes da figura, elaborá-los e organizá-los plasticamente, constituíram sua poética imagética em *The Boy's King Arthur*.

3 AS NARRATIVAS VERBAL E VISUAL

Existe pouquíssima informação a respeito do trabalho de Wyeth para *The Boy's King Arthur*, já que nem em sua biografia nem em suas memórias há detalhamento do trabalho ou de comentários sobre a fase em que pintava essas ilustrações, como é o caso de *Treasure Island*, por exemplo, fase que o ilustrador forneceu diversas ponderações para a família em suas cartas. Foram encontrados o banco de dados das imagens, umas poucas referências do próprio ilustrador nas cartas enviadas para a família e breves comentários do biógrafo sobre as referências pessoais de Wyeth para a composição espacial em suas ilustrações. Portanto, todo o conteúdo desse capítulo discorre sobre a análise das imagens para o romance a partir do aparato teórico que subsidiou o estudo. Primeiramente, destacou-se como o texto ilustrado é conceituado, como ocorre a interação das linguagens textual e visual, e a partir da caracterização do gênero e das definições necessárias, foi estabelecido o contexto de produção e compreensão da produção ilustrativa para a literatura desse tipo e, finalmente, formulado como Wyeth se destacou na realização de sua obra para o romance.

A partir desse ponto, o estudo dirigiu-se para a descrição da estética de Wyeth, postulando uma organização agrupada de elementos que caracterizam a produção do ilustrador. Foram três os motivos que nos levaram a uma criação metodológica nova para a interpretação

das imagens do ilustrador: a) a efetividade construtiva dos elementos plásticos das ilustrações de Wyeth para o romance, analisadas individualmente e depois em conjunto para compreender como seus constituintes se aproximavam e se assemelhavam, arquitetando o caminho de leitura crítica; b) a falta de um aparato teórico que agregasse um sistema lógico ao estudo, já que os principais autores aglomeram os elementos estéticos a partir dos componentes plásticos, sem relacioná-los; c) as teorias que se baseiam na análise da imagem final, sem levar em consideração que há camadas de elaboração da pintura, consequência de etapas de construção pictórica, cujo percurso de pintura indica, em si mesmo, um aspecto relevante da análise. Esses critérios surgiram a partir da análise das imagens para o romance, e o método utilizado não foi aleatório, senão sistematizado por aquilo que acreditamos ser uma cronologia¹⁷⁸ criativa, se é que seria possível que isso possa ser feito de alguma forma. É preciso deixar claro que não acreditamos que a estética de Wyeth, criada¹⁷⁹ neste estudo, reflita uma cronologia temporal com acontecimentos totalmente paralelos, mas praticamente sincronizados, consumados organicamente e, acima de tudo, quase concomitantemente. Seria possível avaliar a imagem a partir da especulação dessas etapas de criação¹⁸⁰? Das fases de elaboração¹⁸¹ supostamente realizadas durante sua produção? Achamos que sim, e foi isso que procuramos destacar nesta análise. Não a importância de cada etapa, mas como cada etapa ilustra um caráter singular na estética do ilustrador.

A logística dessa metodologia agrupou elementos da teoria da imagem de uma maneira muito singular, levando em consideração uma organização por agrupamento por similitude constitutiva. Em outras palavras, selecionamos cinco principais características da organização plástica de Wyeth, e a partir disso, elencamos os elementos estéticos que compunham cada conjunto. Foram criados cinco conjuntos temáticos que definem as principais qualidades

¹⁷⁸ Não temporal, mas construtiva artisticamente referindo-se a etapas de construção.

¹⁷⁹ Produzida na combinação de elementos da teoria da imagem de forma estrutural diferenciada daquela encontrada no aparato teórico. A terminologia empregada para a análise agrupa uma série de componentes de maneira muito distinta daquela já produzida por estudiosos da teoria da imagem, e, por isso, identificamos como uma metodologia criada para fins de estudo do ilustrador, N. C. Wyeth.

¹⁸⁰ Por exemplo, desde a abstração para a criação do desenho até a pintura final: a forma de organização dos elementos constitutivos, a distribuição da narrativa visual para os aspectos mais salientes de cada ilustração, o esboço, a revisão do desenho, a construção da pintura em si, com ou sem adição de novas características que o artista pode resolver na etapa final.

¹⁸¹ Chamamos de fase de elaboração a etapa em que o artista já tem algumas opções decididas para a narrativa visual. Não há como afirmar se o *modus operandi* do artista foi de uma forma ou de outra, mas é pertinente discutir as etapas que ele teria que passar para conseguir realizar a ilustração, ou seja, desde a primeira abordagem ao texto, porque é ali que ocorre o primeiro insight do ilustrador, com os recursos que ele dispõe para a elaboração da tarefa. O texto não apenas guia o artista, ele fornece caminhos que o pintor poderia percorrer na narrativa visual. A partir daí todo o processo criativo perpassa os estágios básicos que todo artista tem que abordar. De certa maneira, o agrupamento de elementos proposto nesse estudo tenta refletir como seria esse processo do artista, e a ele chamamos de etapas de elaboração.

técnicas do ilustrador. São elas: a sutileza plástica, o naturalismo clássico, a ação sugerida, o espectador-testemunha e a iluminação. Cada conjunto, por sua vez, se desmembra em cerca de cinco aspectos, ou mais, que foram detalhados a partir do aparato teórico e fundamentados por aspectos gerais da obra do pintor. Como já mencionado, essa forma de agrupamento não tem referência em nenhum teórico. A bibliografia desse estudo não apontou esse caminho para a análise das imagens. O que fizemos foi estabelecer um critério a partir da organização de Wyeth, considerando-se, especialmente, que qualquer ilustrador cumpre etapas mínimas de criação que passam por um percurso que seria: esboço, desenho da silhueta do desenho em tela, base da pintura, matização, eliminação dos contornos, aperfeiçoamento da proporção e perspectiva, adição de gradientes, correção de cores, inclusão de detalhes, aprimoramento da iluminação e sombreado, e finalização de alguma particularidade que precise de melhoria. Além disso, uma questão que merece destaque nesse modelo é que, partindo do conceito de pintura realista minimalista, uma simples mimese daquilo que o pintor representaria por observação, temos de acrescentar que as ilustrações de Wyeth não eram pinturas realizadas em campo, fora do seu estúdio, senão pinturas feitas no interior do seu ateliê, totalmente criadas a partir do seu imaginário.

Fato é que Wyeth era mais ilustrador do que pintor. Não se trata de domínio de técnica, o que ele tinha de sobra, mas é importante observar as diferenças, pois eles se impõem à linguagem pictórica. Talvez a originalidade autoral de Wyeth se afirma, de fato, na ilustração, e não na pintura.

3.1 O texto ilustrado

Convencionalmente, o livro ilustrado é tido como sendo uma obra onde a imagem é “especialmente preponderante em relação ao texto” (LINDEN, 2011, p. 24) e, segundo a autora, esse subgênero se distinguiria do livro com ilustração, que apresentaria um texto que sustenta a narrativa e conta com algumas ilustrações. Welleck e Warren (1948) reforçam a teoria sobre gênero, o qual “deve ser concebido como um agrupamento de obras literárias, teoricamente baseado tanto na forma exterior (metro e estrutura específicos) como também na forma interior (atitude, tom, finalidade – mais grosseiramente, sujeito e público)” (WELLECK; WARREN, 1948, p. 293). Dessa forma, trataremos tanto o livro ilustrado quanto o texto ilustrado como subgêneros, ou melhor, trataremos sobre a natureza dessa tipologia. Segundo Weisstein (1996, p. 261), o livro ilustrado é tido como um dos vários tipos de interações com a literatura, e um de dois tipos a interagir arte e literatura, onde a perspectiva acadêmica seria a arte-histórica.

Trata-se apenas de uma distinção sobre a nomenclatura, e assim optamos por chamar o capítulo de texto ilustrado, definido por nós como o espaço em que existe linguagem textual e visual, e elas dialogam, independente da hierarquia que possa ser atribuída ao texto ou à imagem. Hodnett – um dos poucos críticos que escreveu sobre ilustração para literatura, e não sobre o formato de livro ilustrado para público infantil – disse que a principal função do texto ilustrado é a de “perceber os aspectos significativos do textos¹⁸²” enquanto a ilustração em si tem três objetivos: “(a) representar, (b) interpretar e (c) decorar¹⁸³” (HODNETT, 1986, p. 13):

O que torna as imagens visuais inteligíveis é que real e imaginário, externo e interno – podem ser representados, e como as imagens podem ser e são usadas. As imagens em livros ilustrados, por exemplo, possuem certas funções que as distinguem como sendo diferentes das imagens em galerias de arte, manuais de manutenção de carros ou álbuns de fotografias. Nossas imagens são parte do tecido de nossa cultura compartilhada e são usadas para vários fins. Além disso, uma vez que as linguagens visuais, tanto quanto as verbais, estão relacionadas ao ato de codificar e comunicar o significado, o sistema desenvolvido existe como uma ‘reserva semântica’ a partir da qual os induzidos na cultura podem figurar¹⁸⁴ (LEWIS, 2001, p. 120).

A linguagem visual é um dos mais “básicos modos de expressão e comunicação humana”¹⁸⁵ (SCHWARCZ, 1982, p. 34). Talvez por isso, convencionou-se dizer que a ilustração estaria muito presente nos livros infantis, e quando está presente em cânones da literatura, como em *The Boy's King Arthur*, é concebida, não para os leitores, mas para “especialistas em arte e literatura” (HODNETT, 1986, p. 12). Ainda que o texto possa, pode, e sempre poderá manifestar um sentido “através de um componente espacial, solicitando, assim, a experiência sensível do leitor” (BRANDÃO, 1989, p. 17), especialmente pelo uso das figuras de linguagem, o uso de elementos pictóricos na linguagem textual agregam sentido porque proporcionam a opacidade de significados e, dessa forma, a plasticidade da linguagem visual reverbera as significações do texto. As imagens são compostas por componentes que oferecem um estímulo adicional ao texto porque exploram e acionam o mecanismo de percepção

¹⁸² Realize significant aspects of the text.

¹⁸³ (a) represent, (b) interpret, and (c) decorate.

¹⁸⁴ What makes visual images intelligible is that real and imaginary, outer and inner – can be represented, and about how images can be and are used. The pictures in picturebooks, for example, possess certain functions that mark them out as being different from the pictures in art galleries, car maintenance manuals or photograph albums. Our images are part of the fabric of our shared culture and are put to use for various ends. Moreover, since visual languages, just as much as verbal ones, are concerned with encoding and communicating meaning, the developed system exists as a ‘semantic pool’ from which those inducted into the culture may draw.

¹⁸⁵ Basic modes of human expression and communication.

proveniente de uma experiência subjetiva, ainda que o espectador/leitor recepcione a imagem segundo “padrões estruturais”¹⁸⁶ de apreensão de significado (ARNHEIM, 2009, p. 6).

Retomando as análises de textos medievais e a visualização das cópias digitalizadas dos manuscritos originais da Idade Média, a realização dessa etapa no estudo, fez com que fosse possível identificar a relevância da imagem e constatar que o seu prestígio foi decisivo para a perpetuação de tais escritos. Para muito além disso, permitiu verificar como os elementos pictóricos proporcionavam recursos adicionais ao leitor, materializando o texto e dialogando com ele, formando um grupo de dados gráficos indissociáveis e cuja interação influenciou o público ao recepcioná-lo, mas principalmente, em destacá-lo entre tantos outros, mantendo o prestígio de um em detrimento de outros, mas também sua importância no que seria posteriormente o mercado impresso moderno. Parte das ilustrações da era medieval era muito mais literal ao texto porque foi uma época em que era culturalmente demandado isso dos ilustradores (SHAPIRO, 1973, p. 14). Atualmente, o conteúdo adicional à linguagem textual é chamado de paratexto¹⁸⁷, como é o caso do formato do livro, o título, a capa, a guarda, molduras, entre outros (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2006, p. 241-248). Ocasionalmente, essa interpretação relega a ilustração a uma posição meramente decorativa, como se esses elementos “paratextuais” não fossem matéria substancial ao texto, mas apenas adições sem as quais não haveria perda significativa de sentido. Destaca-se que “as características adicionais, sejam paisagens, arquitetura ou figuras humanas, podem geralmente ser usadas para enriquecer uma composição sem interferir em sua iconografia, mas às vezes tais acréscimos contradizem o significado do texto”¹⁸⁸ (WEITZMANN, 1970, p. 163). Wyeth não parece usá-las para opor-se ao texto, mas somente para abrilhantar as ilustrações, que traduzem uma narrativa muito mais complexa do que o próprio texto, o que acaba por enaltecer o romance.

Além disso, a maioria dos autores¹⁸⁹ que tratam do formato de livro ilustrado, normalmente, estudaram-no somente como livros tipicamente ilustrados para o público infantil-juvenil. No entanto, se a leitura de livro ilustrado fosse apenas reservada a esse público, não haveria explicação para o aumento expressivo de pesquisas científicas acerca da relação texto-

¹⁸⁶ A percepção da representação artística é recebida como uma aproximação da realidade.

¹⁸⁷ Terminologia cunhada por Gérard Genette (GENETTE, 1987, p. 9-10; GENETTE, 1989, p. 9-10) para designar todos os elementos que circundam o texto, como os gráficos e os plásticos. Trata-se, portanto, do conjunto de palavras e de imagens que se organizam no espaço do livro. É, portanto, “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 1987, p. 9).

¹⁸⁸ Additional features, whether landscape, architecture or human figures, may usually be used to enrich a composition without interfering with its iconography, but sometimes such additions do contradict the meaning of the text.

¹⁸⁹ Nodelman, Nikolajeva e Scott, Schwarcz, Lewis, Linden, entre outros. Hodnett, ao contrário, assumiu que os leitores de livros ilustrados já conhecem bem a história, pois a leram em outras oportunidades, como são leitores de literatura clássica (HODNETT, 1986, p.3).

imagem, o aprofundamento das discussões sobre as teorias da imagem, e a multiplicação de profissionais qualificados que se dedicam ao trabalho de análise da interação texto e ilustração. Nikolajeva e Scott dizem que o subgênero (ilustrado) se destina a uma dupla audiência: crianças pequenas e adultos sofisticados (NIKOLAJEVA, SCOTT; 2006, p. 21). Já as ilustrações de Wyeth não podem ser consideradas literais porque nelas há um uso elaborado de metáforas e símbolos construídos a partir do texto e além dele, como veremos adiante.

Mas ainda que este estudo seja sobre a construção pictórica de Wyeth para o romance de Lanier, não há análise das imagens sem que se parta do texto, já que *The Boy's King Arthur* é um texto ilustrado e, portanto, as imagens “estão subordinadas às palavras” (NIKOLAJEVA, SCOTT; 2006, p. 8). Talvez o termo “subordinação” seja redutor e, desse modo, tenha sido trocado por “derivação”; as imagens são derivadas do texto. Enquanto as autoras pareceram muito preocupadas com a dicotomia existente no formato de livro ilustrado, a relatividade de relação texto-imagem pareceu ser mais elucidativa, e se evidencia na análise das ilustrações. Por isso, considera-se que a análise de imagens estáticas para livros ilustrados é uma arte que combina dois níveis de comunicação: verbal e visual (NIKOLAJEVA, SCOTT; 2006, p. 1). As autoras dizem que enquanto a ilustração representa, o texto narra (NIKOLAJEVA, SCOTT; 2006, p. 1-2). Há se considerar, no entanto, que também o texto representa, bem como a ilustração narra. Trata-se, assim, de linguagens distintas, mas que serão analisadas conjuntamente para o estabelecimento de sentido. Além disso, entendemos que a leitura visual pode ser feita paralelamente ao texto, porque dele decorre, no texto ilustrado, mas também assume o papel de produção de sentidos em um contexto paralelo. Por isso,

distinguimos dois tipos de compreensão visual: uma em que a comunicação visual se tornou subserviente à linguagem e na qual as imagens passaram a ser vistas como réplicas desestruturadas da realidade (a ‘antiga leitura visual’, em nossos termos); e outro no qual a linguagem (falada) existe lado a lado com formas de representação visual, que são abertamente estruturadas, e não independentes, em vez de serem vistas como duplicatas mais ou menos fiéis da “realidade” (a ‘nova’, em nossos termos) [...] Mas eles também existem lado a lado, pelo menos na cultura ocidental contemporânea, e nós sugerimos que estamos no meio de uma mudança na avaliação e usos de um modo para outro, da ‘velha’ para a ‘nova’ leitura visual, em muitos contextos sociais importantes¹⁹⁰ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 23).

¹⁹⁰ We have distinguished two kinds of visual literacy: one in which visual communication has been made subservient to language and in which images have come to be regarded as unstructured replicas of reality (the 'old visual literacy', in our terms); and another in which (spoken) language exists side by side with, and independent of, forms of visual representation which are openly structured, rather than viewed as more or less faithful duplicates of 'reality' (the 'new', in our terms. [...]) But they also exist side by side, at least in contemporary Western culture, and we suggest that we are in the middle of a shift in valuation and uses from the one mode to other, from the 'old' to the 'new' visual literacy, in many important social contexts.

Nodelman (1988, p.5) diz que “as imagens comunicam mais universal e rapidamente do que as palavras”¹⁹¹. Ele lembra que as palavras são símbolos gráficos usados para representar sons e ideias, compondo o signo. Ao passo que as palavras precisam se associar ao longo de uma construção mais longa, a imagem é inteiramente vista, numa vez só.

Assumimos que sabemos quais são os signos e quais são os signos que processamos porque sabemos o que são uma letra, uma palavra e uma sentença, e assumimos que as palavras são unidades que chamamos de signos em obras verbais. A poética visual nos lembra a insustentabilidade dessa assunção, forçando-nos a perguntar qual é a contrapartida visual de uma palavra: é uma imagem, como a frase "palavra e imagem" sugere com demasiada facilidade? Ponderando sobre essa difícil equação, ficamos menos certos de que as palavras são, na verdade, a "matéria" da significação verbal¹⁹² (BAL, 2006, p. 12).

Numa imagem há uma multiplicidade de elementos que são captados pelo espectador rapidamente, ao contrário do que acontece com a escrita (NODELMAN, 1988, p.5). A opinião de que a imagem oferece “um ‘todo’ unificado e relativamente completo que pode ser apreendido inicialmente em uma visão única”¹⁹³ (BEHRENDT, 1988, p.30, grifo do autor) está baseada no fato de que a narrativa visual consagra imagetivamente uma construção que pode ser enxergada num olhar, mas isso não quer dizer que a produção de sentido ocorra de uma só vez, como mencionam Nodelman e Behrendt. Contestamos essa postulação, pois entendemos que apesar de o observador se deparar com a imagem num relance, assim como na linguagem textual, ele precisa percorrer todos os detalhes subjacentes à primeira leitura para assimilar seus significados, e nem sempre essa produção de sentido ocorre na primeira apreciação, nem em uma só análise da imagem em relação ao texto. O processo de significação acontece, mais ou menos rapidamente, conforme o espectador reflete sobre o contexto da organização plástica e, posteriormente, em complemento ao texto.

Obviamente, existem muitos tipos de ilustração, e nos atentamos especialmente ao texto ilustrado de literatura. Ainda assim, é possível afirmar que cada tipo de ilustração, com maior ou menor grau, com maior ou menor nível de complexidade, com maior ou menor força

¹⁹¹ Pictures communicate more universally and more readily than do words.

¹⁹² We assume we know what signs are and which signs we process because we know what a letter, a word, and a sentence are, and we assume that words are the units we call signs in verbal works. Visual poetics reminds us of this assumption's untenability, by forcing us to ask what the visual counterpart of a word is: is it an image, as the phrase "word and image" too easily suggests? Mulling over this difficult equation, we become less sure that words are, in fact, the "stuff" of verbal signification.

¹⁹³ A unified and relatively complete “whole” than can be apprehended initially at a single view.

plástica, é que definirá a aproximação do espectador para ler a imagem. Temos a impressão de que a leitura visual “contemplativa”¹⁹⁴ está intimamente ligada à familiaridade pessoal com a ilustração/representação e só ocorre depois de muitos retornos ao idioma visual. Por isso, muitas pessoas sentem-se mais confortáveis quando se deparam com imagens figurativas em vez de abstratas, ou preferem a arte realista à surrealista, por exemplo. Dessa maneira, o esforço do olhar é determinante, mas não segue um guia como alguns teóricos sugerem; acreditamos muito mais que assim “como nas estruturas linguísticas, as estruturas visuais apontam para interpretações particulares da experiência e formas de interação social”¹⁹⁵ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p.2). No entanto, nem sempre a leitura é realizada da esquerda para direita, ou do topo para baixo, como se orienta a leitura textual ocidental¹⁹⁶. Acreditamos que é a composição da imagem que determina como o olhar vai percorrê-la. Por exemplo, uma imagem com retrato sempre levaria o observador a concentrar-se inicialmente nos olhos, nas expressões mais salientes do rosto que evidenciam as emoções, depois percorrer todo o rosto, o corpo e, finalmente, cobrir o restante da imagem para situar o representado. Sabemos que nas artes visuais existe sempre uma força para o ponto focal na imagem, que leva o espectador a confrontá-lo inicialmente, para, depois, ser levado por vetores e formatos que definem o restante dela. Mesmo em uma imagem abstrata, vemos que existe uma forma que prevalece na imagem e que dá o tom do quadro, partindo dela o caminho do olhar, como um protagonista visual.

No caso do texto ilustrado, ainda que a narrativa visual pareça mais fácil, toda a percepção que existe é decorrente do ato de verbalização do que está presente na imagem (NODELMAN, 1988, p. 8). Não obstante, a imagem não duplica o texto, mas o representa em idioma visual (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 110-111). A leitura da imagem acontece de forma semelhante à leitura textual, decorre do conhecimento do código e do reconhecimento deste quanto ao que chamamos de verossimilhança: “não sobre como reproduz a realidade que nossos olhos veem mas sobre como diz aos nossos olhos para ver a realidade”¹⁹⁷ (NODELMAN, 1988, p. 13), e isso tem direta relação com o conhecimento de mundo prévio do espectador porque a “linguagem visual não é transparente e universalmente compreendida,

¹⁹⁴ Escolhemos essa terminologia para opor o olhar sem atenção do olhar contemplativo. O olhar sem atenção seria aquele que não se detém naquilo que a imagem procurou representar. Já o olhar contemplativo seria aquele em que o espectador se defronta com a representação de uma maneira mais questionadora, procurando sentidos, buscando respostas, observando as camadas de significação.

¹⁹⁵ Like linguistic structures, visual structures point to particular interpretations of experience and forms of social interaction.

¹⁹⁶ Não houve a tentativa de uma leitura fora do âmbito cultural da representação da linguagem no ocidente.

¹⁹⁷ Not on how it reproduces the reality our eyes see but on how it tells our eyes to see of that reality.

é culturalmente específica”¹⁹⁸ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 4). É por isso que, em se tratando do diálogo entre linguagens, uma pode ampliar, distorcer, ou até mesmo contradizer a outra (NODELMAN, 1988, p. 20). O ilustrador pode mudar o tom do livro já que as ilustrações

constituem um meio adicional que intervém entre o texto e o leitor; perturbaram qualquer equilíbrio que poderia ter sido alcançado, adicionando peso ao equilíbrio; representavam um modo de comunicação, o visual, e assim, oferecem impressões e mensagens para a percepção, cognição e poder emocional da criança. Essa interferência e cooperação podem assumir inúmeras formas diferentes. Novas são inventadas o tempo todo, pois os ilustradores se relacionam com textos que apoiam ou negligenciam, intensificam ou enfraquecem, esclarecem ou prejudicam o que o texto diz sobre os personagens da história, o desenrolar da trama, o contexto físico e social, a atmosfera e as ideias que o permeiam. As ilustrações podem moldar as intenções do autor ou detectar aspectos dos quais o autor nunca teve conhecimento. O ilustrador define suas formas e cores no texto e elas moldam e colore a experiência que pode derivar da página e do livro¹⁹⁹ (SCHWARCZ, 1982, p. 94).

Além disso, é possível considerar que o ilustrador é autor de uma nova narrativa já que

imagens são leituras, e as reescritas que elas originam, através de suas escolhas ideológicas, funcionam da mesma maneira que os sermões: elas não são uma recontagem do texto porque são um uso dele; não uma ilustração, mas, em última análise, um novo texto²⁰⁰ (BAL, 2006, p. 34).

Finalmente, podemos afirmar que a leitura do livro ilustrado demanda uma “combinação de múltiplos talentos, muitas sensibilidades”²⁰¹ (BEHRENDT, 1988, p. 43), já que as linguagens são beneficiadas mutualmente, mas acima disso, precisamos considerar que essa tipologia de livro é tanto “como arte quanto artefatos: como objetos estéticos – em seu sentido crítico-literário mais familiar – e como *commodities* comerciais, sujeita a uma ampla gama de pressões e considerações extraliterárias”²⁰² (BEHRENDT, 1988, p. 43). Isso significaria dizer

¹⁹⁸ Visual language is not transparent and universally understood; it is culturally specific.

¹⁹⁹ They constitute an additional medium that intervenes between the text and the reader; they upset any balance that might have been arrived at by adding weight to the scales; they represented a mode of communication, the visual one, and so they offer impressions and messages to the perception, cognition, and emotional power of the child. This interference and cooperation can take on numberless different forms. New ones are invented all the time, as illustrators relate to texts supporting or neglecting, intensifying or weakening, clarifying or impairing what the text says about characters in the story, the course of the plot, the physical and social background, the atmosphere and ideas pervading it. Illustrations may mold the intentions of the author or detect aspects the author was never aware of. The illustrator locks his shapes and colors into the text and they shape and color the experience that may derived from the page and the book.

²⁰⁰ Images are readings, and the rewritings they give rise to, through their ideological choices, function in the same way as sermons: They are not a retelling of the text but a use of it; not an illustration but, ultimately, a new text.

²⁰¹ Combination of many talents, many sensibilities.

²⁰² As art as artifacts: as aesthetic objects – in their more familiar literary-critical sense – and as commercial commodities, subject to a broad range of extra-literary pressures and considerations.

que existe uma nova etapa para a análise de livros ilustrados, a partir do século XIX e que não havia sido explorada pelos críticos de uma maneira tão abrangente e aberta, como nos últimos trinta anos. A investigação de imagens vem ganhando novas teorias e, com elas, uma gama de descobertas estéticas. E é sobre a estética de Wyeth que falamos agora.

3.2 A estética de N. C. Wyeth

É a estética um tipo de “ciência do sentido”, cujo objeto referencial é a bela arte²⁰³ (HEGEL, 1999, p.27), considerando a “posição da sua própria subjetividade, aquilo porque os objetos de arte se distinguem das outras coisas” (ADORNO, 1970, p. 390). Tratamos aqui, exclusivamente, das artes visuais e da experiência artística. Sua própria subjetividade a torna objetiva (ADORNO, 1970, p. 391), pois seu conteúdo é “medializado pela forma” (ibidem), e vice-versa; a forma medializa o conteúdo. Seria, então, a estética a reflexão sobre as construções de relações entre a obra e o observador. Apesar de a teoria estética não se concentrar na interpretação das obras de arte, tomamos por empréstimo a nomenclatura e a utilizamos para exprimir a manifestação artística de Wyeth e que se organizaria por meio de uma plasticidade imanente à sua produção ilustrativa. Como estamos no campo das artes visuais, subentende-se que é alvo de observações estéticas a arte da ilustração. Todas essas considerações não deixam de levar em conta que a ilustração ocupa uma específica posição de alinhamento necessário a uma produção comercial, industrial e serializada. Tal vínculo, com maior ou menor grau de subordinação à lógica comercial, implica e exige que o livro seja, antes de tudo, atraente para o consumidor e vendável. Portanto, podemos afirmar que essas questões sugerem limites à livre criação e revelam que, muitos dos conhecimentos, técnicas e escolhas estéticas subordinam-se às exigências fundamentais do comércio. Como já explicado no capítulo anterior, a editora Scribner’s ditava muitos padrões aos ilustradores, mas Wyeth tinha muito prestígio no mercado, a ponto, inclusive, de escolher os trechos que serviriam de base para as ilustrações, bem como tinha liberdade criativa o suficiente para determinar qual linguagem visual seria utilizada e todos os componentes pictóricos que a comporiam.

Há, na pintura de Wyeth, certos aspectos que lembram o movimento dos pré-rafaelitas²⁰⁴, especialmente com o tema presente da natureza ambientando as pinturas com

²⁰³ O conceito de belas artes é muito amplo e não será contemplado nesse estudo. Goethe (1993, p. 27) afirmou que “uma obra de arte só pode ter um efeito moral se tiver simultaneamente um efeito estético”. É nesse sentido que tratamos o conceito de bela arte: manifestação artística que traz em si, valores estéticos e efeitos morais.

²⁰⁴ Movimento artístico surgido em Londres, por volta de 1860, que reivindicava uma aproximação ao natural.

tonalidades claras e brilhantes, mas há também o uso contrastante de claros e escuros, tão bem explorado pelo pintor italiano Caravaggio²⁰⁵ (Figura 16, p. 161)²⁰⁶ muitos anos antes desses, mas cuja temática era mais relacionada ao *vanitas*²⁰⁷. No entanto, para Wyeth, sua maior inspiração vinha do italiano Giovanni Segantini²⁰⁸, a quem admirava de uma maneira distinta dos demais e a quem considerava como sendo “o maior homem do século e o pai de uma das mais potentes influências no mundo da arte” (WYETH, 1971, p. 525), tendo escrito isso sobre o pintor que tanto admirava. O exemplo da pintura de Segantini²⁰⁹ (Figura 17, p. 162) demonstra muitas similaridades entre o pintor e o trabalho de Wyeth, em especial quanto a construção de símbolos e quanto ao uso de luz, mas não podemos afirmar até que ponto o artista italiano foi uma referência na estética do ilustrador²¹⁰. Apesar disso, foi sobre Segantini que Wyeth escreveu em 1916: “mas meu Deus, como eu admiro Segantini”²¹¹ (WYETH, 1971, p. 525). Anos mais tarde, ele escreveria em uma carta uma análise sobre o uso de cores e a “maravilhosa tela” na qual Segantini teria conseguido pintar com uma poderosíssima mensagem poética (idem, 1971, p. 656), pintura vista no Brooklyn Museum em 1920, e que seria uma das pinturas que mais possuía maior “movimento” (WYETH, 1971, p. 656), tendo escrito sobre a pintura que:

[Segantini] reuniu todo o poder da cor moderna e brilhante, tão perfeitamente lidou com cores quebradas e ao mesmo tempo sustenta tal decoração e tão rica, qualidades tonais pulsantes e uma mensagem poética poderosa, que eu

²⁰⁵ Pintor italiano que atuou entre 1590 a 1610 e que criou a técnica *chiaroscuro*, na qual prevalece o uso de cores escuras ao redor do objeto central, que é o ponto de luz na pintura.

²⁰⁶ A pintura escolhida para exemplo da obra de Caravaggio é a “Crucificação de São Pedro” (1601) que explora uma imagem de uma pessoa das costas para o observador, e que pode ter inspirado Wyeth na ilustração de “The black spot” (Figura 15, p. 159), já que ambas exploram a posição corporal do dorso da figura central, que está de costas e em proximidade ao espectador. Apesar da aproximação que as pinturas possuem por meio da postura da figura em primeiro plano, é importante destacar que Caravaggio colocava seu primeiro plano em tons claros e com forte presença de luz, com o fundo escuro. Já Wyeth, normalmente, coloca o primeiro plano em sombras e o fundo mais iluminado.

²⁰⁷ Representação da efemeridade da vida, *memento mori*: lembre-se de que morrerás, por meio de caveiras, por exemplo, e outros símbolos que remetam a passagem do tempo e a transitoriedade das pessoas.

²⁰⁸ Pintor italiano do fim do século XIX conhecido por pintar paisagens pastorais e alpinas. Ele foi um dos artistas mais famosos da Europa no final do século XIX, e combinou um estilo de pintura divisionista (separa as cores em pequenos pontos ou pinceladas de cor pura, sendo que a aplicação desses pontos leva o observador a misturar visualmente as cores e, assim, construir a pintura) com imagens simbolistas da natureza.

²⁰⁹ La Spina é uma pintura à óleo, sem referência qualquer sobre a data de realização da obra. O quadro representa uma camponesa descalça e sentada, que tem um dos pés nas mãos de um camponês, e ele, abaixado tenta tirar um espinho da planta do pé dela. A moça encontra-se na luz, enquanto o rapaz está todo na sombra. Enquanto o pintor ressaltou a beleza dela, ele deixou pouca informação visual sobre o rosto do homem. O cenário tem ao fundo os alpes suíços e logo atrás do primeiro plano há um campo com ovelhas. O lado direito da obra tem o colorido dos cabelos loiros da mulher e também rosa e azul de suas roupas, enquanto o lado esquerdo tem um tom mais escuro, presente nas roupas, na pele e nos cabelos do homem.

²¹⁰ A primeira citação de Segantini nas cartas de Wyeth só acontece em 1916.

²¹¹ But my God, how I admire Segantini, and I was so happy to hear Melchers declare him to be perhaps the biggest man of the century and the father of one of the most potent influences in the art world today.

sinto que ele foi além de tudo que já foi feito! Talvez isso pareça exagerado, mas nunca antes, em uma experiência, fiquei fascinado por quase duas horas de forma constante. Ele me segurou e se pendurou em mim como uma música avassaladora. Eu sinto que recebi mais dessa pintura, mais ensino construtivo real, não ensino técnico, mas *moral e espiritual*, do que recebi de todas as gravuras que já vi. Representa a essência mais concentrada da virtude na arte que eu já contemplei!²¹² (WYETH, 1971, p. 656, grifos do autor).

Para além das questões sobre o estilo de Wyeth, há que se mencionar o cuidado com a criação para as relações imagem-texto. O ilustrador não se desvia do texto, utilizando-o indubitavelmente. Acontece que o artista sempre demonstra uma poética mais abrangente do que o texto-fonte, o que poderia levar qualquer observador a questionar se houve algum desvio, omissão ou rejeição ao texto. No entanto, o que existe no trabalho ilustrativo de Wyeth é a adição de uma voz narrativa, de um contexto narrativo, pois Wyeth elevou-se à condição autoral com as ilustrações produzidas para os cânones da literatura, emprestando-lhes uma voz aditiva, que, elementarmente, lhe complementa. Sobre isso, é importante destacar, portanto, que

nem todo desvio de uma imagem ao texto é uma corrupção pictórica resultante de um mal-entendimento do modelo. É preciso também levar em conta a liberdade e a originalidade de um miniaturista capaz, que, insatisfeito com a cópia meramente técnica, gosta de assumir a competência de um escritor ao narrar uma cena a seu modo e desviar-se conscientemente do texto de uma maneira ou de outra²¹³ (WEITZMANN, 1970, p. 171).

Basicamente, pode-se dizer que a comunicação estética de Wyeth é composta por cinco conjuntos de características: a sutileza plástica, o naturalismo clássico, a ação sugerida, o espectador-testemunha, e a iluminação. Esses conjuntos, que por sua vez se desdobram em cerca de outros cinco elementos, são explicados em detalhes, com o objetivo de revelar particularidades de um mesmo eixo²¹⁴, segundo critérios elaborados nesse estudo, e que são unicamente consequência de uma distribuição analítica própria, cuja origem aconteceu já no

²¹² [Segantini] has brought together all the power of modern brilliant color, has so perfectly handled broken color, and withal has sustained such decoration and such rich, throbbing tonal qualities plus a powerfully poetic message, that I feel that he has stepped above and beyond anything that has ever been done! Perhaps this sounds like overstating, but never before in um experience have I been enthralled for almost two hours steadily. It gripped me and hung upon me like overwhelming music. I feel that I got more from that painting, more real constructive teaching, not technical but moral and spiritual teaching, than I have received from all the pictures I have ever seen. It represents the most concentrated essence of virtue in art that I have ever beheld!

²¹³ Not every deviation of a picture from the text is a pictorial corruption resulting from a misunderstanding of the model. One must also take into account the freedom and originality of an able miniaturist, who, dissatisfied with merely technical copying, likes to assume a writer's competence in narrating a scene in his own way and to deviate consciously from the text in one manner or another.

²¹⁴ Cada critério forma uma espécie de sumário composto por um conjunto de características unidas por uma matriz, que por sua vez se relaciona e conecta os componentes da imagem entre si.

início do processo de investigação das imagens. Esses conjuntos, ordenados de maneira a compreender a estética de Wyeth estão orientados de maneira inédita nesse estudo. Em outras palavras, podem não ter utilidade à análise de outro ilustrador, outro livro e outras relações texto-imagem. As características de cada conjunto são sustentadas pelos teóricos da ilustração, muitos deles já mencionados anteriormente, outros incluídos por suas especificidades em suas áreas, como por exemplo Gyorgy Kepes e Aaris Shrerin, especialistas em linguagem visual e fundamentos de cor, respectivamente. A ordem descritiva desses agrupamentos foi pensada a partir daquilo que julgou-se ser a realização ordenada²¹⁵ de feitura da ilustração, e não é meramente uma disposição aleatória, nem uma distribuição arbitrária. No entanto, não existe nenhuma comprovação de que reflitam as etapas realizadas por Wyeth, porque acreditamos que a leitura da imagem final não pode compreender a única direção a ser seguida na narrativa visual. Consequentemente, trata-se de uma análise especulativa sobre o processo de execução do ilustrador e pode não retratar fielmente seu *modus operandi*. Parece conveniente dizer que esses conjuntos aqui relacionados, assim como qualquer outra estrutura analítica, “não esgotam as relações estabelecidas pela imagem” (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 176).

O primeiro conjunto da estética do ilustrador foi chamado de sutileza plástica²¹⁶ uma vez que a organização visual se manifesta de uma forma muito elegante²¹⁷. São elementos desse tópico a composição delicada²¹⁸, formas e contornos, cores e gradientes, harmonia e equilíbrio. Entende-se que o momento de partida do ilustrador começa pelo pensamento e segue para um esboço²¹⁹ criativo preliminar à versão final da imagem. No caso de Wyeth, não tivemos acesso aos esboços feitos para *The Boy's King Arthur*, mas temos conhecimento de que o artista sempre se utilizava dessa etapa em suas criações, como parte de comentários gerais que fazia para a família em suas cartas, bem como no diversificado catálogo digital do Brandywine River Museum. Como é o caso do livro *The Mysterious Island*, cujos esboços também estão no catálogo digital do museu, e que mostra um pouco do trabalho de estudo do ilustrador. É interessante notar que, tais esboços, tão ricamente compostos, acabaram sendo incorporados como ilustração ao livro, mesmo que não estejam identificados como tal no índice da edição. Para tanto, essa poderia ser a primeira etapa realizada pelo ilustrador, e está mais relacionada

²¹⁵ Não cronológica, mas um sistema organizado que reflete o trabalho do ilustrador.

²¹⁶ O nome desse conjunto se deve ao que consideramos como componente visual mais característico de Wyeth, que se relaciona a composição muito equilibrada e harmônica, a qual chamamos de sutileza plástica.

²¹⁷ Trata-se de uma organização imagética harmoniosa e atraente, composta de elementos sofisticados quanto à natureza estética em seu conjunto.

²¹⁸ Trata-se de uma maneira em que prevalece a sensibilidade plástica, marcada pelo equilíbrio entre composição, formas e volumes, bem como o uso seletivo de cores e contornos.

²¹⁹ O esboço é o primeiro passo para a criação artística e é o ato de transformar uma imagem mental em contornos. Um esboço é uma síntese, um planejamento em linhas gerais ou em seus fundamentos. (PORTE, 2003, p.5).

ao quadro geral e aos aspectos mais abrangentes de concepção da imagem. As decisões de Wyeth, relacionadas a esse conjunto estético, podem ter sido tomadas para a criação da série, e depois, individualmente, cada imagem sendo tratada com uma ou outra distinção.

O segundo grupo de elementos é o do naturalismo clássico²²⁰. Pode-se constatar na série ilustrada para o romance, que Wyeth utilizou-se do estilo naturalista formal²²¹, que se destaca principalmente pelo caráter de similaridade figurativa, percepção sinestésica, cenário bucólico *versus* tema bélico, peso visual, simbologia e intertextualidade visual. Esse grupo de componentes diz respeito ao trabalho de elaboração da imagem, a partir de recursos encontrados no texto, em combinação ao estilo do pintor e como ele gostaria de representar a narrativa textual pela imagem. Seria um momento posterior ao da criação inicial, pois se complementa a essa etapa, ao elaborar uma variedade de itens de aperfeiçoamento e distinção do idioma visual.

O próximo conjunto refere-se à propriedade de ação sugerida que está muito presente nas ilustrações de Wyeth, e é marcada por atributos mais relacionados ao estilo particular do pintor: simetria, gesto presumido, linguagem corporal, postura dramática, e relação de causa e efeito. Esses elementos foram reunidos nesse grupo, pois manifestam especialmente a caracterização dos personagens principais representados. Normalmente, Wyeth enfatiza seus personagens pela expressividade corporal, a qual evidencia um efeito dramático na cena.

O quarto grupo descreve o espectador implícito²²² (NODELMAN, 1988, p. 7), que preferimos chamar de espectador-testemunha, para enfatizar o estilo do ilustrador. As ilustrações de Wyeth são muito direcionadas ao olhar do observador, ao centralizar o personagem principal no nível dos olhos do espectador, além do uso de efeitos adicionais de luz, contraste, vetores, etc. É um traço muito saliente nas pinturas do ilustrador, e que pode ser verificado no ponto de vista, na orientação espacial, no ângulo de visão, no primeiro plano e nas tensões direcionadas. A combinação desses elementos coloca o observador em contato muito próximo com o personagem representado, em um formato que faz com que ocorra um efeito muito potencializado do papel de testemunha do acontecimento figurado.

Finalmente, o quinto grupo trata de um diferencial relevante na estética do ilustrador. As imagens criadas por Wyeth são realizadas a partir de um confronto entre luz e sombra, muitas vezes representado de uma maneira muito metafórica. A luz das imagens é um ponto

²²⁰ Nome dado a esse conjunto estético unindo duas escolas de arte: o naturalismo e o clássico.

²²¹ Escola que surgiu na França, em meados do século XIX. A técnica naturalista é definida pela representação de detalhes que remetem ao caráter verossímilante do mundo real. Em outras palavras, é um estilo realista que procura representar na pintura com a menor interpretação possível, conferindo a maior conservação mimética possível, como uma precisão fotográfica. Já o termo clássico retoma o período da arte clássica grega, no século I a.C., e que foi responsável pela estética e um sistema de proporções ideais que marcaram a civilização ocidental.

²²² Termo cunhado por Perry Nodelman.

focal importante na leitura das ilustrações e pontua o arco dramático da cena, pontuando o foco narrativo, e pode vir naturalmente de uma representação fora da imagem, ou pela criação de um objeto interno que leva o observador a perceber que a luz artificial tem uma significação especial dentro da narrativa visual. Por outro lado, a sombra ou a escuridão contida nas ilustrações conotam muito do aspecto psicológico dos personagens, ou até mesmo, elaboram metaforicamente o tom do momento dentro da história, ou até mesmo narram o conflito existente. São, conseqüentemente, alvos desse grupo os elementos: contraste, luz natural, luz como ponto focal, sombra natural, e sombra como elemento psicológico.

A seguir, detalhamos os elementos de cada conjunto, já analisando parte do *corpus* de imagens que ilustraram *The Boy's King Arthur*. Os elementos distribuídos dentro do campo visual – composto pelas dimensões planas da superfície –, são reconhecidamente os fatores que controlam o espaço (KEPES, 1995, p. 98). Assim, neste momento, ignoramos a metodologia editorial do livro, que conta com uma moldura branca ao redor das imagens, bem como a posição de cada uma em relação ao texto, já que todas as imagens estão muito próximas ao excerto que retratam, além do que, a inserção das imagens parece ser muito mais uma tratativa editorial do que funcional²²³. Tratamos aqui, da abordagem composicional do ilustrador para o romance no que diz respeito ao conjunto de elementos. Na nossa análise, esses elementos são tratados na proposta dos cinco parâmetros e, posteriormente, esses elementos são unificados na parte final do estudo que trata da análise individual das imagens dos principais personagens.

3.2.1 Sutileza plástica – composição delicada, formas e contornos, cores e gradientes, harmonia e equilíbrio

A imagem tem todas as características de um organismo vivo (KEPES, 1995, p. 16) e por isso tem uma unidade de espaço, cujos componentes individuais determinam a natureza intrínseca da figura como um todo. Assim, toda uma dinâmica pictórica encerra um sistema com vários níveis de interação, atuando na composição, equilíbrio e harmonia da imagem. A esse conjunto de elementos em Wyeth, nomeou-se sutileza plástica, e eles referem-se a: composição delicada, formas arredondadas e contornos suaves, plano de cores e gradientes, harmonia e equilíbrio, como detalhados a seguir. Obviamente, outros componentes da imagem contribuem para a composição e os efeitos pretendidos pelo ilustrador, como a iluminação, mas

²²³ Vide item 2.2. do capítulo 2, escolhas da editora neste estudo, a partir da p. 54.

nos atemos a essa divisão porque acreditamos que essa organização reflete os cinco maiores aspectos da produção artística de Wyeth.

A composição é “a maneira pela qual os elementos representacionais e interativos são feitos para se relacionar uns com os outros, a maneira como eles são integrados em um todo significativo”²²⁴ (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 176). Poderíamos apresentá-la como sendo o primeiro argumento de persuasão do ilustrador ao observador, a abordagem inicial que será “misturada pelo olho”²²⁵ (MILLER, 1992, p. 136). Nodelman (1988, p. 130) explica o conceito e diz que composição é a distribuição de formas, a fim de gerar ordem e equilíbrio. Para Kress e Van Leeuwen (2006, p. 176), a composição é relativa à interação de três sistemas: local em que as coisas estão dentro da imagem, a saliência, e o enquadramento (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 177). O local das figuras espacialmente distribuídas proporcionaria ao leitor atribuir valores a cada constituinte da imagem (ibidem), ou seja, ler a imagem a partir daquilo que está perto ou longe, é grande ou pequeno, seus formatos, etc. Já a saliência pode ser entendida como sendo qualquer elemento plástico da imagem que chama a atenção do observador, e passa a ter maior relevância quanto ao seu conteúdo; justamente por isso, não concordamos que esse conceito seja relacionado apenas à composição (ibidem). Entendemos que a saliência pode ser encontrada em qualquer componente da imagem (luz, cor, forma, simbologia, ponto de vista, etc.), o que explica nosso embate com a postulação acima de Kress e van Leeuwen. Finalmente, eles afirmam que o enquadramento é parte da composição (ibidem). Também nesse ponto, discordamos dos autores. O enquadramento é um aspecto vinculado ao ponto de vista do ilustrador, que compartilha com o espectador a forma com que este vai recepcionar a narrativa visual. Sobre essa questão (ponto de vista do ilustrador), falamos mais adiante, em detalhes. Resumidamente, portanto, a composição é a forma como o ilustrador distribui os componentes da imagem no espaço. Saliência e ponto de vista são elementos de outra categorização, como veremos.

Dessa maneira, apesar de utilizamos amplamente o levantamento sobre a linguagem visual de Kress e van Leeuwen, percebemos que seria relevante aplicar seus conceitos ao sistema de análise do estudo, e isso se mostrou uma ferramenta valiosa de efetividade e validação dos nossos critérios, já que pudemos avaliar mais profundamente se os cinco conjuntos haviam sido organizados de forma produtiva. Não se trata apenas de um mero questionamento superficial das teorias encontradas. No caso específico da saliência, os mesmos

²²⁴ The way in which the representational and interactive elements are made to relate to each other, the way they are integrated into a meaningful whole.

²²⁵ Blended by the eye.

autores, em outro trecho de seu livro, comentam a relatividade da saliência em decorrência dos “vários elementos” da composição (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 202), nem sempre relacionados a formas ou cores, mas muitas vezes associados ao peso visual, ponto de vista, perspectiva, plano de fundo, etc. A diferenciação entre esses constituintes é, segundo nossa interpretação, de fundamental relevância para a compreensão da imagem. A organização plástica de perspectiva²²⁶, ponto de vista e plano de fundo, bem como de ângulo de visão, e primeiro plano, é fortemente vinculada ao posicionamento focal pretendido pelo ilustrador, como mencionado, posicionando o espectador dentro da cena. Claramente, não desejamos confrontar especificidades das teorias, mas pareceu pertinente tratar dessas questões antes de seguir adiante.

Isso posto, é importante destacar que

perceber uma imagem é participar de um processo de formação; é um ato criativo. Desde a forma mais simples de orientação até a unidade plástica mais abrangente de uma obra de arte, há uma base significativa comum: o acompanhamento das qualidades sensoriais do campo visual e a organização das mesmas. Independente do que "se vê", toda experiência de uma imagem visual é uma formação; um processo dinâmico de integração, uma experiência "plástica". A palavra "plástico", portanto, é usada para designar a qualidade formativa, a modelagem de impressões sensoriais em totalidades orgânicas e unificadas²²⁷ (KEPES, 1995, p. 15).

Antes de prosseguir, é oportuno definir a composição como o espaço bidimensional, delimitado pelas margens horizontais e verticais, no qual a imagem se estabelece por meio de pontos, linhas, formas e contornos constituídas na superfície estática e plana da imagem. Portanto, é, a imagem, detentora de qualidades espaciais. A posição dos objetos representados na ilustração cria diferentes significados no espaço, e a isso chamamos de composição: a distribuição imagética no plano estático. Dependendo da maneira como são organizadas, desenvolve-se uma dinâmica de forças e direção, comunicando vigor espacial aos elementos plásticos (KEPES, 1995, p. 20). A expressão do espaço ocorre, dessa forma, nos eixos vertical (de cima para baixo, e vice-versa), horizontal (da esquerda para direita, e vice-versa), diagonal

²²⁶ Por meio da perspectiva “se cria o espaço que permite que os corpos deem a impressão de aumentar plasticamente e de possuir movimento, possibilita também a expansão da luz no espaço e a dissolução pictórica desses mesmos corpos. A perspectiva gera a distância entre os seres humanos e as coisas” (PANOFSKY, 1993, p. 63).

²²⁷ To perceive an image is to participate in a forming process; it is a creative act. From the simplest form of orientation to the most embracing plastic unity of a work of art, there is a common significant basis: the following up of the sensory qualities of the visual field and the organizing of them. Independent of what one "sees", every experiencing of a visual image is a forming; a dynamic process of integration, a "plastic" experience. The word "plastic" therefore is used to designate the formative quality, the shaping of sensory impressions into unified, organic wholes.

e transversal (côncavo para convexo, e vice-versa), ou central e marginal, de forma que a unidade plástica possa ser representada de maneira estática ou dinâmica, sólida ou efêmera, concreta ou abstrata, objetiva ou subjetiva, impessoal ou pessoal, etc. (KEPES, 1995, p. 20; KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 46; LEWIS, 2001, p. 164). O efeito de sentido das escolhas espaciais não é de polarização, mas de leitura da imagem. Por exemplo, uma imagem que mostra um casal representado no lado esquerdo da figura, mas que caminha para a direita, pode ser lido como duas pessoas que estão saindo do local de origem, enquanto um casal no lado direito, caminhando para o lado esquerdo, poderia estar de volta para o local de origem. Já um casal no centro da imagem, de frente ao observador, caminhando, poderia indicar a aproximação e ganhar a simpatia do leitor. Já um casal no centro da imagem, de costas, poderia sinalizar uma despedida, ou certa vulnerabilidade das figuras (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 139). Isso acontece porque

a superfície da imagem se torna um mundo espacial vital, não apenas no sentido de que as forças espaciais estão agindo sobre ela – movendo-se, caindo e circulando –, mas também no sentido de que entre esses movimentos o próprio campo está carregado de ação. Os elementos visuais reais são apenas os pontos focais deste campo; eles são a energia concentrada. Cor, valor, textura, ponto, linha e área irradiam diferentes quantidades de energia e, assim, cada elemento ou qualidade pode abranger um raio diferente da superfície da imagem. Esses campos se estendem a todas as dimensões e cada campo tem sua própria forma exclusiva²²⁸ (KEPES, 1995, p. 29).

A aproximação das figuras nas ilustrações de Wyeth, como veremos, adiciona um elemento marcante no estilo do artista. Ele coloca o leitor muito próximo aos personagens, ora como testemunhas, ora como participantes, ora como mero espectadores. Essa qualidade é muito bem elaborada por ele, já que muito da emoção das personagens é construída pela composição geral da cena, e não pela fisionomia das figuras. Ao oferecer a leitura da cena ao observador, dessa maneira, o ilustrador demonstra sua habilidade na criação simbólica e metafórica da imagem, porque nela, não há explicitamente a inserção do motivo, mas, ao contrário, a sua subjacência.

Uma característica da composição de Wyeth é a adição de formas arredondadas, a paleta de cores suaves contrastando com vibrantes cores primárias emblemáticas, e o cenário bucólico ainda que seja um campo de batalha. A configuração plástica desses elementos combinados,

²²⁸ The picture-surface becomes a vital spatial world, not only in the sense that the spatial forces are acting on it - moving, falling and circulating - but also in the sense that between these movements the field itself is charged with action. The actual visual elements are only the focal points of this field; they are the concentrated energy. Color, value, texture, point, line and area radiate different amounts of energy, and thus each element or quality can encompass a different radius of the picture-surface. These fields extend into every dimension and each field has its own unique form.

confere à estética do ilustrador uma delicadeza que acaba por amenizar o aspecto agressivo²²⁹ do texto, inerente ao tema que retrata. E a abordagem dele ao tema de cavalaria do livro de Lanier foi mantido, e em apenas duas imagens não há a inclusão de cenário ou vestuário que remeta ao universo exclusivamente de cavalaria (Figura 33 e Figura 47, p. 178 e p. 192, respectivamente), em que se explora a loucura de Launcelot após o casamento de Guinevere com Arthur, e depois da morte dela, quando ele vai velar seu corpo. Todas as demais quinze imagens do livro são compostas integralmente pelo tema. Do total, cinco imagens exploram batalhas em ação. Mas não há nada em Wyeth que lembre a violência brutal da era medieval. Em suas ilustrações, mesmo que a narrativa seja de uma batalha sangrenta e de morte, não há pessoas mortas, e toda a ação apenas sugere o combate entre os cavaleiros porque Wyeth normalmente encena o momento anterior ao “confronto sangrento” (GANNON, 1991, p. 102). A máxima violência estética que se pode encontrar é um pouco de sangue, em uma única imagem de uma batalha de Launcelot (Figura 31, p. 176), e ainda assim, é preciso olhar com muita atenção para achá-la. Esse é um contraponto importante ao texto, que explora enfaticamente as batalhas e descreve como os homens se enfrentavam com crueldade, mutilando-se com barbaridade, porém de acordo com os códigos de conduta morais dos cavaleiros e guerreiros da época. Além disso, lembramos que o texto de Lanier retirou o adultério e o sexo, mas não a violência, e Wyeth reforça o espírito belicoso de Lanier, mas à sua maneira, de modo esteticamente limpo e visualmente poético, a que chamamos de higienização²³⁰. É de se observar, no entanto, tanto certa correspondência entre a higienização moral, digamos assim, realizada por Lanier (eliminação do adultério e do sexo), e a higienização visual, digamos assim, realizada por Wyeth (suavização da violência, edulcoração do que é bárbaro ou cruel, heroificação – no sentido tradicional do termo herói – das personagens). Claro que isto se explica com base na subordinação do produto aos cálculos comerciais, mas não se deve deixar de ler criticamente os efeitos e funções aí cumpridos. Há no texto passagens imagetivamente muito descritivas quando à brutalidade, como em uma das lutas de Arthur que

²²⁹ Talvez o propósito de amenizar a violência tenha sido para atender o apelo comercial da editora, viando o público-alvo, assim como compor o sentido para aquilo que representa, já que o texto já tinha retirado muito da agressividade. No entanto, lembramos que houve a análise de ilustrações de Wyeth para outros romances e foi detectado que essa característica do pintor também está presente em outras pinturas de sua autoria. Isso indica que Wyeth fez uma escolha que considera tanto o cálculo comercial (apelo e vendabilidade), quanto as funções e efeitos com os quais suas imagens se comprometem.

²³⁰ Utilizaremos o termo higienização para identificar a limpeza visual realizada por Wyeth, decorrente de uma escolha pessoal e ideológica da representação do texto, assim como percebemos, por trás dessa escolha, é a voz narrativa do ilustrador que determinou o que prevalece ou não em suas produções. Em alguns momentos, reduzindo a violência da cena, em outros evidenciando o romance, etc.

começou uma forte batalha, com muitos grandes golpes, e assim cortaram com suas espadas os canteis [peças, de armadura ou de carne], que voavam nos campos, e muito sangue eles sangravam ambos, e todo o lugar lá, enquanto eles lutavam, ensanguentados, e assim eles lutaram por muito tempo, descansaram, e então eles foram para a batalha novamente, e assim tão machucados como dois carneiros que caíram na terra²³¹ (LANIER, 1989, p. 13).

Pode-se verificar que a truculência das cenas está muito mais presente na fisionomia dos cavalos de batalha do que propriamente na ação retratada, em especial porque não há como retratar o rosto dos cavaleiros por usarem elmos (Figura 24 e Figura 41, p. 169 e p. 186, respectivamente). A geometria dos círculos e das formas curvas geralmente é associada com uma “ordem natural e orgânica e, por isso, muito utilizada em pintura para representar a natureza e as formas autênticas do mundo naturalmente como geradas (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 55). Ao contrário, as formas angulares são mais comuns em representação de coisas criadas pelo homem, como ferramentas e construções. Em Wyeth a imagem anuncia uma situação, em vez de mostrá-la, porque a característica do ilustrador é muito sugestiva, para que o espectador possa fazer a relação imagem-texto e completar parte da produção de sentido com o texto, parte com a imagem e parte com sua própria imaginação. Até mesmo a morte é representada placidamente por Wyeth, ora o cavalo que jaz morto ao longe no campo (Figura 31 e Figura 38, p. 176 e p. 183, respectivamente), ou o corpo de Guinevere que está disposto tão serenamente no leito de morte, como se ela apenas dormisse (Figura 47, p. 192).

A imagem em análise (Figura 38, p. 183) está à esquerda da página 165 e seu excerto na 162. A figura é ilustração do conto de Tristam, no qual os cavaleiros da Távola Redonda se dividem entre si, uns procuram se impor contra os cavaleiros mais distintos e fieis ao rei. Esse conto exemplifica para Tristam como os inimigos de Arthur estavam à caça dos cavaleiros aliados do rei, fazendo-os escravos ou matando-os, como é o caso de Lamorak. Os inimigos lutam com Sir Lamorak em uma emboscada feita pelo principal rival de Arthur, Sir Mordred – é o cavaleiro à esquerda, de frente para o espectador, com as cores vermelhas, na parte iluminada. A imagem é praticamente dividida pela árvore maior, em que a esquerda está o mal, no centro está Sir Lamorak, que se defende de outros inimigos à direita, enquanto está prestes a ser atacado pelas costas. Lamorak tem o corpo em “x”, e ocupa, indiscutivelmente, uma posição de herói na ilustração. Ele luta destemidamente contra um número maior de rivais. O

²³¹ There began a strong battle, with many great strokes, and so hewed with their swords that the cantels [pieces, of armor or of flesh] flew in the fields, and much blood they bled both, that all the place there as they fought was over-bled with blood, and thus they fought long, and rested them, and then they went to the battle again, and so hurtled together like two rams that either fell to the earth.

ilustrador, em conformidade com o texto, assegura a formação dos três inimigos contra Lamorak, enquanto Mordred irá lhe golpear as costas. Wyeth deixa claro a luta do bem contra o mal, a batalha desigual do herói que se defende contra quatro cavaleiros, e só sucumbe porque é atingido pelas costas. A importância da seleção de Wyeth para um conto secundário dentro do texto sobre a história de Tristram é que Mordred, o grande traidor de Arthur, já se releva ao leitor como cruel, traiçoeiro e perigoso. Não existe, para o código de conduta, nada mais desleal do que um golpe pelas costas e a desigualdade dos inimigos em lutas corpo-a-corpo. Portanto, em Lanier, mesmo sem muitos detalhes sobre o conto, que está bem resumido, traz à tona o assunto dos traidores de Arthur, encabeçados por Mordred. Eis o trecho que foi ilustrado:

Sir Gawaine e seus três irmãos, Sir Agravaine, Sir Gaheris e Sir Mordred, se depararam com Sir Lamorak em um lugar privado, e lá mataram seu cavalo, e então lutaram com ele a pé mais de três horas, ambos antes dele e atrás dele. E Sir Mordred golpeou-lhe a ferida fatal às suas costas, e todos o cortaram; porque um de seus escudeiros me disse que assistiu a isso²³² (LANIER, 1989, p. 162).

Essa escolha do ilustrador sobre a composição da cena, indubitavelmente, interfere na leitura do observador quanto ao caráter belicoso do livro, atenuando-o. O uso interativo de suavização das formas e *high-low*²³³ de cores em meio ao cenário campestre é uma declaração fundamental de Wyeth: o caráter épico e etéreo da sua narrativa visual. Essas qualidades atuam “no fornecimento de um clima afetivo generalizado que define as respostas emocionais do leitor em um registro particular [...], na investigação do desenvolvimento da trama por meio de uma mudança contrastante ou dramática nos cenários [...], e na apreciação de um personagem”²³⁴ (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2006, p.61). Suas ilustrações são agradáveis por serem graciosas, mas são contemplativas por serem grandiosas em seu idioma visual. Ainda que ele tenha usado e abusado de uma paleta em tons claros em muitas das imagens, especialmente as de caráter mais místico, há uma simbologia de cores muito bem elaborada: cores marcantes para a Casa dos nobres cavaleiros, especialmente para instruir o leitor sobre o personagem principal: azul primário com dourado para Arthur, vermelho primário para Launcelot, verde “bandeira” para

²³² Sir Gawaine and his three brethren, Sir Agravaine, Sir Gaheris and Sir Mordred, set upon Sir Lamorak in a privy place, and there they slew his horse, and so they fought with him on foot more than three hours, both before him and behind him. And Sir Mordred gave him his death wound behind him at his back, and all to-hewed him; for one of his squires told me that saw it.

²³³ Trata-se do esquema cromático de Wyeth com cores vibrantes para os personagens principais (*high*) e os gradientes de cor, com menor nível de saturação (*low*), produzindo os efeitos de potencialização e suavização ao mesmo tempo, em cada imagem.

²³⁴ In providing a pervasive affective climate that sets the reader's emotional response in a particular register [...], in investigating plot development through contrasting or dramatic change in settings [...], and in commenting upon character.

alguns personagens importantes (Merlin e Balin, por exemplo), azul com prata para Tristram, branco para a virginal Isolda e Guinevere já morta, entre outros. As paisagens externas foram representadas por tons muito amenos, mas não podem ser descritas como inocentes, pois estão carregadas de informações que contribuem para o desenvolvimento do enredo (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2006, p.69), já as imagens externas com proximidade tiveram as figuras exploradas texturalmente e com muita adição de sombras naturais com caráter psicológico – trataremos da iluminação mais adiante. Os cenários internos foram caracterizados pela menor claridade natural dos ambientes. O esquema cromático particular e o aparato de gradientes de Wyeth são plurissignificativos simbolicamente, ainda que seja de conhecimento que,

ao contrário da *forma* e do *espaço* delineados, bem como do *desenho* e da *composição*, sujeitos aos rigorosos códigos de representação e verossimilhança, a cor goza de considerável liberdade. A escala de cores, aparentemente limitada pela comparação com a variação infinita de formas e figuras, é aceita como o próprio domínio do capricho, do gosto e da casualidade, tanto na vida cotidiana quanto na pintura²³⁵ (KRISTEVA, 1980, p. 220, grifos da autora).

Em *The Boy's King Arthur*, Wyeth trabalhou especialmente com o azul, próximo do primário, oferecendo uma paleta com matizes “particularmente refinados e muito leves”²³⁶ (KRISTEVA, 1980, p.229). Cada cor, se desdobrava em gradientes para iluminar ou escurecer a figura, mas também combinada com outros matizes, e essas “dobras de cor” são confrontos entre uma cor e a escala cromática completa: enquanto cada cor permanece dominante em suas várias misturas, [a cor] é também *diferente e indefinidamente atenuada*²³⁷ (KRISTEVA, 1980, p. 229-230, grifo da autora). É o tratamento cromático nas imagens que produz o efeito plástico, mas principalmente

Acrescenta também uma harmonização de superfícies delineadas e uma impressão de volume dentro das próprias superfícies coloridas. Isso é feito apenas em virtude dos recursos próprios das cores, sem recorrer à determinação geométrica. O volume é produzido pela justaposição de diferenças cromáticas que se desenrolam sozinhas sem a ajuda de contornos rígidos. O pintor usa desenhos e linhas, mas ele as reveste, impregna-as com

²³⁵ Contrary to delineated form and space, as well as to drawing and composition subjected to the strict codes of representation and verisimilitude, color enjoys considerable freedom. The color scale, apparently restricted by comparison with the infinite variation of forms and figures, is accepted as the very domain of whim, taste, and serendipity in daily life as much as in painting.

²³⁶ Particularly refined and very light.

²³⁷ These "folds of color" are confrontations between one color and the complete chromatic scale: while each color remains dominant in its various mixtures, it is also differently and indefinitely attenuated.

matéria colorida, de modo que elas se afastam da diferenciação estritamente cromática²³⁸ (KRISTEVA, 1980. p. 231).

Então, experimentar (ver) a cor tem

três fontes básicas. A primeira é a matéria-prima física, a energia radiante modulada pelo meio ambiente. Em segundo lugar, os dados fornecidos diretamente pelos sentidos. E terceiro são os dados fornecidos pela memória, incluindo associações induzidas por alguma correspondência entre a estrutura da estimulação sensorial atual e as anteriores, ou pela conexão repetidamente experimentada entre uma estimulação sensorial particular e um evento²³⁹ (KEPES, 1995, p. 135).

Wyeth parecia conhecer bem o efeito de sentidos das cores em suas composições, muito bem elaboradas e equilibradas imgeticamente, e que as cores “são conceitos construídos”, e que estão sempre “articuladas numa linguagem cuja gramática tem de levar em conta toda a escala cromática”, mas também se desdobram em uma linguagem poética (GOETHE, 1993, p. 22-23). Para muito além disso, existe nas suas obras um efeito incomum, que acontece pela harmonia composicional. A harmonia é “uma relação de diferenças qualitativas e, na verdade, de uma totalidade de tais diferenças tal como encontram seus fundamentos na própria essência da coisa” (HEGEL, 1999, p. 152). Assim, caracteriza-se pelo “aspecto regular e ultrapassa a igualdade e a repetição” (ibidem) e ocorre pela unificação de forças em oposição e contradição. Nas pinturas do artista americano, a harmonia tem caráter imanente, e não é apenas fruto de uma escala cromática, ou de formas arredondadas, ou da disposição dos objetos representados, nem é consequência puramente da distintiva angulação dos personagens e do uso frequente de pontos de luz e sombra, senão por todos esses elementos. Tratamos da questão harmônica como parte da composição porque entendemos que ela ocorre na primeira fase de elaboração mental do artista, e possui relação intrínseca com o equilíbrio plástico. No caso do ilustrador, o equilíbrio figurativo também é, paralelamente, um elemento que confere harmonia estética ao seu trabalho.

²³⁸ Adds a harmonization of delineated surfaces and an impression of volume within the colored surfaces themselves. This is done solely by virtue of the colors' own resources, without recourse to geometric determination. Volume is produced by juxtaposing unfolding chromatic differences alone without the assistance of rigid contours. The painter uses drawings and lines, but he coats them, suffuses them with colored matter so that they break away from strictly chromatic differentiation.

²³⁹ Experiencing color has, then, three basic sources. First is the physical raw material, the radiant energy modulated by the environment. Second are the data supplied directly by the senses. And third are the data furnished by memory, including associations induced by some correspondence between the structure of the current sensory stimulation and previous ones, or by the repeatedly experienced connection between a particular sensory stimulation and an event.

O equilíbrio é percebido pelo observador que “vê e empurra e puxa padrões visuais como propriedades genuínas dos próprios objetos percebidos”²⁴⁰ (ARNHEIM, 2009, p. 17), que espera encontrar na imagem as formas conhecidas e substitui-las pelo senso de equilíbrio do mundo real, e reconhecer o centro de gravidade das figuras e apurar a distribuição de peso visual (ARNHEIM, 2009, p. 19). Em caso eventual de não encontrar essas postulações, o espectador experimenta desequilíbrio e desordem (NODELMAN, 1988, p. 130), e isso pode fazer com que a imagem seja incompreendida (ARNHEIM, 2009, p. 20). Em termos objetivos,

a tendência dinâmica ao equilíbrio não se restringe a um nível biológico. A visão é mais do que pura sensação, pois os raios de luz que atingem o olho não têm ordem intrínseca como tal. Eles são apenas um panorama desordenado e caótico de luzes independentes e móveis. [...]. Consequentemente, devemos imediatamente formar o impacto da luz em formas e figuras. Expostos a um campo visual que, em sua qualidade de luz, é, ao menor grau heterogêneo, organiza-se esse campo de uma só vez em dois elementos opostos; em uma figura contra um fundo²⁴¹ (KEPES, 1995, p. 31).

Mas, todos esses elementos serão analisados juntamente com os elementos de outros conjuntos como unidades únicas, em cada ilustração de Wyeth, após as considerações feitas sobre sua estética.

3.2.2 Naturalismo clássico – similaridade figurativa, recepção sinestésica, cenário bucólico *versus* cenas bélicas, peso visual, simbologia e intertextualidade

A terminologia “naturalismo clássico” foi uma opção para configurar o tema, o estilo e a maneira com que foram executadas as ilustrações para o romance de Lanier. O conjunto de aspectos mais marcantes da obra de Wyeth para o livro é caracterizado pela representação com princípios estéticos de realismo que evidenciam a reprodução dos elementos naturais do mundo, e evoca um estilo em que a abordagem do espaço e da luz ocorrem de maneira similar ao que o artista vê, conhecida como pintura naturalista e padrões imagéticos clássicos. Outra particularidade das imagens é que elas possuem uma diversidade de particularidades que remete à textura, ao volume, à densidade, à consistência, à tipologia da matéria, etc., e que produz um

²⁴⁰ [An observer] sees and pushes and pulls in visual patterns as genuine properties of the perceived objects themselves.

²⁴¹ The dynamic tendency toward balance is not restricted to a biological level. Sight is more than pure sensation, for light rays reaching the eye have no intrinsic order as such. They are only a haphazard, chaotic panorama of mobile, independent light-happenings. [...] Consequently, we must immediately form light-impacts into shapes and figures. Exposed to a visual field that in its light-quality is to the slightest degree heterogeneous, one organizes that field at once into two opposing elements; into a figure against a background.

efeito de verossimilhança. Normalmente, as pinturas naturalistas são de estilo figurado, e apresentam cenários fidedignos em cores, composição e conceito, e, portanto, são geometricamente muito bem elaboradas e equilibradamente pictóricas, o que também se aplica ao estilo clássico. Quando adicionam personagens, eles são fielmente²⁴² retratados, com proporções adequadas²⁴³, com caracterização pormenorizada, com impressões exteriorizadas, e multiplicidade de sensibilidades, entre outros. O naturalismo do ilustrador em *The Boy's King Arthur* tem como identidade o conteúdo estético de viés histórico que oferece ao espectador o caráter de coerência ao texto e ao período medieval, cujos detalhes serão relatados na análise de cada imagem. Wyeth foi muito consistente na apresentação de figurinos, armamentos, cenários, e configuração ambiental dessa época. A segunda singularidade é combinação entre realismo e fantasia, também presentes no texto, de forma que as ilustrações conseguem harmonizar os elementos mitológicos e lendários dos contos com a representação mimética da época.

Detalhe da composição do ilustrador é sua fidelidade à época da narrativa, que acompanha de maneira similar a criação das imagens, especialmente quanto ao figurino e armamento, elementos importantes para uma representação verossimilhante. Isso pode ser verificado na texturização das roupas e armas. Nas malhas dos cavaleiros é possível enxergar a malha de aço que compunha a cota de malha usada por baixo da armadura, ou ainda, distinguir a matéria que compunha a vestimenta: tecido, couro, pluma, metal, etc. Os figurinos são elaborados de forma que fique aparente a leveza ou transparência dos tecidos das roupas femininas, a rigidez dos trajes dos cavalos, a robustez física dos animais ou homens, ou o movimento da água ou do vento. Ainda que a qualidade artística do ilustrador não seja o realismo absoluto, e que a sua produção imagética não tenha esse projeto estético, ou que alguns críticos digam que “o olho nu não poderia seguir, nenhuma habilidade manual poderia ter a precisão da coordenação para representar, todas as intrincadas qualidades da superfície dos novos materiais e objetos feitos pelo homem”²⁴⁴ (KEPES, 1995, p.150), o idioma visual de Wyeth representa distintivamente as diferentes variedades e valores de textura em sua produção. E a adição desse componente modelou a ordenação espacial de seu trabalho para além da propriedade sensorial, enriquecendo a composição. Essa questão ganha mais relevância quando

²⁴² Efeito de verossimilhança.

²⁴³ Nesse caso, o conceito de proporções adequadas refere-se ao efeito de realismo. Nota-se que na Idade Média era comum que os artistas representassem os personagens em acordo ao status social e aos valores culturais, e não à geometria perspectivista. Deste modo, um rei ou um personagem santo jamais seria representado no mesmo tamanho que os demais, mas seria destacado com proporções maiores.

²⁴⁴ The unaided eye could not follow, no manual skill could have the precision of coordination to represent, all the intricate surface-qualities of the new man-made materials and objects.

lembramos que a tarefa de texturização dos objetos era totalmente decorrente da técnica, mistura de cor e distinção de luz, uma vez que não havia a produção de relevo das pinceladas, como nos impressionistas, que muitas vezes era suficiente para a criação de consistência dos materiais. O trabalho de Wyeth é totalmente “liso”, sem saliências²⁴⁵, em que

a textura da superfície de grama, concreto, metal, juta, seda, jornal ou pele, fortemente qualidades sugestivas do toque, nós experimentamos visualmente em uma espécie de mistura intersensorial. Nós vemos, não luz e escuridão, mas qualidades de suavidade, frieza, aspereza, tranquilidade – a visão e o tato são fundidos em um único todo²⁴⁶ (KEPES, 1995, p. 152).

Há nos cenários, o mesmo estilo descritivo e cuidado com a representação da natureza: folhas e árvores, capim e gramas, rio e águas, madeira e pedras, tijolos e detalhes arquitetônicos, entre outros. Esse estilo confere a constante preocupação do ilustrador com a materialidade da representação, bem como a representação da materialidade (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 170). O acréscimo desse tipo de conteúdo gera “informação contextual” (NODELMAN, 1988, p. 102), a qual os teóricos da imagem chamam de peso visual. O peso visual depende da compreensão do leitor sobre o peso relativo dos objetos representados (NODELMAN, 1988, p. 102), pois refletem a gravidade existente no mundo real (NODELMAN, 1988, p. 134). A representação da gravidade na imagem ocorre porque o que está no topo da imagem ocupa menos espaço enquanto que a parte inferior da imagem tende a ser mais notada, como forças internas na imagem que direcionam o olhar e criam hierarquia, fluxo, e ritmo na narrativa visual. Assim, o peso da imagem é influenciado pela disposição e localização dos objetos na imagem (ARNHEIM, 2009, p. 23). Quanto maior o esforço com a profundidade espacial da ilustração, maior a influência do peso (ARNHEIM, 2009, p. 24). Todos os componentes da figura influenciam o peso visual: forma, cor, proporção, distância, etc. Mas a decisão do ilustrador, ao caracterizar o peso visual dos objetos, é consistentemente ligada ao caráter naturalista da sua criação e, por isso, decidimos vinculá-lo à propriedade de percepção sinestésica que suas imagens possuem.

Logo, a coerência plástica de Wyeth é surpreendente. Pode ser vista, por exemplo, nas imagens de Arthur, com destaque aos significados da ordem da cavalaria, o caráter heráldico e a superioridade hierárquica e simbólica do rei. Os motivos heráldicos que estampavam o escudo

²⁴⁵ Aglutinação de pigmento, ou tinta.

²⁴⁶ The surface-texture of grass, concrete, metal, burlap, silk, newspaper, or fur, strongly suggestive of the qualities of touch, we experience visually in a kind of intersensory blend. We see, not light and dark, but qualities of softness, coldness, roughness, restfulness – sight and touch are fused into a single whole.

do Rei Arthur, eram na versão padrão do século XV: “as três coroas douradas com fundo vermelho (versão inglesa) ou azul (versão francesa)” (LACY, 1996, p. 232) e a versão completa tinha:

o fundo azul, com treze coroas douradas, o brasão, no topo dele havia uma coroa com a cabeça de um dragão dourado sobre ela, era envolvido pelo manto real – azul e dourado – com forro de pele de doninha; com dois cachorros brancos da raça galgo nas laterais, com uma faixa na parte inferior, onde estava escrito: “Pendragon”²⁴⁷ (LACY, 1996, p. 232).

Portanto, trata-se de minúcias preciosas incluídas nas ilustrações de Wyeth, visto que ele até mesmo conseguiu capturar a distinção hierárquica dos cavaleiros. É importante contextualizar que havia, na Idade Média, uma estratificação social muito reforçada, baseada na sociedade feudal e na distribuição de reinados, que influenciava o destino das pessoas em termos econômicos e políticos. No topo da pirâmide social se encontrava o rei, depois o clero, a nobreza, os servos. Os cavaleiros possuíam uma vantagem social e hierárquica que os autorizava a confrontar os inimigos até a morte, em nome de sua própria honra, ou à de quem servissem: rei, rainha, ou em nome de qualquer outro nobre ou cavaleiro. Segundo o romance, os cavaleiros eram selecionados pela linhagem familiar, escolhidos por serem filhos de nobres, afastados da família para o início do treinamento militar perto dos sete anos de idade, quando eram chamados de pajem, e já participavam de simulações de torneios e aprendiam a manejar todas as armas de batalha (LACY, 1996, p. 87-88). No início do livro *The Boy's King Arthur*, Arthur é levado para treinamento por Merlin, ainda bebê (LANIER, 1989, p. 3) e Tristam na infância, sem idade revelada (LANIER, 1989, p. 112). Por volta dos catorze anos, estavam aptos a serem escudeiros; responsáveis por carregar as armas do seu cavaleiro, bem como em vesti-lo para a batalha e auxiliá-lo em torneios.

No capítulo “Of Sir Tristam” de Lanier, há um diálogo entre Tristam e seu pai, rei de Lyonesse, em que Tristam comenta, sete anos depois de ter sido levado para o treinamento inicial, que ainda não havia sido nomeado cavaleiro, mas seu pai comenta que ele é o único guerreiro capaz de vencer o irmão do rei da Irlanda (LANIER, 1989, p. 114). Por volta dos 21 anos, o escudeiro podia ser transformado em cavaleiro e, para isso, passava pela cerimônia da espada, quando ganhava o título de *Sir*. No caso de Tristam, o Rei Mark, seu tio, fez dele cavaleiro logo após o envio dele para seu reinado – segundo a cronologia do romance, logo

²⁴⁷ Azure, thirteen crows Or; crest; a dragon Or issuant from a crown; mantlings; party azure and Or; lined ermine; supporters: two White greyhounds collared gules; *motto*: “Pendragon”.

após o diálogo entre Tristam e seu pai – para que ele pudesse enfrentar o irmão do Rei da Irlanda em seu nome (LANIER, 1989, p. 115). O Rei Mark mandou Tristam em seu lugar para lutar com alguém de “sangue real” (LANIER, 1989, p. 116) porque também Tristam era nobre, filho do Rei de Lyonesse, e sobrinho dele, rei de Cornwall. Se Tristam não fosse nobre, jamais poderia ir em batalha contra o irmão de um rei. Havia, portanto, outro tipo de conduta esperada por nobres e cavaleiros, a de que eles só poderiam se enfrentar caso fossem tão distintos em herança genética, tamanho era o valor social que os diferenciava dos demais. Essa genealogia distintiva era expressada por cada cavaleiro, honrando sua linhagem nobre, por meio da simbologia heráldica; emblemas e desenhos que representavam sua origem e família e os faziam visivelmente identificáveis aos demais. Essa simbologia era determinante, pois não havia cavaleiro sem essa distinção militar (LACY, 1996, p. 230-231). Ainda segundo o Arthuriado, pode ser verificado que também no código de cavalaria havia uma hierarquia peculiar e que era demonstrada com a adição de um ornamento no topo do elmo. O mais inferior usava uma pena pequena, depois uma fita cumprida ou penacho, e assim por diante; isso pode ser verificado nas imagens de todos os cavaleiros feitas por Wyeth. O Rei Arthur usava uma escultura dourada de dragão em seu elmo (LACY, 1996, p. 232). Em duas imagens de Arthur feitas por Wyeth (Figura 30 e Figura 45, p. 175 e p. 190, respectivamente), pode-se verificar o desenho do dragão dourado em seu elmo, que simboliza a sua superioridade em relação aos demais, o seu poder e a sua distinção nobre.

Também sobre as ilustrações de Wyeth, há duas delas que refletem o caráter de intertextualidade que está presente em alguns trabalhos. Seleccionamos dois exemplos. A primeira imagem (Figura 20, p. 165) é uma ilustração do mentor de Wyeth, Howard Pyle para o seu livro *The Story of King Arthur and his knights* (PYLE, 1903, p. 64) e ilustra o momento em que Arthur vai receber a espada da Lady of the Lake. Comparativamente à Figura 30 (p. 175) de Wyeth, pode-se notar claramente a referência feita à imagem de Pyle, recuperando a canoa no lago, a imagem de Arthur e a mão da senhora saindo do lago e oferecendo-a ao rei. Obviamente, a perspectiva e geometria espacial, a angulação colocando o leitor como testemunha, a profundidade espacial, a adição de cores e gradientes, enfim, a estética de Wyeth adiciona muito mais sensibilidade à cena. Enquanto Pyle enfatiza a espada, Wyeth prioriza o rei, simbolicamente colocado no centro da imagem, com uma postura heroica.

A segunda (Figura 21, p. 166) é uma ilustração feita para *The Boy's King Arthur* pelo seu primeiro ilustrador Alfred Kappes (LANIER, 1880, p. 187) e que ilustra o momento da batalha final de Arthur. Wyeth também ilustrou a mesma cena, e vemos que ele tem uma composição que lembra Kappes. Apesar de a ilustração ter muitos gradientes, conter muita

perspectiva e profundidade, a representação de Kappes enfatiza a violência. Muito embora seja em preto-e-branco, a ilustração de Kappes é mais realista porque evidencia a violência das batalhas. Como já dito, as ilustrações de Wyeth nunca privilegiam qualquer brutalidade, e até mesmo suas ilustrações de batalha são de momentos anteriores ao momento fatal das lutas. A Figura 45 (p. 190), que ilustra o momento que precede a morte de Arthur, também tem corpos no campo, quase misturados com o chão (Figura 46, p. 191), de forma que é o sol se pondo que está no ponto focal da imagem, alaranjado, simbolizando o fim da vida de Arthur. A opção pelo símbolo (sol se pondo) cria um eufemismo para a violência. Além de mais poética (algo romântico, inclusive), ela atende aos horizontes delimitados comercialmente. A ênfase na luta de Arthur com Mordred (destaque aos guerreiros) põe em segundo plano a morte dos demais cavaleiros, mas retira dessa morte o que há de horror nela, limpando-a da brutalidade. Dessa forma, podemos ver como a estética de Wyeth é muito bem conduzida para a leitura textual, adicionando muitos elementos de natureza da linguagem poética. Existe também nessa imagem uma referência clara ao pontilhismo²⁴⁸ de Seurat²⁴⁹ no céu da ilustração, técnica presente também na ilustração da morte de Guinevere (Figura 47, p. 192).

Um exemplo do uso de naturalismo por Wyeth é a Figura 35 (p. 180), em que o cavaleiro verde, inimigo de Rei Arthur, aparece para anunciar sua chegada e o chamado de inimigos para a luta. Trata-se de ilustração à direita da página 84, cujo trecho de inspiração usado pelo pintor está na página 82, e compõe uma série de contos paralelos que narram os cavaleiros inimigos de Arthur: vermelho, negro, verde, índigo, entre outros. A parte da história escolhida por Wyeth é justamente o início do conto, em que o cavaleiro verde, altivo, toca uma espécie de tuba para anunciar a batalha que se seguirá. O ilustrador utilizou-se – em paralelismo ao texto, que cita a cor verde diversas vezes – várias tonalidades de verde para compor a imagem. É curiosa a escolha de Wyeth de colocar em primeiro plano a árvore na qual está pendurada a tuba, enquanto o cavaleiro encontra-se atrás dela, praticamente todo ele à sua sombra. Outro detalhe interessante é que o artista criou dois pontos de luzes em lugares pouco convencionais. Um deles faz com que o olhar do observador seja levado a percorrer a imagem de baixo para cima, seguindo da parte mais clara à mais escura, já que a luz do sol está sobre o corpo do cavalo, mas todo o corpo do homem está debaixo da sombra. O outro ponto de luz, está atrás da cabeça do cavaleiro, que parece encontrar-se emoldurado pela copa da árvore, enquanto seu tronco é

²⁴⁸ É uma técnica de pintura em que o pintor cria pontos de cor, por meio de pinceladas curtas, que, por sua vez, criam a impressão de justaposição e, dessa forma, produzem o efeito das formas na tela, aos olhos do espectador.

²⁴⁹ Georges Seurat foi um pintor francês (1859-1891) conhecido por pertencer a escola neo-impressionista, e um dos maiores nomes na técnica do pontilhismo.

enaltecido por uma espécie de halo formado pela grande nuvem branca. A grama, em tons ocres e verde-oliva, lembra muito Van Gogh, técnica que Wyeth já tinha explorado em outras imagens de outros romances.

Eis o trecho que originou a ilustração:

Assim, o cavaleiro verde cavalgou até um chifre que era verde, e pendia sobre um espinheiro, e ali ele soprou três notas mortais, e para lá foram três donzelas que cantavam em voz alta. E então, ele levou um grande cavalo e um escudo verde e uma lança verde. E então eles correram juntos com toda sua força, e atacaram com suas lanças em suas mãos. E então eles sacaram suas espadas, e deram muitos golpes, e nenhum deles feriu ao outro completamente. E, finalmente, em um cavalo de combate, Beaumains acertou o cavalo do cavaleiro verde no flanco e ele caiu na terra. E então o cavaleiro verde deslizou de seu cavalo levemente, e ficou de pé ... Com isso o cavaleiro verde ficou envergonhado, e então ele, com um grande golpe de força, jogou seu escudo [em Beaumains] ... E então o cavaleiro verde clamou por misericórdia e rendeu-se a Sir Beaumains, e suplicou para que ele não o matasse²⁵⁰ (LANIER, 1989, p. 82).

Veja que, para criar o cenário da ilustração, segundo informação de seu biógrafo, Michaelis (1998, p. 240), Wyeth teve como referência para a composição do quadro a paisagem vista do vale de Sugar Load, que seria uma das paisagens favoritas do ilustrador. Michaelis (ibidem) afirma que o local ficava nas imediações da moradia de Wyeth, cuja estrada representada na pintura ficava entre campos de milho e couve. Ainda, segundo ele, a árvore da ilustração seria a adaptação do espinheiro²⁵¹ que havia na propriedade privada de Wyeth, utilizada em várias outras ilustrações dele. Alpers (1983, p. 11) afirma que há algo muito poético quando um artista “usa a intimidade da sua própria casa e seu casamento como a imagem central da vida”²⁵² em seu trabalho, e segundo ela, o uso pessoal das referências particulares “certamente determina a definição e percepção do que é a natureza da experiência humana”²⁵³. O ilustrador recorrentemente se utilizava de suas memórias afetivas em diversas representações em seus quadros, não apenas para cenários, como também para personagens.

²⁵⁰ Therewithal the green knight rode unto an horn that was green, and it hung upon a thorn, and there he blew three deadly notes, and there came three damsels that lightly armed hum. And then took he a great horse, and a green shield and a green spear. And then they ran together with all their mights, and brake theirs spears unto their hands. And then they drew their swords, and gave many strokes, and either of them wounded other full ill. And at the last at an overthrow Beaumains' horse struck the green knight's horse upon the side [that] he fell to the earth. And then the green knight avoided his horse lightly, and dressed him upon foot... Therewith the green knight was ashamed, and therewithal he gave a great stroke of might, and clave his shield through... And then the green knight cried him mercy, and yielded him unto Sir Beaumains, and prayed him to slay him not.

²⁵¹ Thorn Tree.

²⁵² Using the intimacy of his own house and his marriage as a central image of life.

²⁵³ This setting surely determines the definition and perception of what the nature of human experience is.

3.2.3 Ação sugerida – simetria, gesto presumido, linguagem corporal, postura dramática, relação causa-efeito

É parte do espírito clássico a organização de ordem e formas simétricas, e esses componentes poderiam estar no conjunto de naturalismo clássico. Acontece que em Wyeth, a simetria está relacionada ao efeito dramático que suas imagens produzem. Algumas vezes elas são produzidas pelo espelho refletivo da água (Figura 30 e Figura 27, p. 175 e p. 172, respectivamente), mas também está presente nas cenas de batalha, nas quais, prioritariamente o protagonista se encontra no lado direito da imagem (Figura 31, Figura 24, e Figura 45, p. 176, p. 169 e p. 190, respectivamente) ou no centro (Figura 38, p. 183). A simetria bilateral é bastante importante para a construção da narrativa visual de Wyeth, pois reflete o ritmo em que as partes da imagem intensificam o arco dramático da cena, ora tornando-a etérea com o efeito da imagem refletiva na água, ora com o confronto nas cenas bélicas. A simetria contribui para a construção de sentido da narrativa, já que a coesão da “complexa descrição dos objetos é criada pela dinâmica das relações das duas metades”²⁵⁴ (NODELMAN, 1988, p. 139). Voltando aos exemplos em que Arthur recebe a espada, a regularidade da imagem, em conjunto com as várias tonalidades de azul, acrescenta uma indiscutível paz à cena. Já no caso em que Tristram leva Isolde para o rei Mark, a cena oferece ao leitor o enternecimento sobre o abatimento de Isolde, enquanto ela observa o casal de cisnes brancos no lago.

Como pode ser observado, ainda que haja quem diga que a imagem estática não poderia expressar movimento, como Nodelman, que acredita que são as convenções de interpretação que levam o espectador a compreender a ação, (NODELMAN, 1988, p. 159), e ele cita o exemplo do borrão usado por pintores para indicar deslocamento, e em Wyeth, essa produção de sentido de mobilidade é causada, especialmente, pela caracterização gestual, pela linguagem corporal e pela postura dramática dos personagens protagonistas. A título de elucidação, tratamos como gesto os movimentos mais exteriores do corpo, como mãos, braços, pernas e pés. A linguagem corporal seria tudo aquilo que se refere a expressividade das emoções. Já a postura refere-se à posição do corpo no espaço. Ao descrevermos que as ilustrações de Wyeth são representadas com gesto presumido, indicamos que a simulação gesticular está posicionada de forma a expressar uma ação que não começou, mas está implícita na cena escolhida por ele. Já a linguagem corporal do ilustrador desenvolve-se muito mais pela expressão do corpo do que do rosto dos personagens e é isso o que pretendemos reforçar, já que a estrutura física é

²⁵⁴ Complex depiction of many different objects is created by the rhythmic relationships of the two halves.

muito mais saliente do que a estrutura facial, em Wyeth, e transmite mais conteúdo sentimental, pois é mais detalhada do que os rostos. Nos exemplos selecionados constata-se que Wyeth deliberadamente não enfatizava a expressão facial de suas representações humanas, como pode ser verificado na Figura 9 (p. 154), na Figura 11 (p. 156), e na Figura 19 (p. 164), mas o faz na expressão dos animais, como na Figura 25 (p. 170), Figura 42 (p. 187), e Figura 44 (p. 189), nas quais se verifica que é o movimento deles que modula a cena, por meio da ação e postural corporal que representam. Finalmente, a postura dramática é um elemento notório, já que existe uma teatralização, no sentido da construção de uma retórica, concebida pela “adição de grandiloquência” (NEMEROV, 1992, p. 55) de Wyeth. Há, pois, teatralidade nas posturas corporais. Essa característica é utilizada por pintores que,

procurando indicar movimento, utilizaram a distorção expressiva dos corpos em movimento. Michelangelo, Goya e também Tintoretto, ao alongar e esticar a figura, mostraram distorção da face sob a expressão de tensões de ação e mobilizaram inúmeras outras referências psicológicas para sugerir ação²⁵⁵ (KEPES, 1995, p.173).

É Mieke Bal (2006, p. 45-54) que adiciona uma importante distinção ao comportamento das figuras representadas em pinturas. Ela explica que existe uma relação de atividade interior, a que chama de absorção e outra que revela a teatralidade, onde as figuras parecem agir externamente ao relacionamento entre si, e, assim, atraem o espectador. Em outras palavras, quando a imagem transmite falta de interação entre as figuras da imagem, a isso se define como absorção. Em oposição, quando “as figuras são altamente teatrais, com a interação entre as figuras baseadas na vivacidade de seus movimentos – as mãos falantes – e na unidade da cena”²⁵⁶ (BAL, 2006, p. 47), existe a dramaticidade teatral, e é isso que encontramos em Wyeth.

A imagem da capa do livro (Figura 24, p. 169), que ilustra um conto secundário do Arthuriado, é sobre a batalha de Balin e Balan. Como já mencionado, a edição com as ilustrações de Wyeth não conta com o trecho desse conto. Balin é um cavaleiro emblemático no livro, pois seria o grande cavaleiro que inspira Arthur, e era de grande estima de Merlin. Balin está representado com as cores verdes e a flor-de-lis em dourado, ele está prestes a atacar o outro cavaleiro, sem saber que era seu irmão gêmeo. Toda a linguagem corporal dos cavaleiros denuncia a violência da batalha, mas, ao mesmo tempo, ela é apenas sugestão aos

²⁵⁵ Seeking to indicate movement, utilized the expressive distortion of the moving bodies. Michelangelo, Goya, and also Tintoretto, by elongating and stretching the figure, showed distortion of the face under the expression of strains of action and mobilized numerous other psychological references to suggest action.

²⁵⁶ The figures grounded highly theatrical, with the interaction between the figures grounded in the liveliness of their movements - the speaking hands - and in the unity of the scene.

leitores. É assim que Wyeth cria um autêntico léxico da linguagem corporal e dá a seus personagens “linguagem corporal eloquente” (GANNON, 1991, p. 94),

muitas vezes apresentando-os no ato de fazer gestos levemente exagerados que "imitam" sua intenção. Este ligeiro exagero chama a atenção para o gesto e cria uma certa ficcionalidade sobre ele – coloca-o entre aspas, por assim dizer. Figuras gesticulando assim dependem de algum impacto para despertar uma resposta cinestésica no espectador [...] Wyeth se orgulhava de sua capacidade de transmitir esse tipo de efeito, alegando que seu trabalho inicial em uma fazenda lhe dera um "agudo senso da tensão muscular ... a sensação ... a curva protetora da cabeça e do piscar de olhos que cada pose envolve"²⁵⁷ (GANNON, 1991, p.94-95)

A fim de indicar como a dinâmica da análise da imagem funciona, criamos um esboço da Figura 26 (p. 171), para demonstrar como os elementos criam a sensação de movimento proposta por Wyeth (Figura 24, p. 169). Há no fundo da imagem, um cenário em cores muito claras e que criam a perspectiva da imagem. No alto da imagem há dois elementos contrastantes: o castelo e as nuvens. O castelo forma um triângulo que induz ao equilíbrio da composição, enquanto as nuvens, com suas formas arredondadas, adicionam harmonia ao cenário. Nesse fundo da imagem, foi adicionada à figura uma mulher sobre um cavalo parado, que cria o elemento estático que se confronta com os personagens de primeiro plano, acentuando o movimento. Portanto, na imagem central da ilustração, encontram-se os dois cavaleiros, sobre seus cavalos, e as linhas curvas que contornam seus corpos, do cavalo e do homem, criam o paralelismo que induz a leitura de deslocamento. Além disso, a ilusão de atividade dos homens é aprimorada pela adição de cores e sombras. As cores são mais escuras e fortes, evidenciando o protagonismo dos personagens, uma das técnicas empregadas por Wyeth para direcionamento de cena, que também servem como um recurso para indicar a diferença entre os cavaleiros, deixando isso mais inidentificável na imagem. Do mesmo modo, o acréscimo de sombras fornece elementos aparentes de dinamicidade aos corpos, além de esclarecer o plano em que se encontra cada cavaleiro. Há, até onde se pode perceber, um ponto de luz que vem do alto, e ilumina o fundo da imagem. É a sombra do cavalo da mulher que indica a posição do sol e mostra que a luta acontece debaixo de uma grande sombra, sem elucidar a que se refere. Repare que Wyeth trabalha muito com a simetria, e nesse caso ela se aplica de maneira espelhada

²⁵⁷ Wyeth gives his characters eloquent body language, often presenting them in the act of making slightly exaggerated gestures which "mime" theirs intent. This slight exaggeration draws attention to the gesture and creates a certain fictionality about it - puts it in quotation marks, so to speak. Figures gesturing like this rely for some of their impact on arousing a kinesthetic response in the viewer ... Wyeth prided himself on his ability to convey this sort of effect, claiming that his early work on a farm had given him an "acute sense of the muscle strain ... the feel... the protective bend of head and squint of eye that each pose involves".

porque os homens estão de frente um ao outro: as cabeças, os braços levantados, a espadas, e até mesmo as cabeças dos seus cavalos. Destaca-se, finalmente, o aspecto gestual do cavalo como indicador do perigo em que se encontra. Não se vê o rosto de nenhum personagem, apenas o olhar arregalado do animal: ele olha diretamente aos olhos do observador, e desperta uma inquietude que a batalha não foi capaz de estimular.

Wyeth não é um transcritor passivo (NEMEROV, 1992, p. 46), sendo que o mesmo crítico diz que é possível que a ordenação pictórica implique em mais atividade (NODELMAN, 1998, p. 161), pois é uma continuação linear que leva o movimento ao espectador, que ao transitar pela imagem tem a impressão sinestésica da qualidade intrínseca da dinâmica do movimento (KEPES, 1995, p. 174; NODELMAN, 1988, p. 160). Nodelman (1988, p. 161) afirma que a movimentação dos olhos é muito mais decorrente da atividade mental do que da capacidade física ocular. Acreditamos que, na verdade, essa relação é subjetiva²⁵⁸, dependente da leitura do observador, mas principalmente da representação e do que ela oferece em termos de ação implícita. Apesar de o ilustrador americano não ser realista do ponto de vista estético, certamente o era quanto à essência da cena (NEMEROV, 1992, p. 41). A essência que ele transmite está vinculada às particularidades dos personagens, revelando o que há de sublime²⁵⁹ em cada momento como se transparecesse a alma por trás do enredo inteiro do protagonista, retratado em apenas uma cena (NEMEROV, 1992, p. 45). Essa sublimidade a que nos referimos é resultante de um efeito de idealização que caracteriza a representação nostálgica e glamourizada de um passado épico e mistificado.

Outro ponto merece menção nesse contexto. Não supremamente, os ilustradores normalmente favoreciam momentos de maior interesse ou potencial dramático como temas para suas imagens²⁶⁰ (BEHRENDT, 1988, p. 42)

Esse aspecto é crucial para entender Wyeth. A definição da cena a ser ilustrada, bem como a sugestão criada pelo gesto, corpo e postura, sem melodrama, mas incorporando a natureza imagética verossimilhante daquilo que é inanimado, transformado em adereço fundamental, incorporando movimentos fluídos e rigidez absoluta, ao mesmo tempo (ARNHEIM, 2009, p.380). Em outras palavras, ao criar o elemento fixo, rigidamente

²⁵⁸ Certamente não é totalmente aleatória, pois os corpos, de uma mesma espécie, têm uma mesma forma, uma morfologia comum, uma anatomia padrão definida. Essa estrutura se presta à expressão subjetiva dentro de determinados padrões e limites, também comuns.

²⁵⁹ Como expressão de uma perfeição e beleza artística.

²⁶⁰ One other point deserves mention in this context. Not surprisingly, illustrators typically favored moments of greatest dramatic interest or potential as the subjects for their pictures.

representados, e um personagem que recria a atividade física, e como uma regra, enquanto “o personagem move-se”, são os elementos fixos que “criam o movimento”²⁶¹ (ARNHEIM, 2009, p. 380). A combinação do personagem simulando a ação, em relação ao fundo estático, estimulam a sensação de deslocamento. Portanto, a presunção do movimento é gerada pela percepção condensada, expressando as qualidades da ação (ARNHEIM, 2009, p. 386), devido ao efeito ótico que entende as figuras em movimento “justapostas contra o padrão visual, submisso e neutro do fundo estático”²⁶² (KEPES, 1995, p. 173). Quanto mais características o leitor souber sobre as representações inanimadas, mais o caráter dinâmico pode ser compreendido. É o caso de elementos como os escudos, feitos de aço e, em teoria, menos ágeis, e a fluidez da água, menos densa pelo estado líquido, e que pode ser representada ao modo que o ilustrador quiser, como menor ou mais velocidade. No entanto, Wyeth é ainda mais meticuloso com a representação dos protagonistas. Há neles um “deslocamento puramente gestual de uma parte do corpo” (ARNHEIM, 2009, p. 408)

gerado por um impulso local limitado, distinto de uma ação postural, que se espalha do centro para o corpo inteiro, afetando visivelmente todas as partes e alcançando sua manifestação final no gesto particular de apontar, empurrar ou alongar²⁶³ (ARNHEIM, 2009, p. 408).

O ilustrador parece conhecer profundamente os efeitos das posições do corpo para aquilo que deseja representar, idealmente, pois “cada ilustração refletirá e sustentará o tomo do trabalho como um todo” (HODNETT, 1986, p. 8). Isso é decorrente da utilização de técnicas que combinam outras três variáveis qualitativas:

O *Espaço* refere-se ao caminho do movimento, que pode ser reto e direto ou flexível e indireto; a *Força* indica a diferença entre a força vigorosa e a delicada ausência de peso; o *Tempo* distingue entre um atraso lento e um início súbito²⁶⁴ (ARNHEIM, 2009, p. 408, grifos do autor).

Orquestrando os elementos para enfatizar o protagonista, Wyeth produz aquilo que é chamado por Nodelman como causa e efeito, e que decorre das relações da imagem com o texto. Pois suas ilustrações “são organizadas deliberadamente de modo que o significado de cada imagem

²⁶¹ Since as a rule the “figure” does the moving, fixation makes for motion.

²⁶² Juxtaposed against the submissive, neutral, visual pattern of the stationary background.

²⁶³ A purely gestural displacement of a part of the body is generated by a narrow local impulse, as distinguished from a postural action, which spreads from the center through the entire body, visibly affecting all parts and reaching its final manifestation in the particular gesture of pointing, pushing, or stretching.

²⁶⁴ *Space* refers to the path of the movement, which may be straight and direct or flexible and indirect; *Force* indicates the difference between vigorous strength and delicate weightlessness; *Time* distinguishes between slow lingering and a sudden start.

esteja relacionado tanto às imagens que a cercam quanto ao texto em que ela está definida”²⁶⁵ (GANNON, 1991, p. 99). Ainda que Wyeth faça ilustrações de episódios monocênicos, a leitura de causa-e-efeito pode ser feita por uma espécie de mapeamento cognitivo criado com a ajuda do texto para a inferência da narrativa visual e entendimento dos significados dos elementos plásticos, que não são acidentais, mas projetam temporalidade e sentido (NODELMAN, 1988, p. 175, 177, 213). Ainda que nossa postulação seja de que o texto de Lanier roubou muito do conteúdo arthuriano, bem como recortou demasiadamente a história, não podemos deixar de afirmar que a narrativa textual é, de fato, uma unidade significativa imprescindível para o idioma visual de Wyeth, principalmente, pelo enorme conteúdo simbólico e variedade de argumentos, e isso capacita o observador a construir uma leitura mais abrangente das ilustrações.

3.2.4 Espectador-testemunha – orientação espacial: perspectiva (volume, distância, proporção), ponto de vista: leitor implícito, ângulo de visão: testemunha, primeiro plano: protagonista, tensões direcionadas: vetores

Considerando que no ato de criação da imagem, o ilustrador, inevitavelmente, define a orientação espacial do participante e dos objetos representados, e que o espaço da imagem é plano – ou seja, é limitado ao desenho linear, e isso acontece quando não há especificação do corpo, mas apenas das formas, ou contornos (ARNHEIM, 2009, p. 218) –, ele pode produzir, por meio de várias técnicas, ilustrações que tenham conceito bidimensional. O efeito bidimensional oferece extensão espacial e variações de tamanho e formatos, mas, principalmente, adiciona diferenças na “direção e orientação” pela adição de distância (ibidem). A distinção das figuras representadas é percebida pela relação corporal entre elas. Finalmente, a orientação espacial também pode ser representada tridimensionalmente²⁶⁶. Isso ocorre quando a “forma se estende em qualquer direção perceptível, em arranjos ilimitados de objetos, e a mobilidade total de uma andorinha”²⁶⁷ (ibidem). Em outras palavras, uma imagem tridimensional consegue fornecer uma percepção de profundidade. Isso pode ser alcançado ao

²⁶⁵ [His pictures] are deliberately arranged so that the meaning of each picture is related both to the pictures that surround it and to the text in which it is set.

²⁶⁶ São várias as técnicas que permitem o efeito tridimensional na imagem, quando usadas em conjunto, tais como: valores tonais de cores, luz e sombra, alternância entre positivo e negativo, perspectiva, etc. (PORTE, 2003, p.6). Trata-se, portanto, de efeitos criados com a finalidade de adicionar a ilusão tridimensional do espaço mesmo que as formas representadas estejam em uma superfície plana.

²⁶⁷ Shape extending in any perceivable direction, unlimited arrangements of objects, and the total mobility of a swallow.

sugerir que um objeto pequeno esteja maior em relação ao fundo da imagem, criando o efeito de perspectiva (NODELMAN, 1988, p. 129), mas, principalmente, ocorre porque as partes mais distantes da imagem são pintadas com menor precisão do que as imagens do primeiro plano (PORTE, 2003, p. 22). Tecnicamente, a perspectiva é composta pelo efeito de volume em contraponto à distância, o que leva o observador a entender as proporções, se certas ou erradas, percebendo a imagem pelo ângulo apresentado. O volume é consequência direta da incisão de luz e da escala cromática, mas a distância é criada pelo ilustrador a partir da linha do horizonte²⁶⁸, do ponto de fuga²⁶⁹ e das linhas de fuga²⁷⁰. O uso desses elementos possibilita a elaboração de esquemas gráficos²⁷¹ que contextualizam ambientes sem distorção estrutural da representação em relação à realidade, pois conferem profundidade. Em Wyeth, ela é, ainda, acentuada pela cor, muito mais leve no plano de fundo. Dessa maneira, o uso da perspectiva é uma técnica narrativa visual que propõe ao leitor o foco de atenção da imagem (NODELMAN, 1988, p. 149). Ou seja, ao variar a disposição espacial de objetos ou personagens, o ilustrador informa ao espectador como deveríamos perceber a ação representada e como o personagem responde ao acontecimento (NODELMAN, 1988, p. 133), esse

sistema de perspectiva que realiza a "atitude" foi desenvolvido no Renascimento, período em que a individualidade e a subjetividade se tornaram importantes valores sociais, e se desenvolveu precisamente para permitir que as imagens sejam informadas por pontos de vista subjetivos. Paradoxalmente, enquanto esses eram os significados codificados, a perspectiva repousa sobre uma fundação geométrica impessoal, uma construção que é uma maneira quase-mecânica de "registrar" imagens da realidade. Pontos de vista socialmente determinados poderiam, desta maneira, ser apresentados como "estudos da natureza", cópias fiéis de realidades empíricas²⁷² (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 126-127).

²⁶⁸ Linha horizontal invisível que divide a pintura pelo o nível dos olhos do observador e, portanto, é variável em cada imagem (PORTE, 2003, p.9).

²⁶⁹ É um (ou mais) ponto(s) localizado(s) na linha do horizonte, para onde todas as linhas, paralelas e imaginárias, convergem criando o volume dos objetos figurados, quando vistas em perspectiva, e simulam a angularidade das imagens. Quanto mais oblíqua a imagem, mais pontos de fuga na linha do horizonte (PORTE, 2003, p.10-11).

²⁷⁰ São linhas, paralelas e imaginárias, que reproduzem o efeito da perspectiva. Essas linhas convergem para o(s) ponto(s) de fuga, e o afunilamento dessas linhas em direção ao ponto que geram a sensação profundidade (PORTE, 2003, p.10-11).

²⁷¹ Mesmo quando a linha do horizonte não é detectável, a localização dos objetos na imagem em relação a essa linha, produz uma alusão à distância representada em relação ao leitor, e ganha status de verossimilhança (KEPES, 1995, p.72).

²⁷² The system of perspective which realizes 'attitude' was developed in the Renaissance, a period in which individuality and subjectivity became important social values, and it developed precisely to allow images to become informed by subjective points of view. Paradoxically, while these were the meanings encoded, perspective rests on an impersonal, geometric foundation, a construction which is a quasi-mechanical way of 'recording' images of reality. Socially determined viewpoints could, in this way, and presented as 'studies of nature', faithful copies of empirical realities.

Mas, ao indicar ao observador o foco de atenção da ilustração, o pintor escolhe um ponto de vista particular para mostrar como deve ser entendida a situação que a imagem descreve. Uma vez que

produzir uma imagem envolve não apenas a escolha entre 'oferta' e 'demanda' e a seleção de um certo tamanho de quadro, mas também, e ao mesmo tempo, a seleção de um ângulo, 'ponto de vista', e isso implica a possibilidade de expressar atitudes subjetivas em relação aos participantes representados, humanos ou não²⁷³ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 125).

Essa escolha em Wyeth tem importância fundamental na leitura do romance, já que ele, intencionalmente, manipula a leitura do observador, “ao considerarmos algumas das funções críticas e interpretativas mais importantes da ilustração literária, precisamos reconhecer e creditar o fato de que, por intenção ou não, a ilustração manipula o leitor/espectador”²⁷⁴ (BEHRENDT, 1988, p. 35). Nodelman (1988, p.7) chama o observador de leitor implícito, que é para quem o ilustrador sugere a imagem, ou seja, o observador está implicitamente situado e insinuado na constituição da imagem, e é pelo ponto de vista do ilustrador que o leitor implícito vai receber a ilustração para sua leitura crítica. Dessa forma, o ponto de vista é imposto, subjetivo e perspectivo (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 131). Isso acontece ainda que

os participantes interativos são, portanto, pessoas reais que produzem e compreendem imagens no contexto de instituições sociais que, em diferentes graus e de maneiras diferentes, regulam o que pode ser "dito" com imagens, como deve ser dito e como deve ser interpretado. O produtor está ausente do espectador e o espectador está ausente do produtor²⁷⁵ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 114, grifo dos autores).

Kress e van Leeuwen (2006, p. 125) distinguem que a distância entre o espectador e a imagem é uma representação dos diferentes campos de visão, provenientes da intimidade entre quem vê e o que é representado. Quanto mais perto, mais ligação pessoal, e quanto mais longe, menor. Da mesma forma como acontece nas interações sociais existentes, em que existe um raio espacial de proximidade codificado o qual se espera que seja seguido. Nas relações mais

²⁷³ Producing an image involves not only the choice between ‘offer’ and ‘demand’ and the selection of a certain size of frame, but also, and at the same time, the selection of an angle, ‘point of view’, and this implies the possibility of expressing subjective attitudes towards represented participants, human or otherwise.

²⁷⁴ In considering some of the more important critical and interpretive functions of the literary illustration, we need to recognize and credit the fact that, whether by intention or not, the illustration manipulates the reader/viewer.

²⁷⁵ Interactive participants are therefore real people who produce and make sense of images in the context of social institution which, to different degrees and in different ways, regulate what may be 'said' with images how it should be said, and how it should be interpreted. The producer is absent for the viewer and the viewer is absent of the producer.

íntimas, a pessoa pode ficar mais próxima do rosto e dorso superior, nas relações sociais existe um breve espaço entre corpos, e nas relações públicas, o espaço entre as pessoas é maior (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 124). Também na linguagem visual, o campo de visão oferecido ao espectador segue esse conceito. É por isso que no Renascimento os retratos tinham uma proximidade maior, para forjar a relação de intimidade entre o fiel e Deus, já que muitos temas eram cristãos. Por outro lado, na pintura holandesa ou italiana do século XVI, os retratos tinham uma distância que denotava o mínimo de cenário dramático para reforçar o emocional das pessoas retratadas (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 125). A atenção do observador é toda direcionada pelo ilustrador e

a atitude é condição de uma dupla fragmentação: primeiro, o olho do observador é isolado do resto de seu corpo na lente; segundo, o que é visto é separado do resto do objeto e do resto do mundo. Um contraste pode ser feito entre tal beleza fragmentária, uma função de olhares atentos infinitos, e uma noção de beleza que assume a proporção justa de um todo e, portanto, admite uma noção prévia sobre o que torna um objeto inteiro belo²⁷⁶ (ALPERS, 1983, p. 85)

Ou seja, estamos afirmando que o ângulo de visão apresentado ao leitor o coloca como testemunha da ilustração. Isso é reforçado em Wyeth pela posição geométrica, levemente oblíqua, que permite ao leitor visualizar todo o conjunto do corpo do(s) protagonista(s), ou a aproximação ao(s) corpo(s) a partir da linha da cintura dele(s), determinando um maior ou menor grau de intimidade, como exemplo o retrato de Arthur (Figura 28, p. 173). Quando a imagem tem posição oblíqua, uma de suas arestas está voltada para o observador e, portanto, as linhas de fuga estão dispostas em dois pontos, evocando perspectiva e profundidade; por exemplo, a icônica ilustração do pirata cego de *Treasure Island*, Figura 22 (p. 167), em que o pé frontal do homem cria um ângulo com dois pontos de fuga no fundo da imagem, um com uma árvore seca (na frente da casa) e o outro com a mão levantada do mesmo. Para que isso pudesse ser mais bem visualizado, criamos um esboço (Figura 23, p. 168). Cria-se um paralelismo a partir da projeção geométrica oblíqua, como explicado a seguir.

A imagem pode ter um ponto de vista frontal ou oblíquo. Deve-se notar que isto não é estritamente uma distinção de um ou outro. Existem graus de obliquidade e, de fato, falaremos de um ângulo frontal, desde que o(s) ponto(s)

²⁷⁶ The attitude is condition on a double fragmentation: first, the viewer's eye is isolated from the rest of his body at the lens; second, what is seen is detached from the rest of the object and from the rest of the world. A contrast can be made between such fragmentary beauty, a function of infinite attentive glances, and a notion of beauty that assumes the just proportion of a whole and thus admits to a prior notion about what makes an entire object beautiful.

de fuga ainda caia(m) dentro dos limites verticais da imagem (eles podem cair fora dos limites horizontais)²⁷⁷ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 135).

A importância da visão angular em Wyeth é que uma visão frontal seria muito confrontativa, e não é esse o efeito imagético do ilustrador. O observador está ali porque ele foi autorizado, a ele foi permitido assistir e testemunhar o acontecimento. O biógrafo mais conceituado de Wyeth, Michaelis (1998, p.186) cita “sua capacidade de fazer o espectador sentir”²⁷⁸ como um dos fatores de maior sucesso de seu trabalho, e como a editora já previra, ele seria considerado como sendo o “esplêndido”²⁷⁹ ilustrador da era dourada da ilustração americana (MICHAELIS, 1998, p. 186) .

A posição do leitor implícito como testemunha é um componente da imagem muito forte em Wyeth, como exemplificamos na comparação de imagens para as mesmas cenas no campo da intertextualidade. A abordagem do ilustrador americano é de aproximar ao máximo o observador da cena, colocando-o não apenas próximo do protagonista, mas deixando a linha dos olhos focada no arco dramático da cena. Ainda que muitas das imagens tenham os personagens representados por corpo inteiro, não há distanciamento emocional entre o leitor e a cena, como podemos ver na Figura 37 (p. 182), em que Tristram e a Belle Isolde se despedem pela primeira vez. Uma cena noturna, na parte externa do castelo, ambos abraçados, e o observador assiste a aflição dela e a dor da separação. Caso Wyeth tivesse distanciado o casal dos olhos do leitor, colocá-lo-ia como um intruso escondido, enxerido e bisbilhoteiro. Se o aproximasse demais, roubaria a privacidade do casal. É assim que o ilustrador cria, simultaneamente o leitor implícito, colocando-o como testemunha ocular, pois os protagonistas estão no primeiro plano.

Ao ressaltar os personagens em primeiro plano, o cenário configura-se como uma moldura, e não compete pictoricamente com ele. O primeiro plano é a persuasão, enquanto o plano de fundo é a instrução e a exposição (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 90), posicionando o leitor em condições de contextualizar a cena para além da narrativa textual. É

²⁷⁷ The image can have either a frontal or an oblique point of view. It should be noted that this is not strictly an either/or distinction. There are degrees of obliqueness, and we will, in fact, speak of a frontal angle so long as the vanishing point(s) still fall(s) within the vertical boundaries of the image (they may fall outside the horizontal boundaries).

²⁷⁸ His ability to make the viewer feel.

²⁷⁹ Bully.

um dos estudiosos de Wyeth que explica como funciona a relação entre primeiro plano e fundo da imagem, a partir das ilustrações para o livro *The Last of the Mohicans*²⁸⁰.

Embora todas as ilustrações de Wyeth para *The Last of the Mohicans* retratem cenas significativas no romance com respeito aos personagens principais, e esses personagens são sempre centrais nas ilustrações, Wyeth trata o fundo com a mesma atenção aos detalhes com os quais ele retrata os personagens²⁸¹ (DONAHUE, 2005, p. 48).

Ou seja, os personagens são representados como parte da paisagem que os envolve e não como diretores que estão fora ou além da natureza. Entretanto, após uma inspeção mais minuciosa da ilustração de Wyeth, notará que são apenas os personagens indígenas que podem ser lidos como parte da paisagem; os personagens brancos [...] são distintamente marcados e, portanto, são separados da paisagem. Esta distinção é feita primariamente pelo uso da cor, iluminação e perspectiva [...] ²⁸² (DONAHUE, 2005, p. 48).

Percebe-se que o ilustrador cria uma linguagem pessoal e outra mais formal ao transcrever os personagens para o campo visual, de forma que o leitor possa reconhecer a quem se ligará intimamente e/ou a quem manterá distância social. Ele naturaliza os indígenas e reserva a distinção de cultura para os homens brancos; o que implica na leitura de que o índio pertence àquela terra, e o homem branco é visto como um intruso. Portanto, esse procedimento afeta o sentido, pois aciona a posição ideológica do autor, assumida também por Wyeth na adaptação visual feita para o livro.

É o caso da Figura 36 (p. 181), parte do capítulo “of Sir Gareth de Orkney, à direita da página 102 e cujo excerto está na 101. Trata-se de ilustração em que o espectador é testemunha da cena em que a Lady Lyoness examina o anão, que é pajem de Sir Gareth, o cavaleiro que salvou a irmã dela do cavaleiro Vermelho, um dos grandes inimigos de Arthur. Na história, Lynette, irmã de Sir Gringamor, de Avalon, pede ajuda a Beaumains, que é, na verdade, Sir Gareth, sobrinho de Arthur, contra o cavaleiro vermelho. Para salvar Lynette, Gareth mata o cavaleiro negro, e toma por escravos os cavaleiros: verde (como já vimos), o azul e o vermelho.

²⁸⁰ A versão adquirida do romance *The Last of the Mohicans* (1826) de James Fenimore Cooper, ilustrada por N. C. Wyeth, foi publicada pela Atheneum Books for Young Readers (do grupo da Scribner's), impressa em 2013. Wyeth fez esse grupo de ilustrações em 1919.

²⁸¹ Although all of Wyeth's illustrations for *The Last of the Mohicans* depict significant scenes in the novel with respect to the major characters, and those characters are always central in the illustrations, Wyeth treats the background with the same attention to detail with which he depicts the characters.

²⁸² That is, the characters are represented as part of the landscape that envelops them, and not as principals who stand outside or beyond nature. However, upon closer inspection of Wyeth's illustrations, one will notice that it is only the Indian characters who can be read as part of the landscape; the white characters [...] are distinctly marked against and thus are separate from, the landscape.

Trata-se de um conto secundário, cuja importância reside, novamente, no fato de que, Sir Gareth conseguiu eliminar um dos grandes inimigos de Arthur.

[E então ele veio seguindo seu anão para o castelo de Sir Gringamor. Mas no passado a dama Lyoness tinha vindo e interrogado o anão: o anão dissera à senhora como Sir Beaumains era filho de um rei e como sua mãe era irmã do rei Artur e como seu nome verdadeiro era Sir Gareth. de Orkney]²⁸³ (LANIER, 1989, p. 101).

A imagem mostra Lady Lyoness em seu castelo, sentada no trono, de perfil para o observador, enquanto o anão está praticamente de frente. A proximidade do espectador é grande, pois ele pode reparar na fisionomia austera da princesa, assim como no constrangimento do pajem. A mulher, trono, castelo e a tapeçaria no fundo da imagem, em cores azuis e douradas, seu olhar severo e suas mãos juntas com os dedos apontados na direção do homem, tudo leva o observador a realizar junto com ela a mesma ação: examinar o anão.

Conhecido na teoria da imagem por “figuras de preenchimento”²⁸⁴ (WEITZMANN, 1970, p. 165), as adições na composição de elementos de representação arquitetônica, decorativa ou ambiental, nunca é meramente acidental em Wyeth. É interessante notar que a tapeçaria atrás da mulher materializa a posição dos personagens da imagem, desdobrando a cena, numa metapintura²⁸⁵. Isso também pode ser compreendido como outro paralelismo criado por Wyeth, que, de certa forma, faz um espelhamento entre o quadro de fundo e os protagonistas da cena. A mulher em posição superior, com o mesmo semblante do cavalo da tapeçaria, pouco amistoso e muito incisivo. Wyeth se utiliza muito desse recurso, com desdobramento do personagem principal com o animal da cena, notadamente os cavalos. O pintor tinha uma afeição especial a esse tipo de animal, e gostava de ilustrá-los com expressões dos mesmos sentimentos dos personagens humanos.

Por fim, a esses componentes, existe um distinto aspecto na criação de Wyeth: as tensões direcionadas, usadas pelos ilustradores para “transmitir informação a respeito de personagens e situações”²⁸⁶ (NODELMAN, 1988, p. 125) e adicionam sofisticação ao seu trabalho. Esses vetores podem ser criados de muitas formas, inclusive com a adição de objetos inanimados ou animados, cuja presença tem característica metafórica, mas, principalmente, acentua um foco

²⁸³ [And so he came following his dwarf to Sir Gringamor's castle. But aforetime the lady Lyoness had come and had the dwarf in examination: and the dwarf had told the lady how that Sir Beaumains was the son of a king, and how his mother was sister to King Arthur, and how his right name was Sir Gareth of Orkney].

²⁸⁴ Filling figures.

²⁸⁵ Um quadro dentro de uma pintura. Ou seja, o quadro de fundo pintado por Wyeth, na ilustração para o livro.

²⁸⁶ To convey information about characters and situations.

expressivo que existe na imagem, para o qual o leitor é diretamente condicionado a olhar. Os objetos “possuem forte dinâmica visual porque suas formas são os traços das forças físicas que criaram os objetos. Movimento, expansão, contração, os processos de crescimento – todos eles podem se manifestar como formas dinâmicas”²⁸⁷ (ARNHEIM, 2009, p. 416). Um exemplo em *The Boy's King Arthur* desse constituinte plástico é a Figura 30 (p. 175). Nela encontra-se Arthur, no centro da canoa: ponta do barco com uma cabeça de dragão dourado, o enfeite do elmo de Arthur, as aves no céu, todas direcionadas para a direção oposta à do rei, local em que está a mão emersa da fada, segurando a Excalibur. A tensão criada por todos os componentes da imagem, com o reflexo espelhado na água, cria um encapsulamento espacial de enorme sentido contextual, pois além de mostrar a direção em que Arthur vai, relata ao leitor sobre o destino daquele homem, cujo propósito é a posse da espada e tudo o que ela representa simbolicamente no Arthuriado. Se esses componentes fossem distribuídos paralelamente na imagem, haveria maior tensão dos elementos, pois a angulação triangular criada por Wyeth acaba rivalizando com os vetores, suavizando a ilustração (ARNHEIM, 2009, p. 420). Portanto, os vetores criam conexão, relação e associação de sentidos (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p.59), pois os personagens para os quais os vetores convergem ou partes, unem-se em diferentes graus, oferecendo uma combinação de transporte e transformação contextual (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 62). Falaremos mais atentamente sobre essa imagem mais à frente.

3.2.5 Iluminação – contraste, luz natural, luz como ponto focal, sombra natural, sombra como elemento psicológico

A luz e a atmosfera criadas pelos efeitos de luz desempenham um papel primordial nas artes visuais. O efeito de claridade da imagem é resultado da representação de um ponto de luz exterior (fora da pintura: luz natural) ou dentro dela (luz artificial). É a iluminação que oferece o poder de criação de profundidade (ARNHEIM, 2009, p. 311).

a luz pode ser modulada e articulada pelas várias substâncias, como na moldagem de sombras ou refletindo, difundindo luz; isto é, pode ser observada como o bloqueio, branqueamento, flexão dos corpos de luz anteriormente

²⁸⁷ Natural objects often possess strong visual dynamics because their shapes are the traces of the physical forces that created the objects. Motion, expansion, contraction, the processes of growth - they all can manifest themselves as dynamic shapes.

latentes opticamente. Então percebe-se a luz de preenchimento do espaço²⁸⁸ (KEPES, 1995, p. 135).

Portanto,

a experiência espacial está intimamente ligada à experiência da luz. Sem luz não há visão e sem visão não pode haver espaço visível. O espaço em um sentido visual é o espaço da luz. Normalmente, esse espaço de luz não é aparente aos olhos²⁸⁹ (KEPES, 1995, p. 134).

É incrível saber que, independente da quantidade de luz, qualquer objeto possui um nível de luminosidade²⁹⁰ que nunca muda (ARNHEIM, 2009, p. 305). A capacidade de luminosidade é conhecida como reflectância, mas não nos interessa discutir esse nível de conceitualização a respeito do efeito de luz sobre os objetos. Na verdade, muito da matização do branco e do preto é usada em pintura para a aparência tridimensional dos objetos, pois adiciona informação de volume espacial. Na teoria da imagem, o brilho é um dos componentes estudados na cor, porque é na cor que o efeito de luminosidade ocorre. No entanto, a discussão desse elemento tem destaque no trabalho de Wyeth pela intensidade de estímulos provenientes do contraste de luz e sombra, e uma desigual sensibilidade produzida pelos efeitos da luminosidade e escuridão em pontos particulares das pinturas²⁹¹. Esse diferencial do artista, o trabalho de distribuição regular da luz na imagem, traduzindo a qualidade dos valores²⁹² de iluminação, enxergamos similarmente no mundo, mas o registro da luz e da sombra nunca é um registro isolado de sensações. Na pintura, muitas vezes, o ganho de brilho e luz é conseguido, justamente, pela adição de sombras, o que permite o contraste.

O contraste é, dessa forma, a adição de gradientes de luz aos objetos. Como estamos tratando de ilustrações coloridas, o contraste é resultado do tonalismo realizado nas cores. Como já informamos, o tonalismo é a escala de valores das cores, pois um mesmo matiz tem gradientes do claro ao escuro. Quando mais tonal uma pintura, maior o ganho visual na transição de luz e sombra. O contraste atua na interação da luz e sombra, atuando como uma

²⁸⁸ Light may be modulated and articulated by the various substances, as in the casting of shadows or reflecting, diffusing light; that is, it may be observed as the blocking-out, bleaching, bending of the previously optically latent lightbodies. Then one perceives the space-filling light.

²⁸⁹ Spatial experience is intimately connected with the experience of light. Without light there is no vision and without vision there can be no visible space. Space in a visual sense is light-space. Ordinarily this light-space is not apparent to the eye.

²⁹⁰ Percentual da luz que reflete (ARNHEIM, 2009, p.305): the percentage of the light it throws back.

²⁹¹ Exemplo da pintura sobre o uso dessa técnica é o já comentado pintor italiano Caravaggio, mundialmente conhecido pela utilização de *chiaroscuro*.

²⁹² Tons de cinza.

estrutura de mapeamento visual que orienta o olhar para dentro e para fora da pintura (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 134-138). Isso decorre do fato de que

o homem é [...] principalmente consciente materialmente. Ele mede o mundo ao seu redor em termos de coisas e assim gradualmente aprende a orientar-se em seu ambiente. Ele também aprende a avaliar as diferenças de brilho que alcançam seus olhos, referindo-os aos objetos. Como ele relaciona a magnitude das coisas ao seu redor ao seu próprio tamanho, e atribui um tamanho psicológico e forma à constância de cada objeto familiar, ele dota os objetos que conhece com constância de cor e brilho. As relações constantes de cor e brilho servem como um medidor elementar para ordenar as relações espaciais²⁹³ (KEPES, 1995, p. 141).

E mesmo quando o foco de luz não está na imagem, a luz natural é um elemento fundamental na composição. O ganho imagético decorre do fato de que a luz do dia não é estática, mas movimenta-se, gerando uma série de direções luminosas e variações de cores enquanto confronta as superfícies que toca. Dessa forma, a iluminação está, acima de tudo, condicionada a uma interpretação da concordância de sua orientação e pode, dependendo da sua origem, amplificar a perspectiva espacial. Acontece que, na ilustração, não há a representação mimética da luz como ela existe no mundo natural, já que existe uma sobreposição de iluminação nas imagens, como se existissem focos simultâneos de luz natural, e isso se refere ao uso de “múltiplas e contraditórias perspectiva de iluminação” (KEPES, 1995, p. 145). Essa técnica é usada não para exagerar o aspecto estético da representação, senão para destacar algum elemento pictórico. Em Wyeth não existe essa variedade de pontos naturais de luz, mas nem sempre é possível detectar a origem da luz com convicção. É o caso da Figura 37 (p. 182), em que a suposta luminosidade natural teria que ser proveniente da claridade da lua, refletida especialmente no casal, Tristram e a Belle Isolde. Por outro lado, na Figura 38 (p. 183), em que Sir Lamorak luta com vários cavaleiros, eles estão, basicamente, à sombra projetada de uma árvore enorme, e o ponto de luz não está claro, mas pode ser inferido apenas pelo plano de fundo, que tem a sombra do cavalo, indicando que a luz do sol está no topo esquerdo, fora da imagem. Portanto, a luz natural é, para o pintor americano, um elemento que condiciona a luminosidade da cena, como representação naturalista elementar ao que ilustra.

²⁹³ Man is [...] primarily object conscious. He measures the surrounding world in terms of things and thus gradually learns to orient himself in his environment. He also learns to evaluate the brightness differences reaching his eye by referring them to objects. As he relates the magnitude of things around him to his own size, and attaches a psychological size and shape constancy to each familiar object, so he endows the objects he knows with color and brightness constancy. The constant color and brightness relationships are serving as an elementary gauge for ordering spatial relationships.

Wyeth tinha aprendido sobre a luz como ilustrador. Ele foi treinado para pintar em preto e branco e começou com uma vantagem clássica. Sem cor, ele aprendera a criar um efeito atmosférico no nível mais básico e rigoroso - com forma e composição, com luz e sombra. Em suas ilustrações, longe de diminuir a qualidade da pintura, o jogo de luz sobre os rostos e a ação do primeiro plano *amplia* os sentidos da atmosfera e da paisagem²⁹⁴ (MICHAELIS, 1998, p. 183, grifo do autor).

No entanto, muitas vezes, Wyeth interfere na dinâmica da imagem, adicionando um elemento importante que exerce a função de foco de luz e ocupa o espaço dramático. É o caso da Figura 39 (p.184) em que há uma forte luz vinda de trás da cortina de onde sai o Rei Mark, com a espada empunhada no alto. A luz, como um raio, e a espada levantada na direção de Tristram, contextualizam o clímax que se seguirá: o destino trágico do casal. Já na Figura 47 (p. 192) o corpo da rainha Guinevere está sob a lápide e na sua cabeceira três velas altas acessas iluminam o seu jazigo. Toda a luz do ambiente provém das velas; mais uma vez, a luz simbolicamente anunciando a tragédia para os três personagens: o rei, a rainha e Launcelot.

Muito do contraste em Wyeth é oferecido pela complexa interferência das sombras projetadas e naturais. Dois tipos principais de sombra: a própria e a projetada. A sombra própria, também conhecida como sombra natural, é aquela que decorre do objeto em si, e normalmente fica no lado oposto à origem do foco de luz, e, portanto, cria o efeito de ter parte do objeto iluminado e a outra parte mais escura. Já a projetada é aquela que incide do objeto para outras superfícies vizinhas, e produz o efeito de sombra de um plano para outro. Em Wyeth, as sombras projetadas por elementos da natureza e pelos corpos das personagens, são muito bem elaboradas em relação à refração da luz, mas é, certamente, o efeito psicológico da adição de escuridão que é de uma leitura adicional ao texto. Elas são de origem, principalmente, da projeção de luz natural, como podemos ver na Figura 33 (p. 178), em que Launcelot está à beira da loucura, largado à própria natureza, abandonado à própria sorte, em desvario por causa de Guinevere que o refutou. A imagem mostra um homem selvagem, no qual nem se reconhece o cavaleiro requintado, mas um desequilibrado, sem roupas, cabelo desganhado, olhos esbugalhados, com a face apoiada nas mãos e cotovelos numa pedra, em meio a uma floresta escura, a não ser pelo sol que aparece entre sombras, iluminando as pedras, com um pequeno feixe de luz por entre as árvores no fundo, em que se pode ver a claridade para além da floresta. É preciso reparar nas particularidades da pintura, cuja atmosfera reitera a escuridão psicológica

²⁹⁴ Wyeth had learned about light as illustrator. He was trained to paint in black and white and started with a classical advantage. Without color, he had learned how to create atmospheric effect at the most basic, rigorous level - with form and composition, with light and shade. In his illustrations, far from diminishing the quality of painting, the play of light on faces and foreground action often *enlarges* the senses of atmosphere and landscape.

de Launcelot: solidão, dúvida, loucura. Tudo nele é abatimento, tudo é conflito. Wyeth conseguiu capturar o drama do personagem, a essência da passagem do livro, e fez isso, principalmente, pelas sombras que imageticamente refletem a condição emocional de Launcelot.

A ilustração sobre o Santo Graal escolhida por Wyeth está à direita da página 212 para o excerto da 214 (Figura 40, p. 185), selecionado do seguinte trecho:

Quando Sir Percival contemplou aquele cavalo, ficou maravilhado que fosse tão grande e tão bem aparelhado; e, então, ele como era tão resistente, saltou sobre ele, e ele [cavalo] não lhe deu atenção alguma. E assim, sem demora, como estava em cima dele, ele enfiou nele suas esporas, e assim cavalgou por uma floresta, e a lua brilhava cintilante. E dentro de uma hora ou menos, ele se viu em uma jornada de quatro dias dali, até que ele chegou a uma água agitada que rugia, e seu cavalo o tinha trazido para ela [a água]²⁹⁵ (LANIER, 1989, p. 214).

Trata-se do momento em que Sir Percival estava consciente de sua impossibilidade de encontrar a taça sagrada, pois sabia que seria incapaz de atravessar aquelas águas. Ele está em um cavalo negro, e tenta fazer as águas se moverem após um sinal da cruz, mas é derrubado na água pelo animal. A sobriedade da imagem, a escuridão da noite, a negritude do cavalo, tudo isso foi explorado pelo pintor, para compor o efeito de desânimo do cavaleiro, bem como da frustração que o acometeria em seguida. A opacidade da cena leva o espectador a compreender que o momento é denso e o homem está desesperado. Tudo isso é realizado pelo uso da sombra, dos tons escuros e pela luminosidade da lua que mostra ao homem quão inexequível é sua tentativa. É possível notar, a diferente abordagem do ilustrador, que comumente usava de uma perspectiva inclinada para ressaltar o movimento da água do mar, com essa imagem, em que a inclinação é apenas sugerida. O efeito de inclinação usado por Wyeth tinha, normalmente, o resultado de enfatizar o olhar do espectador, como explicado a seguir.

A perspectiva exagerada e inclinada da imagem de Wyeth, onde a metade inferior da tela se estende além de seus limites de perspectiva adequados, e o que pode ser entendido como insinuações das linhas horizontais recuadas numa grade de perspectiva – ondas, mastros, água iluminada, horizonte – como saem desatracados e batem de um lado para o outro como as nadadeiras de uma máquina de *pinball*, acarretando um curso aleatório: essas coisas também enfatizam a experiência de ver, pois o espectador fica em sintonia

²⁹⁵ When Sir Percival beheld that horse, he marvelled that it was so great and so well appareled; and for then he was so hardy, he leaped upon him, and took none heed of himself. And so anon as he was upon him he thrust to him with his spurs, and so rode by a forest, and the moon shore clear. And within an hour or less, he bares him four days' journey thence, till he came to a rough water the which roaded, and his horse would have borne him into it.

com seus próprios olhos rastreando e capturando o espaço quasigrado, distorcido e encapsulado²⁹⁶ (DELUE, 2006, p. 38).

A seguir, damos início as análises das demais imagens de Wyeth para o romance *The Boy's King Arthur*, vinculando todos os componentes das figuras que aqui descrevemos.

4 AS IMAGENS DE WYETH PARA *THE BOY'S KING ARTHUR*

Uma vez superada a abordagem ao esquema estético do ilustrador, foi realizada a análise das dezessete ilustrações do livro, organizadas pela titularidade do personagem principal representado em cada uma delas. Dessa forma, a interpretação foi dividida em: Rei Arthur (quatro ilustrações), Launcelot (cinco), Tristram (três) e outros personagens (cinco)²⁹⁷. O método analítico das imagens foi, por conseguinte, vinculado ao esquema de apresentação da estética de Wyeth, salientando como ele produziu permutabilidade de sentidos a partir do texto. Verificar-se-á que Wyeth não é redundante ao texto, nem ambíguo, mas complementar ao fluxo de informação, sobrepondo um ponto de vista coerente ao produzir sua série para *The Boy's King Arthur*.

Partindo dessas prerrogativas, convém destacar que a análise consistiu no exame dos elementos que relacionam a dinâmica entre as linguagens, e como essa operação é hermética, heterogênea e plurissignificativa. Porque as palavras e as imagens se definem e se ampliam entre si (NODELMAN, 1988, p. viii), nem uma nem outra são um final em aberto, ainda que cada uma delas possa existir isoladamente. Como poderá ser visto, as imagens de Wyeth são um anteparo narrativo refinado ao texto e compõem um arco dramático sobre a vida de cavalaria, e sua estética é “uma experiência espacial dinâmica, em vez de um inventário morto de fatos ópticos”²⁹⁸ (KEPES, 1995, p. 98).

Assim, faz-se importante ressaltar a relevância de Wyeth no romance de Lanier. Apesar das comparações constantes com o mentor Pyle, que tinha como *best-seller* as ilustrações feitas para o Rei Arthur, Wyeth superou-o nas vendas do título (DANAHUE, 2007, p. 47) e:

²⁹⁶ The exaggerated and careening perspective of Wyeth's image, where the lower half of the canvas stretches beyond its proper perspectival bounds, and what might be understood as intimations of the receding horizontal lines in a perspective grid – waves, spar, illuminated water, horizon – as they come unmoored and flap to a fro like the flippers on a pinball machine, carting a haphazard course: these things, too, place emphasis on the experience of seeing, for the viewer becomes attuned to his or their own eyes tracking and mapping the quasigridded, distorted, and tunneling space.

²⁹⁷ Os personagens principais foram analisados no capítulo quatro, e os demais utilizados no capítulo três para explicar a poética e estética do ilustrador, juntamente com outras imagens.

²⁹⁸ A dynamic space experience instead of a dead inventory of optical facts.

se tornou um proeminente e ilustrador de revistas e livros, mas ele é melhor lembrado por sua versão de *The Boy's King Arthur* (1920), de Lanier. Diferentemente de Pyle, Wyeth claramente preferia ação, e a maioria de suas imagens mostra cavaleiros em duros combates. A riqueza da impressão colorida neste volume aumenta o espírito e energia da cavalaria, e como o volume de Pyle, perdura como um padrão americano²⁹⁹ (LACY, ASHE, MANCOFF, 1997, p. 246).

As ilustrações para *The Boy's King Arthur* foram pintadas por Wyeth entre maio a agosto de 1917, e nessa época a sua esposa estava grávida de Andrew, o filho mais novo do casal. O ilustrador costumeiramente usava a esposa como modelo para suas personagens, como fez para construir a imagem de Isolde nas pinturas para o romance. Wyeth produziu essas ilustrações ao mesmo tempo em que produziu as imagens de *Robin Hood*, o que preocupava o pintor a respeito do prazo de entrega (WYETH, 1971, p. 548). O trabalho paralelo registrou duas importantes características: Wyeth compôs o cenário de ambos os livros utilizando dos cenários locais de onde morava, e o estilo das pinturas, especialmente nas paisagens indica a técnica que se aproxima do impressionismo³⁰⁰. Segundo Meryman (1996), autor da biografia de Andrey Wyeth, que contém muito da vida do pai, as imagens criadas por Wyeth para o rei Arthur foram produzidas com a técnica de pinceladas quebradas criada pelos impressionistas. Trata-se de um estilo em que o uso da cor é caracterizado por justaposição para a criação do efeito de luz, mas também para traduzir as variações de matizes sofridas pela luz natural sobre a superfície, não somente o que está iluminado é pintado pela junção de cores puras, mas também as sombras são feitas com a mesma técnica, compostas em sobreposição, evitando o preto e os tons escuros, pois não expressam a tonalidade da escuridão. Outro aspecto relevante sobre a técnica é a agilidade com que a pintura acontece, como forma de melhor representar a captura de iluminação do momento em que é representada (THOMSON; HOWARD, 1994, p. 68). Com efeito, a técnica também proporciona “ao mesmo tempo uma ilusão completamente convincente de realidade e uma criação de cor extraordinariamente rica sobre uma tela plana. Somos seduzidos a acreditar no que estamos vendo”³⁰¹ (ibidem). Sobre isso, Wyeth escreveu sobre

²⁹⁹ [He] became a prominent magazine and book illustrator, but he is best remembered for his version of Lanier's *The Boy's King Arthur* (1920). Unlikely Pyle, Wyeth clearly preferred action, and most of his images depict fierce knights in combat. The wealth of color printing in this volume heightens its spirit and energy, like Pyle's volume, it endures as an American standard. Many other illustrations of Pyle and Wyeth through the rest of the century.

³⁰⁰ Movimento artístico iniciado na França em 1860, marcado pelo naturalismo, cujo foco central era captar o efeito da luz na superfície das coisas (STEWIG, 1980, p.55). A escola impressionista “trouxe uma nova técnica, no estudo pormenorizado da luz; em vez da divisão das massas, a divisão dos tons (RIBEIRO, 1968, p. 103).

³⁰¹ It is at once a completely convincing illusion of actuality and an extraordinary richly textured weave of color laid on to a flat canvas. We are seduced into believing that we are looking [...].

como ele acredita que deveria ser o método de pintura: “a paixão reside na personalidade da pincelada, não na habilidade da pincelada. A miscelânea pictórica da execução mais bem-feita não tem sentido a menos que seja representada pela individualidade do pintor”³⁰² (WYETH, 1971, p. 334).

A versão ilustrada por Wyeth usada no estudo é da Charles Scribners Sons, publicada em 1917, e conta com dezessete imagens: a capa³⁰³, a guarda (a mesma para o início e o fim do livro), o frontispício e mais catorze imagens distribuídas da seguinte forma: duas para o capítulo I sobre o Rei Arthur, duas no capítulo II sobre *Sir Launcelot*, duas no capítulo III sobre *Sir Gareth du Lake*, três no capítulo IV sobre *Sir Tristram*, uma no capítulo V sobre *Sir Galahad e Sir Percival*, uma no capítulo VI sobre a *Fair Maid de Astolat*, e três no capítulo VII sobre a morte do Rei Arthur.

A capa tem como tema uma parte do texto de Lanier que não foi incluída na versão da Scribner's em 1917 (um conto paralelo que é contado por Merlin a Arthur, como exemplo do cavaleiro mais honrado), cuja temática tem como referência a batalha dos irmãos Balin e Balan. A retirada desse conto e de outros é lembrada por Lupack e Lupack (2001, p. 75). Já a guarda tem como tema o personagem de Tristram e o frontispício é o retrato de Arthur. Há quem não considere essas três imagens na análise visual do trabalho de Wyeth para o livro, além do que a primeira imagem, que foi relacionada ao Rei Arthur, tem a focalização visual em Merlin com o bebê Arthur no colo. Seria possível afirmar que o personagem principal da história seria tópico de apenas em duas ilustrações, como é considerado em Lupack e Lupack (ibidem). Outra informação feita pelos autores é que o personagem de Launcelot está em cinco ilustrações³⁰⁴ de Wyeth (LUPACK, LUPACK, 2001, p. 75), ampliando o valor desse personagem em detrimento do rei. Neste estudo houve uma classificação diferente da desses autores, já que consideramos as dezessete imagens e não apenas catorze, apesar de a conclusão ter sido a mesma: o enaltecimento de Launcelot.

Optou-se por uma divisão organizacional das imagens segundo os temas das dezessete ilustrações, ainda que estejam vinculadas a capítulos ou partes diferentes, pois assim foi possível comparar as linguagens visual e textual de uma forma mais consistente e objetiva, evitando repetições sobre a estética de Wyeth, que tornaria a análise redundante. Diante dessas considerações, a segmentação por personagens possui quatro imagens para o Rei Arthur, quatro

³⁰² Passion lies in the personality of the brush stroke, not in the craft of the brush stroke. Pictorial patchwork of the most excellent execution is not valid unless executed individually.

³⁰³ Trata-se de uma sobrecapa, na verdade uma capa flexível independente que cobre a impressão.

³⁰⁴ Five of Wyeth's focus on Launcelot [...].

sobre Launcelot, quatro sobre Tristam e Isolde, e outras cinco imagens de outros personagens secundários, que serviram para salientar os aspectos da estética de Wyeth e, portanto, foram discutidos segundo algumas características mais relevantes.

É oportuno salientar mais duas particularidades gerais a respeito do estudo que se segue. As cópias das imagens de Wyeth estão nomeadas no estudo pela numeração das figuras, seguidas pelo excerto original do texto, conforme informação incluída na impressão do livro, para simplificar a correlação entre as linguagens textual e visual, e a tradução dos trechos estão nas notas. Já o método de compilação de imagens para análise foi pela recorrência do personagem, como já mencionado, e foram divididas em quatro imagens do Rei Arthur, cinco de Launcelot, três de Tristam, e cinco de personagens variados – as ilustrações dos personagens variados foram analisadas e exemplificadas no campo que descreve a estética de Wyeth. Algumas imagens são mais aprofundadas na investigação em detrimento de outras, e essa escolha se deu pela importância na relação texto-imagem.

Nas imagens de Wyeth, coisas fantásticas acontecem, figuras extraordinárias aparecem, mas a atmosfera, o cenário, parece normal. O passado, não importa quão exótico ou a quanto tempo ocorreu, parece acontecer agora, em um presente concreto e plausível. O mundo pictórico de Wyeth, não importa onde esteja ou quando ocorra, tem um centro de gravidade reconhecível e reconfortante. Seus heróis folclóricos entram nos nossos próprios quintais³⁰⁵ (MICHAELIS, 1998, p. 240).

Trataremos agora da análise de cada uma das imagens de Wyeth para *The Boy's King Arthur* para os personagens principais.

4.1 Rei Arthur

A primeira imagem na qual o Rei Arthur (Figura 28, p. 173) é tema está no frontispício do livro. Como dito, a ilustração desse tipo, por Wyeth, é muito representativa, porque ele a usa como um sumário do texto. E, diferentemente, das demais ilustrações, o ilustrador não usava um excerto particular do texto em si para a criação do frontispício, mas o que provinha da própria história e dos poucos detalhes a respeito do personagem, como inspiração referencial. É, portanto, curioso, que a folha de rosto do romance seja apenas o retrato de Arthur, já adulto,

³⁰⁵ Wyeth's pictures, fantastic things happen, extraordinary figures appear, but the atmosphere, the setting, feels normal. The past, no matter how exotic or long ago, seems to be happening now, in a concrete and plausible present. Wyeth's pictorial world, no matter where it is or when it takes place, has a recognizable, reassuring center of gravity. His folk heroes enter our own backyards.

rei posto, e apenas ele. Há uma variedade de estilos para esse tipo de ilustração em Wyeth, mas dos livros conhecidos, apenas o romance de Lanier tem o retrato do protagonista. Normalmente, ele adiciona na ilustração no nome do livro, e isso pode ser verificado na imagem original do pintor. É importante destacar que a imagem do frontispício foi alterada pela Scribner's. No livro, o tom de madeira de fundo está bem mais escuro, e as letras estão em dourado. Utilizamos para o estudo, a imagem original do pintor apenas pelo motivo de que o fundo claro permite analisar melhor as características plásticas do retrato. A posição frontal do retrato de Arthur é a imagem mais importante de Arthur no livro, e coloca o personagem no centro da história, mas, acima disso, tira qualquer imparcialidade que pudesse haver por parte do leitor/observador. A imagem equivale ao texto em primeira pessoa, endereçando diretamente o Arthuriado ao espectador. Ao representar Arthur no frontispício, Wyeth colocou-o como o portador da história.

[a figura frontal] É, em termos gerais, como a forma gramatical da terceira pessoa, o impessoal "ele" ou "ela" com seu verbo concordantemente flexionado; enquanto o rosto virado para fora é creditado com a intenção, um olhar latente ou potencial dirigido ao observador e corresponde ao papel do "eu" na fala, com o seu "você" complementar. Parece existir, tanto para nós como para si mesmo, em um espaço virtualmente contínuo com o nosso, e é, portanto, apropriada à figura como símbolo ou como carregada de uma mensagem³⁰⁶ (SCHAPIRO, 1973, p. 39).

Arthur aparece emoldurado pela arquitetura icônica da movelaria da era medieval. O estilo gótico do portal, triangular na ponta superior. O estilo da era medieval não era chamado de gótico, mas nele há o uso constante desse tipo de portal, que ficou mais caracterizado na arquitetura gótica. Na parte superior da imagem, nas laterais, foram adicionados os leões dourados, acima do portal, e eles são emblemáticos símbolos da realeza britânica, normalmente usados com fundo azul – o tom de azul conhecido como o azul primário (LACY, 1996, p. 230-234). O fundo da imagem é de madeira, mas não parece ser seu trono. A postura do rei indica que ele está de pé. É interessante pensar que há uma “metapintura” nessa ilustração, como se o rei estivesse dentro de uma moldura, pintada com a aparência de caixilhos de madeira, que ornava a figura do protagonista. Ele usa a coroa, o manto, o colar real e em vez do cetro, a Excalibur. Lacy (1996, p. 234) explica que os ornamentos heráldicos de Arthur são incertos, e já se sabe

³⁰⁶ [Frontal figure] It is, broadly speaking, like the grammatical form of the third person, the impersonal 'he' or 'she' with its concordantly inflected verb; while the face turned outwards is credited with intentness, a latent or potential glance directed to the observer, and corresponds to the role of "I" in speech, with its complementary 'you'. It seems to exist both for us and for itself in a space virtually continuous with our own, and is therefore appropriate to the figure as symbol or as carrier of a message.

que houve muito erro de tradução do galês para o latim sobre a simbologia das figuras que estampavam seu armamento. Portanto, não discutimos os elementos a partir da historicidade, mas a partir da ficção. É a imagem que contextualiza a análise, nesse caso. Eventualmente, vemos que o artista adiciona aspectos figurativos que causam o efeito de verossimilhança ao mundo real, e isso pode ser visto especialmente nos figurinos feitos por Wyeth nessa série de imagens para o romance; aspectos esses que seguem a imaginação do lendário período feudal em se representava reis como “modelos de uma heroica realeza para o qual os Evangelhos não podiam fornecer precedentes”³⁰⁷(SCHAPIRO, 1973, p. 34).

A coroa usada por Arthur é, senão, uma releitura das coroas estampadas no escudo atribuído ao rei (LACY, 1996, p. 232) e acreditamos que é a partir delas que Wyeth possa ter criado a insígnia. Ela é dourada, não há nenhuma cruz ou flor de lis, normalmente elementos que estão nas coroas dos principais reinados europeus, mas há uma ondulação nas laterais, como folhas e na frente, uma espécie de pétala vazada, pela qual se pode ver o forro de “veludo” azul. Ela é incrustada de pedrarias, a principal é vermelha e fica abaixo da pétala vazada. Ele veste uma malha articulada de metal dourada, por cima de uma blusa verde-escura com golas com galão dourado. Por cima da malha há um cinto largo dourado. E no peito do rei há o colar com pingente com pedrarias em azul e vermelho, e é conhecido como “livery collar”, um ornamento muito usado por reais da antiguidade e cuja simbologia estava ligada ao emblema do reinado. No caso da ilustração, não pudemos identificar se Wyeth apenas estilizou o cordão, pois não há nada na literatura pesquisada que vincule ao Rei Arthur uma pétala como a que aparece na Figura 28 (p. 173). Há ainda o manto vermelho, também com debrum dourado por toda a sua borda, e ele é amarrado por cima do colar e do peito do rei. Finalmente, Arthur segura com sua mão direita (esquerda da imagem) a Excalibur. Ele está de pé no centro da imagem, e sua mão esquerda está em repouso no seu cinto, segurando-o calmamente. Não é possível ver suas pernas, nem a barra da malha de metal, e basicamente só é visível ver a coronha e o cabo da espada, e uma pequena parte da lâmina. Sua postura é pomposa, reforçada pelos tons de dourado que dignificam a hierarquia do rei. Ele está estático, mas tudo nele é força. Ainda que sua mão esquerda repouse placidamente no cinturão, sua mão direita segura com determinação a Excalibur. Apesar dos elementos que o ligam à realeza, não há exibicionismo nele, pelo contrário, existe uma certa contenção, que exprime seu caráter.

Ele é representado como um homem forte, ombros largos e há em suas mãos as veias salientes daqueles que já viveram o suficiente para carregar peso, ou da vida ou da espada. Ele

³⁰⁷ Models of a heroic royalty for which the Gospels could provide no precedent.

tem no rosto sério as marcas da passagem do tempo: as linhas verticais das sobrancelhas que franzem sua face, deixando-o carrancudo, mas também as linhas verticais entre nariz e boca, que evidenciam sua maturidade. Ele tem cabelos loiros na altura da orelha e barba e bigode loiros e volumosos. Seu nariz é fino, um tanto afunilado, e suas bochechas são rosadas. Sua figura foi pintada com proximidade ao leitor, com a linha dos olhos diretamente posicionada aos olhos de Arthur. O rei não olha diretamente para o espectador, mas para a direita da imagem, ele tem o cenho franzido, com espessas sobrancelhas loiras, e seu olhar é carregado. Ele tem um semblante nórdico, aparência séria, expressão solene. Ele parece posar para o pintor.

É interessante notar que a proximidade do espectador com Arthur não infere intimidade, mas reverência. Esse efeito pode ter sido criado intencionalmente por Wyeth. E

esta configuração visual possui duas funções relacionadas. Em primeiro lugar, cria uma forma visual de endereço direto. Ele reconhece que os espectadores abordam [a pintura] explicitamente com um "você" visual. Em segundo lugar, constitui um "ato de imagem". O produtor usa a imagem para fazer algo para o espectador. [...]: Olhar do representado (e gesto, se presente) exige algo do espectador, exige que o espectador entre em algum tipo de relação imaginária com a figura. Exatamente que tipo de relação é, então, significada por outros meios, ou por exemplo, pela expressão facial nos participantes representados. Eles podem sorrir, caso em que o espectador é convidado a entrar em uma relação de afinidade social com eles; eles podem olhar para o espectador com frio desdém, caso em que se pede ao espectador que se relacione com ele, talvez, um inferior se relaciona com um superior, ou pode sedutoramente fazer charme ao espectador, caso em que o espectador é solicitado a desejá-lo³⁰⁸ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 117-118).

A segunda imagem de Arthur é muito mais mitológica, se é possível dizer dessa forma. A imagem está à direita da página quatro do livro, cujo excerto está na página três (LANIER, 1989, p.4). É o momento em que Merlin o retira, ainda bebê, de sua mãe. Igraine aparece no fundo da imagem, aos prantos, com as mãos segurando o rosto e não há nada que ela possa fazer para manter o filho com ela. Atrás dela, dois cavaleiros, como se estivessem prestes a segurá-la caso quisesse impedir a separação e parecem indiferentes. Além dos dois cavaleiros,

³⁰⁸ This visual configuration has two related functions. In the first place it creates a visual form of direct address. It acknowledges the viewers explicitly address them with a visual 'you'. In the second place it constitutes an 'image act'. The producer uses the image to do something to the viewer. [...]: participant's gaze (and gesture, if present) demands something from the viewer, demands that the viewer enter into some kind of imaginary relation with him or her. Exactly what kind of relation is then signified by other means, or instance by the facial expression on the represented participants. They may smile, in which case the viewer is asked to enter in to a relation of social affinity with them; they may stare at the viewer with cold disdain, in which case the viewer is asked to relate to them, perhaps, an inferior relate to a superior, or they may seductively pout at the viewer, in which case the viewer is asked to desire them

há uma ama que seguirá com o bebê. No texto, como podemos ver, a seguir, haveriam duas amas.

Aconteceu nos dias do nobre Utherpendragon, quando ele era rei da Inglaterra, [em que nasceu para ele um filho que depois seria Rei Arthur. Porém o menino não sabia que era o filho do rei. Pois quando ele era apenas um bebê, o rei ordenou a dois cavaleiros e duas damas que levassem a criança coberta com um rico pano de ouro, "e entregá-lo ao pobre homem que você encontrar na porta da frente do castelo". Então a criança foi entregue a Merlin, e assim ele a levou a Sir Ector, e fez dele um homem santo ao batizá-lo e nomeou-o Artur; e assim a esposa de Sir Ector o alimentou³⁰⁹ (LANIER, 1989, p. 3).

Arthur é levado para ser criado por Sir Ector e a esposa dele. É Merlin quem o batiza como Arthur, e ele vai ser treinado para ser um nobre cavaleiro e o futuro rei (KNOWLES, 1862, p. 31). Merlin o leva porque ninguém podia saber que o bebê era filho do Rei Uther, já que Arthur era um filho bastardo. A seguir, o trecho que inicia o livro e do qual Wyeth retirou a frase que faz a primeira ilustração dos contos.

Merlin é um mago, criado por Monmouth (1136) e teria origem em lendas galesas (LACY, 1996, p. 319). Mas o autor transformou o personagem de Merlin, hiperbolicamente construído, passando de um simples mortal a um ser dotado de magia e profeta de “irresistível fascinação” (LACY, 1996, p. 320). De Monmouth a Malory (1470), Merlin já tinha *status* de conselheiro de Arthur, aquele que selou seu destino e cuja influência foi definitiva no reinado. Merlin aparenta muita idade³¹⁰, cabelos brancos longos, assim como bigode e barba comprida brancos. Ele está à direita do centro da imagem e olha fixamente nos olhos do espectador. Sua testa é franzida, seu cenho é severíssimo. Parece caminhar com determinação e não demonstra compaixão, na partida, para com a mãe. Eles estão deixando o castelo onde vivem, e na história não há um posterior encontro entre mãe e filho. Em Lanier, o texto basicamente não conta a história da família de Arthur, nem a origem de Merlin, partindo para o seu nascimento e sua ida com Merlin. O mago caminha com segurança e com o bebê enrolado em um manto branco com bordados dourados, que se assemelham aos dos trajes de Merlin, que usa uma veste verde-escura com uma capa dourada por cima. No texto, fica claro que foi Merlin quem vestiu a criança com esse tecido. Atrás deles caminha uma ama que parece consternada, principalmente

³⁰⁹ It befell in the days of the noble Utherpendragon, when he was King of England, [that there was born to him a son who in after time was King Arthur. Howbeit the boy knew not he was the king's son. For when he was but a babe] the king commanded two knights and two ladies to take the child bound in rich cloth of gold, "and deliver him to what poor man you meet at the postern gate of the castle". So the child was delivered unto Merlin, and so he bare it forth unto Sir Ector, and made an holy man to christen him, and named him Arthur; and so Sir Ector's wife nourished him.

³¹⁰ Ele é tido em Monmouth como um homem que teria mais de um século de idade.

com o bebê, a quem olha com piedade. A jovem parece andar apressada atrás do velho e segura com sua mão esquerda o lenço branco que cobre seus cabelos, e demonstra certa aflição. A outra mão está no ar, na direção da cabeça de Arthur, e ela tem o indicador quase apontando na direção dele. Ela parece desejosa por pegar o bebê no colo (Figura 29, p. 174).

A porta do castelo e organização das pedras da construção atuam como uma aura para a ilustração, criando um aspecto fundamentalmente mitológico para a cena, e ao percorrer esse campo que se irradia do topo para as laterais, o olhar se encaminha para o bebê. Apesar do olhar marcante do feiticeiro, é o recém-nascido que captura a atenção do leitor. Não é possível ver nada do rosto da criança, apenas parte do seu perfil. É Arthur, tão pequeno e indefeso, sendo levado a cumprir seu destino, tão grande e trágico. A simpatia do observador parece recair sobre a ama, e apesar do conhecimento prévio de que Arthur é predestinado ao reinado, não há como não se consternar com a dor da mãe.

Há, então, uma diferença fundamental entre as figuras das quais os participantes representados olham diretamente para os olhos do espectador e imagens nas quais não é esse o caso. Quando os participantes representados olham para o observador, os vetores, formados pelas linhas do olho do participante, conectam o participante ao espectador. O contato é estabelecido, mesmo que seja apenas em um nível imaginário³¹¹ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 117).

A distância permite ao leitor, testemunhar a cena, ao mesmo tempo em que se interpõe no caminho de Merlin, a quem se destina o olhar fulminante de Merlin. Mas ele é fatal e parece dizer ao leitor que nada o impedirá de levar Arthur.

Merlin está também na terceira imagem temática de Arthur, que é a mais etérea das ilustrações (Figura 29, p. 174). A imagem está à direita da página dezesseis e o trecho ilustrado encontra-se na página anterior (LANIER, 1989, p. 16).

Então o rei Artur e Merlin pousaram e amarraram seus cavalos a duas árvores, e então entraram no barco, e quando chegaram à espada que a mão segurava, o rei Artur pegou-a pelas alças e levou-a consigo. E o braço e a mão foram para debaixo d'água; e assim eles chegaram à terra e partiram³¹² (LANIER, 1989, p. 15-16).

³¹¹ There is, then, a fundamental difference between pictures from which represented participants look directly at the viewer's eyes, and pictures in which this is not the case. When represented participants look at the viewer, vectors, formed by participant's eyelines, connect the participant with the viewer. Contact is established, even if it is only on an imaginary level.

³¹² So King Arthur and Merlin alighted and tied their horses to two trees, and so they went into the ship, and when they came to the sword that the hand held, King Arthur took it up by the handles, and took it with him. And the arm and the hand went under the water; and so they came unto the land and rode forth.

O protagonista da cena é Arthur que está de pé na canoa que flutua no lago. Atrás dele, na canoa, está Merlin, sentado e circunspecto. Os dois estão do lado direito da imagem, e eles percorrem o caminho da direita para a esquerda, onde se encontra uma mão que emerge da água e empunha a Excalibur. No texto, Arthur já tinha tirado uma espada do mármore branco, e que era supostamente a Excalibur, mas ela tinha se quebrado numa batalha, e então o rei soube que não era a espada correta. Para cumprir sua sina, a Fair du Lake pega a verdadeira Excalibur do fundo do lago e a oferece a Arthur, para que ele assuma o trono sem contestações. Nessa parte da história, Arthur é muito jovem, teria ao redor de dezesseis anos quando seu pai o Rei Uther morreu e, então, deveria assumir seu lugar.

A pintura é toda composta por tons de azul. Há três camadas, o céu nublado ao fundo, uma neblina sobre o lago e a água que espelha, parcialmente, a imagem. Esses níveis criam ao leitor o senso de profundidade, separando o que está no plano de fundo e o que está no primeiro plano e “as relações locativas são percebidas pela sobreposição, pelos gradientes de foco, pelos graus de saturação de cor e assim por diante, e que criam o contraste entre o primeiro plano e o segundo plano”³¹³ (KRESS, van LEEUWEN, 2006, p. 46). No fundo da imagem há três garças-reais que voam, também no sentido direita-esquerda, e seus longos pescoços são como vetores, como se apontassem o caminho para Arthur. Assim como os demais animais representados por Wyeth, elas parecem reproduzir os personagens humanos. A inclusão das aves na ilustração não é meramente um adereço. Em algumas culturas, a garça-real é símbolo de sabedoria e boa-sorte. Na mitologia grega, ela é sinônimo de mensagem divina. Dessa forma, vemos que a inclusão das aves, contextualiza o enredo e ajuda o leitor a perceber que Arthur segue seu curso na história, segundo sua herança e destino, já determinados.

O personagem de Arthur está na proa da canoa, que tem a cabeça de um leão dourado como carranca, na dianteira da embarcação. Arthur está com seu elmo enfeitado com o dragão dourado, herança heráldica dos Pendragons (Rei Uther), de formato cônico³¹⁴, e por baixo dele a tela de metal que encobre toda a sua cabeça, com exceção do rosto, conhecida como carapaça. Ele usa a malha de metal prateada, sobre uma blusa branca, com um barrado dourado nos punhos e nas laterais das mangas. Usa um cinturão com bainha para a espada, que está vazio, à espera da Excalibur. Ele tem sobre a malha de metal uma capa em azul primário, com as bordas em galão dourado e bordados dourados, cujo forro é vermelho. Uma parte da lateral do manto

³¹³ The locative relation is realized by overlapping, by the gradients of focus, the degrees of colour saturation and so on, which create the contrast between foreground and background.

³¹⁴ O tipo mais comum usado até o ano 1000, conhecido como Spangenhelm, que tem uma proteção nasal. Os cavaleiros de maior hierarquia usavam enfeites mais proeminentes e com significados heráldicos para que fossem reconhecidos no campo de batalha.

jaz sobre a canoa, e encosta na água, ajudando o leitor a perceber a imagem espelhada da canoa, e dos personagens. Ele tem os braços cruzados no peito, e sua cabeça está levemente inclinada na direção da mão que emerge do lago. Tudo nele está direcionado para a espada: o dragão dourado, seu rosto, sua postura corporal, até mesmo a carranca da canoa, como vetores que direcionam o olhar do espectador para a Excalibur. Ele tem uma postura robusta, decidida, heroica. Já Merlin, sentado e debruçado sobre a mão direita que repousa em sua boca, está com o corpo levemente curvado, olhando para o reflexo da mão na água. Seu olhar é circunspecto, quase cauteloso.

Praticamente o único movimento que existe na água, são as ondas formadas pela emersão da mão da fada. Dela apenas se vê o antebraço e a mão. A espada está inteira para fora da água e, tanto pomo, quanto cabo, estão direcionados aos olhos do rei. A espada está dentro da bainha enfeitada com flores de lis douradas. Na ponteira da bainha é possível visualizar uma espécie de losango. É o espelho d'água a grande audácia da imagem, ao flutuar a canoa no lago, criando pouco movimento no local, Wyeth possibilitou a leitura do rei como homem e como lenda. A lenda se desdobrando ao observador.

Está situada à direita da página 306 e seu excerto na página anterior (LANIER, 1989, p. 305) a última imagem de Arthur (Figura 45, p. 190), que é sobre a sua luta final com um dos cavaleiros da Távola Redonda, Sir Mordred, sobrinho de Arthur. O trecho selecionado por Wyeth está no meio de uma série de diálogos entre Mordred e Arthur. Dessa forma, selecionamos o trecho que segue o excerto selecionado por Wyeth, que é o momento que precede a batalha entre eles.

E quando Sir Mordred ouviu o rei Artur, correu até ele com a espada desembainhada na mão. E então, o Rei Arthur feriu Sir Mordred sob o escudo com uma ponta de sua lança por todo o corpo, mais do que uma braça. E quando Sir Mordred sentiu que tinha sido ferido de morte, empurrou-se, com o poder que tinha, até a broca da lança do Rei Artur. E bem assim ele feriu [o rei] com a espada segura nas duas mãos, no lado da cabeça, que o sabre perfurou o elmo e o cérebro. E então Sir Mordred caiu completamente morto no chão. E o nobre Artur caiu desmaiado na terra e ali desmaiou várias vezes³¹⁵ (LANIER, 1989, p. 305).

³¹⁵ And when Sir Mordred heard King Arthur, he ran unto him with his sword drawn in his hand. And then King Arthur smote Sir Mordred under the shield with a foin of his spear throughout the body more than a fathom. And when Sir Mordred felt that he had hi death's wound, he thrust himself, with the might that he had, up to the bur of King Arthur's spear. And right so he smote [the king] with his sword holden in both his hands, on the side of the head, that the sword pierced the helmet and the brain-pan. And therewithal Sir Mordred fell stark dead to the earth. And the noble Arthur fell in a swoon to the earth, and there he swooned oft times.

O que precede a batalha mortal é o fato de Mordred ter se rebelado contra Arthur, traíndo-o e tentando tomar seu reino. Há uma ruptura entre os cavaleiros, parte insurge junto com Mordred e parte segue com Arthur. Acontece uma batalha entre os grupos, com centenas de mortos. A imagem mostra alguns corpos no campo, aos pés dos personagens (Figura 46, p. 191). Com a imagem um pouco escurecida pela Scribner não é possível reparar, mas na imagem original de Wyeth sim: há mortos aos pés de Mordred (à esquerda da imagem) bem como aos pés de Arthur, além do escudo e da espada de Arthur (no chão, à direita). Também é possível notar que o greave³¹⁶ o sabaton³¹⁷ de Arthur estão sujos com sangue, proveniente do campo de batalha. Arthur está com o seu icônico elmo com o enfeite do dragão dourado, indicando sua herança heráldica, sua malha metálica, a capa azul, indicando sua realeza, e o cinturão. Ele empunha a lança longa contra Mordred, que usa as cores vermelhas na roupa e no escudo, além de sua espada voltada para a direção do rei. Arthur tem uma postura corporal violenta que demonstra que ele está em velocidade contra o oponente, e a ponta da lança está prestes a feri-lo. O outro, por sua vez, encontra-se em postura de defesa. O movimento da imagem é puramente efeito do movimento de Arthur e das aves no céu.

Os dois cavaleiros encontram-se de perfil aos olhos do espectador, e estão contra o grande ponto de luz da imagem, o pôr-do-sol. A sombra natural do corpo dos personagens situa-os no primeiro plano, em contraste com o emblemático crepúsculo. Ao ilustrá-los contra a luz do sol, Wyeth permite ao leitor envolver-se com o emocional dos personagens, completamente envolvidos pela escuridão da batalha. O sol, enorme, entre eles, de um tom alaranjado intenso, prenuncia o fim da vida e do reinado de Arthur. Prestes a se por, mas poderoso, intenso, inigualável, viril, heroico. No céu, acima deles, gaivotas voam em revoada, anunciando a liberdade do reino.

Wyeth escolheu o momento em que antecede a morte de Mordred, que ainda que ferido, ataca com a espada na cabeça de Arthur, golpeando-o mortalmente. No romance, Arthur leva várias horas para morrer. Ele é socorrido pelos seus, levado a uma capela, tem seus últimos desejos atendidos, e é colocado ainda vivo numa canoa, que segue para Avalon. E nunca mais ninguém o vê. Ele é dado, portanto, como morto. Esse é só mais um aspecto que dá ares mitológicos ao rei, como se ele pudesse ser capaz de voltar dos mortos, apenas porque seu corpo não foi velado e sepultado. É notável que todas as imagens de Arthur, com exceção do frontispício, não possuem a face ou suas expressões faciais detalhadamente pintadas. Apesar disso, todas elas deixam claro a representação de Wyeth, pela adição das metáforas, pela ação

³¹⁶ Proteção metálica abaixo do joelho até a canela.

³¹⁷ Espécie de proteção metálica articulada para os pés, que cobria o greave.

sugerida, pelos significativos elementos que corroboram o ponto de vista criado pelo ilustrador e que permitem uma leitura duplamente possível de Arthur: homem ou lenda? A incorporação de sentidos, efeito das imagens do artista, é tamanha que o rosto que vem definindo a imagem de Arthur no mundo contemporâneo é a do frontispício criada por Wyeth. Ele deu rosto ao homem, mas, principalmente, permitiu aos seus leitores reconhecê-lo em cada participação dele nas lendas, afeiçoar-se a ele, afligir-se por ele, despedir-se dele, como fazemos apenas com os grandes heróis.

4.2 Sir Launcelot

Como já vimos, Launcelot foi alçado a um protagonismo que só não é ofuscado pela onipotência de Arthur. Mas o fato é que a presença de Arthur foi minada pelos recortes editoriais e pela arbitrariedade de Lanier e da editora. Wyeth seguiu a configuração do livro e colocou Launcelot protagonizando cinco das dezessete ilustrações. A importância de Launcelot é que apesar de haver traído Arthur com a rainha, ter sido expulso do reino, é ele quem vai ajudar ao rei na última batalha, servindo-o até o último momento, e ainda depois de sua morte, honrando-o. A primeira imagem do cavaleiro é o encontro dele com um oponente (Figura 31, p. 176). Foi inserida à direita da página 36 e seu excerto encontra-se na página 38 (LANIER, 1989, p. 36). É o momento em que, após mais de quatro horas de batalha, Launcelot revela sua identidade ao inimigo. O trecho da história é cheio de discurso direto no meio da narrativa.

A cena inclui os outros personagens do texto: o pajem e a dama que assistem à luta e são prisioneiros de Turquine, homem que tinha como objetivo capturar os cavaleiros da Távola Redonda e fazê-los prisioneiros ou matá-los. Ao fundo também está caído o cavalo de Turquine, opositor de Launcelot, e indica que a batalha fora começada quando estavam montados. A cena escolhida por Wyeth mostra Launcelot de frente para o espectador, enquanto Turquine está de costas, após mais de quatro horas de combate. O artista optou por retratar o cavaleiro sem elmo, que está sob seu braço direito, assim poderia indicar suas expressões faciais. Launcelot segura o escudo com a mão esquerda, e a sua espada, à frente do seu corpo, com a mão direita, enquanto Turquine mantém a espada atrás de sua perna direita. A linguagem corporal é do guerreiro determinado a vencer a luta.

Launcelot usa as cores da sua linhagem heráldica: vermelho. Ele tem o leão dourado que o vincula à Távola Redonda. É normalmente na parte direita da imagem que Wyeth situa seu protagonista. Muitos ilustradores colocam a figura principal da imagem à esquerda porque acreditam que assim como acontece na linguagem ocidental, a leitura começa da esquerda para

direita. Mas o método do americano é muito eficiente, porque é o lado direito que primeiro aparece ao leitor assim que ele vira a página, e é o lado que sempre tem a prioridade visual de quem manuseia o livro. Launcelot se destaca na imagem também pela força com que foi pintado, as cores vibrantes do seu traje o diferem do espaço e seus cabelos negros acabam por destacá-lo dos demais cavaleiros. Ele é tido como o invencível, o melhor cavaleiro entre todos, o mais bravo e forte, e é invejado pela destreza e amizade ao rei, Arthur. Aqui, ele é representado com a violência esperada pelo texto, “feroz como um leão”³¹⁸ (LANIER, 1989, p. 38). A cena que se segue, ele mata o oponente, fica “borrifado” pelo seu sangue, deixando-o de joelhos para, então, quebrar seu pescoço, matando-o. Mas, apesar da brutalidade do texto, principalmente descrevendo as lutas, Wyeth preferiu destacar a virilidade de Launcelot e despistar a brutalidade dos combates. Na imagem, há pouco sangue, pouca contextualização da agressividade que se esperaria para uma cena de batalha medieval. Aqui, como em outras cenas de batalha, o americano prefere a sutileza e favorece a leitura psicológica, evidenciando o semblante animoso de Launcelot, a fúria com que irá conduzir o próximo embate, e condiciona o leitor a percorrer sua expressão intimidante. Ele tem o olhar que se espera daquele que é descrito como o melhor cavaleiro das lendas arthurianas.

O cenário bucólico para cenas de luta está presente em quase todas as imagens de Wyeth para o romance. O ambiente tem tonalidades pastel, e o pano de fundo é composto pelo ambiente campestre que rodeia o castelo. Michaelis (1998, p. 240) informa que o céu de *The Boy's King Arthur* não é inglês, senão o americano da região de Wyeth, Chadds Ford – PA, inclusive tendo usado as cores dos campos da cidade para representar os reinados, castelos e paisagens diversas do texto. O contraste das tonalidades mais claras contra as cores mais vivas dos corpos dos cavaleiros, coloca-os em um plano de proximidade com o espectador. Esse efeito é potencializado pela sombra natural que provém de folhagens. O acercamento do observador é tamanho, que Turquine parece estar a uma braçada de distância.

A continuação da narrativa, após a revelação da identidade de Launcelot ao oponente, tem o seguinte conteúdo:

E, em seguida, arremessaram-se os dois juntos como dois touros selvagens, açoitando e chicoteando-se com seus escudos e espadas, que, às vezes, acertavam em seus narizes. Assim, eles lutaram ainda duas horas e mais, e nunca descansariam, e Sir Turquine deu a Sir Launcelot muitas feridas que o solo ali, enquanto lutavam, estava todo coberto de sangue. Então, finalmente, Sir Turquine ficou muito pálido e foi um pouco para trás, e tirou seu escudo, vencido pelo cansaço. Logo percebeu Sir Launcelot, e então saltou sobre ele ferozmente como um leão, e o pegou pelo estandarte de seu elmo, e assim ele

³¹⁸ Fiercely as a lion.

o ajoelhou, e depois ele arrancou seu elmo, e então ele quebrou seu pescoço em pedaços³¹⁹ (LANIER, 1989, p. 38).

O mesmo homem temível está na imagem à direita da página 52, cujo trecho ilustrado encontra-se nela mesma. O episódio de loucura de Launcelot decorre de um desentendimento com a rainha Guinevere, que já estava casada com Arthur (Figura 32, p. 177). Launcelot havia sido enfeitiçado por uma poção mágica e dormiu com outra mulher, pensando que era a rainha. O ocorrido chegou ao ouvido dela, que confrontou o cavaleiro. Ele foge do reino de Camelot e fica quase dois anos vivendo na solidão, esquivando-se de qualquer contato com a realidade, fugindo como um cigano para novos lugares inabitados. Launcelot está no meio de uma floresta, rodeado de sombras. Essa é a imagem do romance que mais se utiliza da sombra como efeito psicológico. A loucura do personagem está estampada na sua face, mas também na escuridão que o rodeia, impedindo-o de enxergar a realidade.

A agora [...] falamos de Sir Launcelot, que sofreu e suportou muitos aguaceiros, que sempre corriam da madeira selvagem, de um lugar para outro, e viveu de frutas tal qual conseguia obter, bebeu água, dois anos; e outras roupas ele tinha pouco, o que restou de sua camisa e de suas calças. E assim, Sir Launcelot vagou aqui e ali, entrou em um prado bom, onde encontrou um pavilhão, e ali em cima de uma árvore estava pendurado um escudo branco e duas espadas penduradas, e duas lanças encostadas a uma árvore; e quando Sir Launcelot viu as espadas, rapidamente saltou sobre a única espada, e a tomou em sua mão, e puxou-a para fora, e então atacou o escudo de tal forma que toda a campina tocou com a força que ele fez como se um ruído produzido por dez cavaleiros que lutassem juntos³²⁰.

Wyeth retratou-o com olhos esbugalhados, barbudo, cabelos compridos, sem vestes, perdido. Ele está de frente para o observador, que percebe que a luz, como um vitral, está atrás dele. Também atrás dele, no lado esquerdo da imagem, há um fio de água corrente. Luz e água, metáforas para a esperança e a vida, estão ali, mas ele não as percebe. Alheio ao mundo, ele se

³¹⁹ And then hurtled they together as two wild bulls, rashing and lashing with their shields and swords, that sometime they fell both on their noses. Thus they fought still two hours and more, and never would rest, and Sir Turquine gave Sir Launcelot many wounds that all the ground there as they fought was all besprinkled with blood. Then at last Sir Turquine waxed very faint, and gave somewhat back, and bare his shield full low for weariness. That soon espied Sir Launcelot, and then leaped upon him fiercely as a lion, and got him by banner of his helmet, and so he plucked him down on his knees, and anon he rased [tore off] his helm, and then he smote his neck asunder.

³²⁰ And now [...] speak we of Sir Launcelot, that suffered and endured many sharp showers, which ever ran wild wood, from place to place, and lived by fruit and such as he might get, and drank water, two years; and other clothing had he but little, save his shirt and his breeches. And thus, Sir Launcelot wandered here and there, he came into a fair meadow where he found a pavilion, and there upon a tree hung a white shield and two swords hung thereby, and two spears there leaned against a tree; and when Sir Launcelot saw the swords, anon he leaped on the one sword, and took it in his hand, and drew it out, and then he lashed at the shield that all the meadow rang of the dints that he gave with such a noise as ten knights had fought together.

apoia numa grande pedra, apoiando seu rosto confuso em suas mãos, desorientado, sem perceber a sua condição. A paleta de cores de Wyeth é imbatível. Launcelot praticamente se metamorfoseia no ambiente, ele é um selvagem.

Encontramos, no entanto, um enorme dilema na leitura da imagem. A imagem que ilustra a edição impressa parece ser a imagem original feita por Wyeth (Figura 33, p. 178). Acontece que no catálogo digital de Brandywine River Museum, a imagem (Figura 32, p. 177) aparece alterada no canto esquerdo atrás de Launcelot. Na imagem original (Figura 33, p. 178), podemos ver que duas das pedras ao lado esquerdo de Launcelot contêm um desenho de um grande asterisco e na outra parece haver alguma inscrição gráfica, cujas duas últimas letras parecem ser U e R, não muito visíveis sem ampliação, mas na qual se pode ver os elementos gráficos (Figura 34, p. 179). Na ampliação também se percebe, claramente, o corpo de um cavaleiro, ensanguentado. Já na imagem digitalizada, essa parte toda da imagem foi esfumada de branco. Questionamos o museu, mas mesmo com muita insistência, nunca tivemos qualquer resposta quanto à motivação que teria justificado a modificação da imagem. Pelo texto, pudemos recuperar que o corpo é de um cavaleiro que tentou se aproximar de Launcelot e que ele teria atacado. O homem cai muito ferido, mas não morre. Logo em seguida, Launcelot é capturado por colegas da Távola Redonda, recupera sua sanidade e volta ao reino. Quanto ao desenho e a inscrição, sem uma informação mais consistente, não conseguimos inferir nem perceber a verdadeira metáfora desses elementos na ilustração. É possível imaginar que o desenho e as marcas tenham sido feitos por Launcelot, que se sentia prisioneiro daquele local. Por mais frustrante que seja, não pudemos seguir claramente nessa análise.

A próxima imagem ilustra Launcelot (Figura 41, p. 186) tentando esconder sua identidade num torneio. Trata-se de ilustração colocada à direita da página 246 e cujo excerto encontra-se na mesma (LANIER, 1989, p. 246). Ele usa os armamentos do filho do Rei de Astolat, cuja filha havia pedido ao cavaleiro que usasse as cores³²¹ dela na luta. Wyeth criou uma outra armadura para Launcelot, e o principal diferencial é o elmo, cujo enfeite, em vez do usual laço dourado, é um dragão dourado, muito semelhante ao de Arthur. Ele luta com Mador, e a cena mostra o momento em que Launcelot o atinge com sua lança, após ter sido atingido pela do opositor. É possível verificar o pedaço da lança de Mador voando no ar, quase acima de Launcelot. Ambos estão montados em seus cavalos, e tanto a linguagem corporal dos

³²¹ Um cavaleiro deixava de usar suas próprias cores a pedido de alguma dama, em deferência ou em demonstração de afeto. Launcelot, mesmo contra a própria vontade, mas por enorme insistência da Fair Lady du Astolat, usa a cor dela: vermelho vivo. Essa informação não está no texto de Lanier e, portanto, não foi considerada por Wyeth para a ilustração.

homens, quanto dos animais é um espelhamento. Launcelot avança firme sobre Mador, cujo cavalo se projeta ao ar, num pinote, e tem uma expressão de medo que representa seu cavaleiro. O movimento da cena é contextualizado não apenas pela postura dos cavaleiros e cavalos, mas principalmente pela poeira que sobe de baixo para cima e que indica ao leitor que a luta é acirrada, como pode ser verificado no trecho a seguir, que serviu de base para a ilustração.

E então eles cavalgaram até o final das listas, lá eles colocaram suas lanças e correram juntos com toda a força. E a lança do Sir Mador se partiu em vários pedaços, mas a lança do outro ficou inteira, e descobriu o cavalo de Sir Mador, e tudo caiu para trás no chão. Mas, poderosamente e de repente, ele moveu seu cavalo, e colocou seu escudo antes dele, e então desembainhou a espada, e incitou o outro cavaleiro e lutou com a pé³²² (LANIER, 1989, p. 246).

O ilustrador optou por dois níveis de profundidade. O primeiro encontra-se a plateia composta pelos nobres de Astolat, na tenda maior, e cujas cores são um pouco mais vibrantes. E ao fundo, outro conjunto de público nas tendas mais distantes, cujo contraste é mediado por coloração mais transparente. No primeiro plano, os protagonistas da cena. Launcelot não está no lado direito da imagem, seguindo a tradição de Wyeth de colocar o personagem principal nessa posição, mas Mador. Acreditamos que essa opção foi feita porque no texto, há uma tentativa de disfarçar a identidade de Launcelot, como cavaleiro desconhecido. Apesar da enorme quantidade de informação, presente tanto no primeiro plano como nos demais, Wyeth conseguiu projetar seus cavaleiros para uma dimensão tridimensional. Nessa imagem em particular, o efeito de volume é um componente importante, porque define, não apenas o contorno dos personagens, mas enfatiza espacialmente a batalha.

Novamente, Wyeth opta por aproximar o observador da cena, colocando-o junto ao evento, e para quem, parece ser dirigido o olhar assustado do cavalo de Mador. A criação do artista é puramente sinestésica, toda a truculência da luta pode ser sentida pelo efeito da lança que voa, pela posição dos animais, pela poeira que sobe. É, em especial, a aflição do cavalo negro que dá o tom dramático, com seu olhar esbugalhado e seus dentes cerrados, o pavor que exprime e a possível dor que sente.

Segue-se então para a quarta imagem de Launcelot, a única em que Launcelot e Guinevere demonstram intimidade es amantes (Figura 43, p. 188). Ela se encontra à esquerda da página 277 (excerto também), que abruptamente tem cortes da história, sem identificar ao

³²² And then they rode to the lists' end and there they couched their spears, and ran together with all their mights. And Sir Mador's spear brake all to pieces, but the other's spear held, and bare Sir Mador's horse and all backward to the earth a great fall. But mightily and suddenly he avoided his horse, and put his shield afore him, and then drew his sword, and bade the other knight alight and do battle with him on foot.

leitor o motivo da acusação contra a rainha. Entre o final do capítulo anterior e o começo do último, Lanier assaltou todo o trecho entre a discussão dos cavaleiros que expõem a traição da rainha com Launcelot, o banimento dele por Arthur, e o envio da rainha para a fogueira, como castigo pela traição. O texto de Lanier, sem qualquer explicação, nem mesmo resumida, narra o cavaleiro com a rainha em seu cavalo, salvando-a da morte. Eles cavalgam apressadamente e ambos estão olhando para trás, como fugindo.

O capítulo é iniciado da seguinte forma:

Mas, nos dias de hoje, os inimigos de Sir Launcelot e da rainha Guenever estavam à espreita para lhes causar mal, em particular Sir Mordred e Sir Agravaine. Assim, aconteceu que a rainha foi novamente acusada de traição e condenada ao fogo, enquanto Sir Launcelot estava em viagem³²³ (LANIER, 1989, p. 277).

Já o trecho que serviu de inspiração para o ilustrador está no fim da página 277 e segue pelo 278.

Então, quando Sir Launcelot assim fez, e os colocou para lutar contra todos que o suportassem, então ele seguiu direto para a rainha Guenever, e fez um kirtle³²⁴ e um vestido para ser lançado sobre ela, e então ele a fez sentar-se atrás dele, e rezou para ela ter boa disposição. Se bem que a rainha ficou feliz quando ela escapou da morte; e então agradeceu a Deus e a Sir Launcelot. E assim ele cavalgou com a rainha seu caminho até Joyous Gard, e lá ele a manteve como um cavaleiro nobre deveria fazer, e muitos grandes senhores e alguns reis enviaram a Sir Launcelot muitos bons cavaleiros; e muitos nobres cavaleiros se aproximaram de Sir Launcelot³²⁵ (LANIER, 1989, p. 277-278).

O efeito de movimento, mais uma vez, é traduzido pelo cavalo, que tem pernas largas, como se corresse, e tanto a crista como o rabo produzem o efeito de deslocamento. É nele também que a expressão de fuga está mais bem delineada, e como em outras imagens, o animal é uma referência importante para a dramaticidade da cena.

³²³ But ever in this day the enemies of Sir Launcelot and of Queen Guenever lay in wait to do them harm, in especial Sir Mordred and Sir Agravaine. So it befell that the queen was again appealed of treason and was condemned to the fire, while Sir Launcelot was away.

³²⁴ Tipo de sobre-vestido típico da idade média, que era usado em cima de um camisolão branco, e podia ser tanto do gênero masculino, quanto do feminino.

³²⁵ Then when Sir Launcelot had thus done, and had put them to fight all they that would withstand him, then he rode straight unto Queen Guenever, and made a kirtle and a gown to be cast upon her, and then he made her to be set behind him, and prayed her to be of good cheer. Wit you well that the queen was glad when she escaped from death; and then she thanked God and Sir Launcelot. And so he rode his way with the queen unto Joyous Gard, and there he kept her as a noble knight should do, and many great lords and some kings sent Sir Launcelot many good knights; and many noble knights drew unto Sir Launcelot.

Já o cavaleiro e a rainha estão com seus dorsos voltados para trás, indicando que se preocupam com a partida. Launcelot está completamente trajado como cavaleiro, usando elmo, malha metálica no corpo todo, polaina metálica para proteger os joelhos e aquela espécie de bota metálica conhecida como sabaton. Ele também tem uma espada na cintura. Mas ela já não usa a cor vermelha que o identificava como cavaleiro da Távola Redonda. Guinevere, usa um vestido verde-escuro. Ela tem o ombro esquerdo de fora e parece que isso decorre da rudeza que tenha vivido antes da salvação. Seus cabelos estão soltos e também eles induzem ao movimento acelerado da retirada. A mão de Launcelot repousa em sua perna esquerda, e a mão dela no braço esquerdo dele, e apenas essa singela posição revela toda a intimidade e confiança que ambos possuem um com o outro. Eles não trocam olhares românticos, nem se abraçam afetuosamente. Suas mãos tocam-se com familiaridade. Se o texto procurou ignorar o romance proibido, escondendo-o do leitor, Wyeth o deixa às claras. Não é por devoção que Launcelot a salva, e não é por medo que ela segue com ele. Ele a protege porque a ama, e ela foge com ele porque ele é mais importante do que Arthur.

É tão esclarecida a visão de Wyeth ao espectador que, além deles, não há adição de praticamente mais nada na imagem. Apenas o campo de flores pelo qual eles seguem, que chega até os joelhos do cavalo, indica que eles seguem por trilha não conhecida, mas por terreno alternativo. O céu é nublado, amarelado, pálido, e se parece com o tom da campina. Tudo na imagem é a fuga, o leitor não tem muitos caminhos a serem percorridos para além dela.

A última imagem de Launcelot está à direita da página 316, cujo excerto encontra-se na página 315 (Figura 47, p. 192). O enredo que precede a imagem conta que Launcelot está enclausurado vivendo uma vida celibatária como monge há cerca de seis anos após a morte de Arthur. Durante a noite, ele sonha que Guinevere está morta. Ele está a dois dias de viagem dela e parte imediatamente. Quando ele chega no convento onde ela mora, recebe a notícia de que ela havia falecido meia hora antes. Ela está arrumada em um leito de lençóis brancos, vestida de branco e sua cabeça repousa em um travesseiro. Wyeth figurou a rainha com uma trança ao lado direito do rosto. Ela jaz placidamente. Deitada de perfil ao espectador, ela está linda. Parece dormir.

Na cabeceira da cama, há uma mesa na qual se encontram três longas velas que servem de iluminação ao quarto escuro. Da chama das velas parte uma luz que reverbera pela parede, como os raios de sol se projetariam. Três velas, talvez indiquem o triângulo amoroso. No lado direito da imagem, Launcelot, vestido com a túnica marrom de monge, tem a cabeça baixa, e segura o crucifixo, do cordão que usa, nas mãos. Ele tem os olhos fechados, como se rezasse, como se não pudesse olhar para ela, como se não pudesse acreditar. O texto diz que ele não

chora, apenas suspira. Ele é o próprio lamento, e mais uma vez Wyeth utiliza-se da sombra como elemento psicológico. Ela, iluminada, já não faz mais parte do mundo que a consumiu em culpa. Ele, ainda atormentado, está na penumbra do quarto. Seu enterro é assim descrito: “foi embrulhada trinta vezes em pano de Reims, e poste em uma rede de chumbo, e depois em um caixão de mármore. E quando foi colocada na terra, Sir Launcelot desmaiou”³²⁶ (LANIER, 1989, p. 315).

As cores são ocres, especialmente: tons de pele, parede, roupas, sombras, e são produzidas em graduação da esquerda para a direita, de baixo para cima, conforme toma conta da luz que provém das velas e do corpo da rainha. A imagem projeta a impressão de transição da vida para morte; uma metáfora para a natureza incorpórea da mulher contra a materialidade obscura do homem. Isso é um fator importante, porque Launcelot é um frade, e sua condição religiosa poderia insinuar uma espiritualidade que faria dele um homem mais em paz consigo mesmo. Mas Wyeth denuncia a carga, o fardo, a culpa que ele carrega, pois tudo nele é sombras. Sua cabeça abaixada, perante a mulher que nem morta ele consegue olhar, também é um elemento especial na imagem, como se ele rezasse, como se ele se despedisse, como se ele se conformasse com o fim dela e deles.

Após a morte de Guinevere, Launcelot para de comer, e em poucos dias morre. E o livro que conta a vida de Arthur, encerra-se, portanto, com o fim do triângulo amoroso.

4.3 Sir Tristam

O capítulo sobre o conto de Tristam é composto por quatro imagens. A primeira delas acontece quando ele se despede da Belle Isolde, após já terem se apaixonado. A história deles em Lanier é confusa. Não se consegue entender bem porque ele vai à Irlanda, porque ele mata o tio de Isolde, porque ele abre mão dela para o tio, como eles se tornam amantes, como eles se mantêm amantes, mas, acima de tudo, não se percebe a importância de Tristam para a Távola Redonda, para o Arthuriado, para o romance. Apesar de o capítulo ser central, fisicamente, mas também na história das lendas arthurianas, e seria, por isso mesmo, um indício da ruína que se seguirá dentro do romance, e um dos contos mais longos e cheios de reviravoltas, foi uma das partes mais censuradas por Lanier e Scribner's. O momento em que a Belle Isolde e Tristam estão no navio, a caminho da Cornuália, para que ela se case com o Rei Mark, e tomam uma

³²⁶ [She] was wrapped thirty-fold in cloth of Rheims, and put in a web of lead, and after in a coffin of marble. And when she was put in the earth Sir Launcelot swooned.

poção mágica que deveria ser entregue ao rei e ela para que se apaixonassem, é um ponto alto do conto. Mas foi totalmente extirpado em *The Boy's King Arthur*. Órfãos de sentido, tanto Tristam, como a Belle Isolde, perdem a magia de seu amor, a força de seu relacionamento, e todas as simbologias que enalteciam a devoção e afeição do casal. Wyeth recupera um pouco da beleza do romance deles, especialmente por duas imagens (Figura 27 e Figura 37, p. 172 e p. 182, respectivamente).

Na Figura 37 (p. 182), Tristam e a Belle Isolde se despedem pela primeira vez. A imagem foi incluída na página 132 e seu excerto está na página 129. O amor deles é puro, eles são muito jovens, estão completamente apaixonados, mas Tristam é banido da Irlanda pelo pai dela, porque matou o tio dela em um combate que deveria ter sido realizado pelo Rei Mark. Tristam, antes da partida, encontra-se com a Belle Isolde, e ela demonstra sua tristeza pela partida do cavaleiro. Eles estão no lado de fora do castelo, iluminados pelo luar. Ao lado direito da imagem, uma sombra projetada pela parede cai sobre eles, em diagonal, cortando a imagem, e profetizando o fim trágico que se abaterá sobre eles. A imagem do catálogo não tem boa resolução e é muito mais clara do que a imagem do livro, em que as cores da pele de Isolde são mais rosadas, e o contraste fica ainda mais importante. Eis o diálogo entre eles, que deu origem a ilustração.

"Oh, gentil cavaleiro", disse Belle Isolda, "como estou aflita com a sua partida". E então ela chorou de todo coração.

"Madame", disse Tristam, "você deve entender que o meu nome é Sir Tristam de Lyonesse, e eu prometo a você, fielmente, que serei, todos os dias da minha vida, seu cavaleiro."

"Senhor, muito obrigada", disse la Belle Isolde ", e, então, novamente eu prometo a você que não vou me casar neste sete anos, mas só se for por seu consentimento, e com quem você achar que eu devo me casar, se ele quiser me ter, apenas se você consentir. "³²⁷ (LANIER, 1989, p. 129)

A criação da Belle Isolde é uma poesia em imagem. Ela tem a pele rosada, quase branca, vestida com um vestido de mangas curtas e longo, branco, sugerindo a castidade da moça. Seus cabelos são longos e ela tem uma tiara dourada de princesa. Seu rosto foi inspirado nas feições da esposa de Wyeth, Carolyn, que tinha uma beleza clássica, e cabelos morenos. Já Tristam é

³²⁷ "Oh, gentle knight, "said la Belle Isolde, "full woe am I of thy departing, for I saw never man that I owed so good will to." And therewithal she wept heartily.

"Madam," said Tristam, "ye shall understand that my name is Sir Tristam de Lyonesse, and I promise you faithfully that I shall be all the days of my life your knight."

"Sir, gramercy," said la Belle Isolde, "and there again I promise you that I shall not be married of this seven year but if it be by your assent, and to whom ye will I shall be married, him shall I have, if he will have me, if ye will consent."

loiro, alto e robusto, foi ilustrado com as mãos na pequena cintura dela, enquanto ela tem suas mãos no peito do cavaleiro. Ele está vestido como cavaleiro, com traje completo – malha metálica, bainha com espada, *boton* de metal até o joelho –, e tem, seu elmo, no peitoril da janela, que é o segundo ponto de luz da imagem. A luz amarelada que é projetada de dentro do castelo serve como referência para a composição do pano de fundo, que é ornado, ainda, com um jardim formado por trepadeiras que sobem pelas paredes, e rosas brancas, desabrochadas, quase aos pés de Isolde. Assim, Wyeth criou o cenário de fundo que emoldura o casal.

Os amantes estão um nos braços do outro, corpos colados, e seus rostos estão com as faces também voltadas um para o outro. Como é possível ver o corpo inteiro dos personagens, supomos que o ilustrador criou a cena com permissão ao leitor como testemunha. Mas o espectador está próximo o suficiente apenas para testemunhar a despedida, não a ponto de interferir na intimidade do casal. Estamos ali, mas não o suficiente para roubar a privacidade deles. Segundo informações de Brandywine River Museum, essa imagem parou de fazer parte do livro entre as edições de 1924 a 1954, e quando voltou, sua definição e qualidade de impressão não eram as mesmas da versão original. No entanto, o livro que temos, de 1989, tem uma imagem muito mais nítida e bonita do que a versão do catálogo.

A próxima imagem sobre Tristam é a guarda. Segundo a história, é o momento em que Tristam leva a Belle Isolde para se casar (Figura 27, p. 172). Eles já viajaram no barco, da Irlanda para a Inglaterra, e seguem à cavalo para a Cornúália. É a única imagem criada por Wyeth que tem o formato paisagem, ou seja, horizontal. Normalmente, Wyeth trabalha com uma paleta de cores mais restrita, não apenas porque a impressão do miolo, e da capa e da guarda, eram feitas por empresas diferentes, mas principalmente porque a guarda funcionava para o ilustrador como o resumo da história segundo a visão dele. As cores são transparentes, pálidas e opacas, em tons cinzas, amarelo claro e verde escuro. A imagem do catálogo digital é muito mais clara do que a versão do livro, que tem o fundo mais amarelado, e é a utilizada neste estudo.

Na ilustração, Tristam segue na frente do cortejo, à esquerda da imagem, e ele nas vestes e nas vestes de seu cavalo a flor-de-lis que o identifica como cavaleiro da Távola Redonda e o liga ao Arthuriado. Ele segue como se não se afetasse com o que irá acontecer, como se a sua posição na cavalaria fosse mais importante, como se a lealdade do Rei Mark fosse maior do que o amor por Isolde, como se o dever estivesse acima de seus afetos. Ele é seguido por outro cavaleiro, e duas damas que seguem com a princesa. Como em outras imagens de Wyeth, seu cavalo tem o mesmo contexto emocional do cavaleiro, segue de cabeça inclinada, determinado, firme. Por outro lado, temos a Belle Isolde logo atrás dele, e ela é a única personagem da

imagem que não tem o rosto virado para a frente. Ela olha para o lago e observa dois cisnes brancos que passeiam. Os cisnes, como a metáfora mais significativa para o amor puro, um símbolo dos namorados, a imagem mais clara da ligação afetiva. Ela olha triste para eles, talvez imaginando que eles são o que ela e Tristam não poderão ser, nunca. Wyeth foi tão astuto que fez um dos cisnes espelhando a mulher, e o outro, o homem. Além disso, o cavalo de Isolde, também representa a sua dama: cabeça baixa, sem olhar para frente, um olhar muito entristecido, e segue sem convicção, sem a imponência do cavalo de Tristam. A imagem refletida no lago também parece mostrar a dupla leitura que o ilustrador procura figurar, o mundo como se vê, e nem sempre aquele que gostaríamos que fosse. E o reflexo como a imagem perfeita, aquilo que a imaginação cria num mundo paralelo, e que é simétrico, mas não similar.

A última ilustração sobre Tristam (Figura 39, p. 184) está à esquerda da página 191, onde também se encontra o trecho ilustrado, que é a última página do capítulo. Wyeth é fiel ao texto, que não poderia ser mais reduzido, como pode ser visto a seguir. Há apenas um parágrafo entre a narrativa e o final dela. Lanier, ou a Scribner's, amputou, mais uma vez, o conto.

[E assim, depois de anos, e muitos atos poderosos, o traidor King Mark matou o nobre cavaleiro Sir Tristam, quando ele estava sentado, tocando harpa na frente de sua dama Belle Isolda, com um vigoroso gládio; por cuja morte muito lamentaram todos os cavaleiros da época de Arthur. E Belle Isolda morreu desmaiando sobre o cadáver de Sir Tristam, o que foi uma grande pena. E todos os que estavam com o rei Marcos, e que consentiram com a morte de Sir Tristam, foram mortos³²⁸ (LANIER, 1989, p. 190-191).

Mas Wyeth conseguiu adicionar muita dramacidade ao enredo, criando uma narrativa visual que completa ao leitor o momento de vida dos personagens: a fúria do rei, o abatimento de Tristam, a indiferença de Isolde. Nela, o Rei Mark está prestes a matar Tristam, com o gládio, uma espada curta e de dois gumes. A própria espada de dois gumes pode ser interpretada como os dois lados da morte de Tristam para o rei: a perda do seu maior defensor e cavaleiro e o fim da traição com Isolde. O rei tem a arma levantada acima de sua cabeça, em direção ao cavaleiro. Seu rosto tem a fúria de um assassino. Ele sai de trás da cortina, onde está o trono ocupado por Isolde, e Tristam, a seu lado, tocando desanimadamente a harpa. Seria a luz por trás da cortina uma metáfora para a abertura do pano, como um rasgo do rei, que simboliza e anuncia o fim da história dos amantes?

³²⁸ [And so, after years, and many mighty deeds of arms, the] traitor King Mark slew the noble knight Sir Tristam as he sat harping before his lady la Belle Isolde, with a trenchant glaive; for whose death was much bewailing of every knight in Arthur's days. And la Belle Isolde died swooning upon the corpse of Sir Tristam, whereof was great pity. And all that were with King Mark consenting to the death of Sir Tristam were slain.

É notável que a figura dos três personagens forme a silhueta triangular, indicando o triângulo amoroso. Tristam está sentado no chão, completamente desconsolado, como se estivesse esperando o golpe fatal, e como se nem o amor de Isolde pudesse salvá-lo. Ela, por sua vez, parece indiferente, como se estivesse alheia à presença de Tristam, a ponto de que nem pode notar o rei se aproximando. Os amantes, em seu último momento de vida juntos, nem se olham mais, não apresentam o fim, não percebem a tragédia chegando.

Segundo informações de Michaelis (1998, p.181) sobre essa ilustração, Wyeth utilizou, como modelo de corpo para Isolde, Nancy a irmã de sua esposa Carolyn, que estava grávida de Andrew Wyeth, mas o rosto pintado é o da esposa. Eis aqui mais um ótimo exemplo de como o pintor se utilizava de um acervo de imagens pessoais para servi-lo na composição e nas criações de suas ilustrações, muitas delas com diversos elementos que retomavam a vida cotidiana do artista. Wyeth sempre fez com que suas pinturas carregassem muito dele e de suas memórias, criando um legado indelével da sua história nas narrativas visuais que realizou, mas, acima de tudo, construindo uma herança única na história da ilustração.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de Wyeth para as lendas arthurianas, realizada já na madurez de sua vida artística, quando já tinha realizado vários trabalhos para outras obras canônicas da literatura, bem como alcançado plataformas midiáticas importantes da época, é um conjunto representativo da poética e estética do artista, e, por meio dela, foi possível distinguir, na análise de dezessete imagens do livro *The Boy's King Arthur*, uma narrativa visual que uniu a complexidade da forma e criou um elo significativo com o conteúdo textual. O problema de pesquisa centrou-se na interação da imagem-texto, buscando responder como o texto sustentou a criação de Wyeth e compreender o modo como o romance foi ilustrado, bem como conhecer o grau de interação entre palavra e imagem por meio das ilustrações a fim de explicar a poética ilustrativa do artista.

Foi imprescindível o contato com a história do Arthuriado e a pesquisa dos principais autores, em maior profundidade para o trabalho de Malory, a fim de compreender até que ponto Wyeth conseguiu capturar a essência do texto e elaborar uma narrativa visual que fosse abrangente em seus aspectos mais representativos. Certamente o texto foi um dos elementos mais salientes da composição estética do ilustrador para confecção do conjunto de imagens para o romance, onde se nota um minucioso cuidado de elaboração quanto aos componentes das

figuras sempre a partir da fonte. No entanto, o artista tinha um modelo muito particular de trabalho e isso foi revelado quando da análise do escopo de ilustrações. Destaca-se a sutileza plástica e o naturalismo clássico, dois dos aspectos que são relevantes dentro da estética geral de Wyeth, e tais elementos encontraram uma potencialização imagética da representação textual, agregando uma poética que amplificou a simbologia das lendas arthurianas, levando ao espectador a fantasia dos reinos, o sonho épico, a grandeza do cavaleiro, o misticismo do mundo fantástico, o amor verdadeiro e impossível de ser alcançado, a glória do propósito, e toda a magia que permeia as lendas; tudo isso dentro de cada folha de papel colorido que preenche os olhos do leitor e o leva para dentro da história. Além disso, a importância de se ter conhecido mais a fundo a vida de Wyeth foi preponderante para que se pudesse compreender que o homem por trás do artista tinha um acervo pessoal que lhe era extremamente útil como fomento criativo de suas produções. Essa característica pode também ser vista no conjunto de componentes da figura que chamamos de sutileza plástica e naturalismo clássico, pois foi neles que o artista mais se utilizou de seus haveres pessoais para suas criações: o rosto da esposa que inspirou personagens, as paisagens da infância e de onde morava como ambientes, as casas em que viveu como cenários, etc.

No entanto, foi o próprio escopo de análise que mostrou como se fundamenta a estética de Wyeth, e apresentou objetivamente as respostas para o estudo. A análise das pinturas do ilustrador, mostra que havia todo um cuidado, uma metodologia, um sistema organizado de realização, e, a partir dessa observação é que foram identificados os demais conjuntos da estética de Wyeth. Dessa forma, a partir da recorrência de elementos plásticos da imagem é que se verificou o destaque dado pelo artista para a criação de cada cena, e fundamentado nesses aspectos é que chegamos aos conjuntos de elementos que evidenciam a poética do ilustrador. Todos os cinco conjuntos formam um esquema elaborado de trabalho do ilustrador e traduzem a poética e estética da leitura de Wyeth, a saber: a sutileza plástica, o naturalismo clássico, a ação sugerida, o espectador-testemunha e a iluminação. Cada um desses conjuntos colabora para que cada imagem de Wyeth tenha uma organização plástica em que prevalece a interação da imagem com o espectador, que atua normalmente como testemunha da ação, e isso ocorre porque o pintor coloca o personagem principal muito perto do observador, efeito conquistado também pelo uso de luz ou sombra, que também oferece elementos psicológicos ao leitor para contextualizar emocionalmente a cena. Além disso, suas figuras centrais nunca são estáticas, elas sempre sugerem o momento crucial da ação que se seguirá na história, e confere um arco dramático ao momento da cena, porque seus componentes são sugestivos, não explícitos. Tudo isso é representado por uma criação em que a harmonia, o equilíbrio e o uso de metáforas criam

uma imagem em que prevalece uma narrativa visual clara, pois Wyeth tem uma linguagem comum para contar a história, na qual se compreende a passagem do texto a que se refere, mas também uma linguagem elaborada, que permite aos leitores mais atentos perceberem as adições que o pintor fez, em que cada detalhe, ao adicionar informações importantes ao momento representado, mas também oferece um caráter narrativo que repercute no leitor, e reconta o texto, mas, principalmente, engrandece-o. É o mago que enfrenta o leitor com o olhar, enquanto carrega o bebê no colo para o lamento da mãe que chora ao fundo, impondo seu poder e sua hierarquia na vida do rei e no destino das lendas; é o próprio Arthur que posa como rei e deixa claro sobre o que se trata o Arthuriado, sem olhar diretamente ao leitor para não intimidá-lo, mas conquistar sua lealdade; mas também pode ser o encontro romântico dos amantes que se despedem sob o luar, e tem no leitor a testemunha distante o suficiente para não incomodar o casal; ou a despedida fatal dos amantes enquanto um jaz no leito de morte, com a presença do observador junto a Launcelot, lamentando a morte da rainha; ou o enquadramento da cena da morte do rei cujo pôr-do-sol fumegante e alaranjado anuncia o fim da vida do grande rei e da história em si. Talvez a melhor ilustração de Wyeth para o romance seja a que ilustra o momento em que Arthur se encontra na canoa e vai em direção a Lady du Lake para receber a Excalibur. A ilustração traz um ambiente que recria as brumas como cenário de fundo, e tem presença do mago atrás do rei, mostra a importância de Merlin para a vida de Arthur, com as aves voando por trás deles, e a significância da imagem está na recriação de um ambiente místico, representando o lado fantástico das lendas, feito por meio de cores transparentes. No entanto, tudo na imagem aponta para a mão acima da água, que segura a espada; nela, o olhar do leitor percorre todos os elementos da imagem que o guia para a Excalibur, mas é a postura determinada de Arthur e seu olhar seguro que definem que ali está o personagem principal. Em contraste do fundo claro, Arthur e a Excalibur foram representados por cores mais fortes e saturadas, de forma tal que confere aos personagens um contexto mais realista, ao mesmo tempo em que os posiciona mais perto do leitor, e permitem que o observador entenda que a espada pertence ao rei, como o rei pertence à espada, e compreenda que eles são a própria lenda.

Portanto, é plausível afirmar que Wyeth não apenas conhecia bem o tema das lendas arthurianas, como o compreendia tanto a ponto de criar as imagens tidas como as mais icônicas dessa narrativa. É a sua imagem de Arthur, em retrato, que vem sendo divulgada como a melhor representação de como teria sido o personagem: loiro e barbudo, caucasiano, olhar carrancudo e circunspecto, robusto, a própria definição de devoção ao reinado de Camelot, sustentado pela Excalibur em cujas mãos se pode ver as veias saltadas pelo exercício da espada e pela passagem do tempo, o dourado e azul das cores que simbolizam a Bretanha. O texto, um emaranhado de

histórias principais e secundárias, recortado por anos de propósitos editoriais, nem sempre é um caminho fácil ao leitor, mas parece que nada disso é relevante quando se tem a ilustração de Wyeth numa cena. O artista conseguiu poetizar até mesmo as longas narrativas sobre as batalhas, sangrentas e exaustivas, que foram emblematizadas por ilustrações nas quais prevalece um balé de movimento dos cavaleiros, em cujas lutas existem apenas a indicação do combate físico, a insinuação da hostilidade, a inspiração da vitória, e a manifestação significativa do Arthuriado.

Isso posto, a criação da lógica estrutural³²⁹ a partir da análise das imagens de Wyeth para o Arthuriado propiciou um modelo capaz de, facilmente, identificar os principais elementos da construção poética e estética do ilustrador, o qual pode ser também utilizado para a interpretação do trabalho do artista para outros romances e de outros temas, visto que há uma identidade particular dele, presente em toda a sua obra, desde o início da sua carreira, tendo sido utilizada com maior destaque no final de sua carreira.

³²⁹ Sutileza plástica, naturalismo clássico, ação sugerida, espectador-testemunha e iluminação.

PRANCHA DAS FIGURAS³³⁰

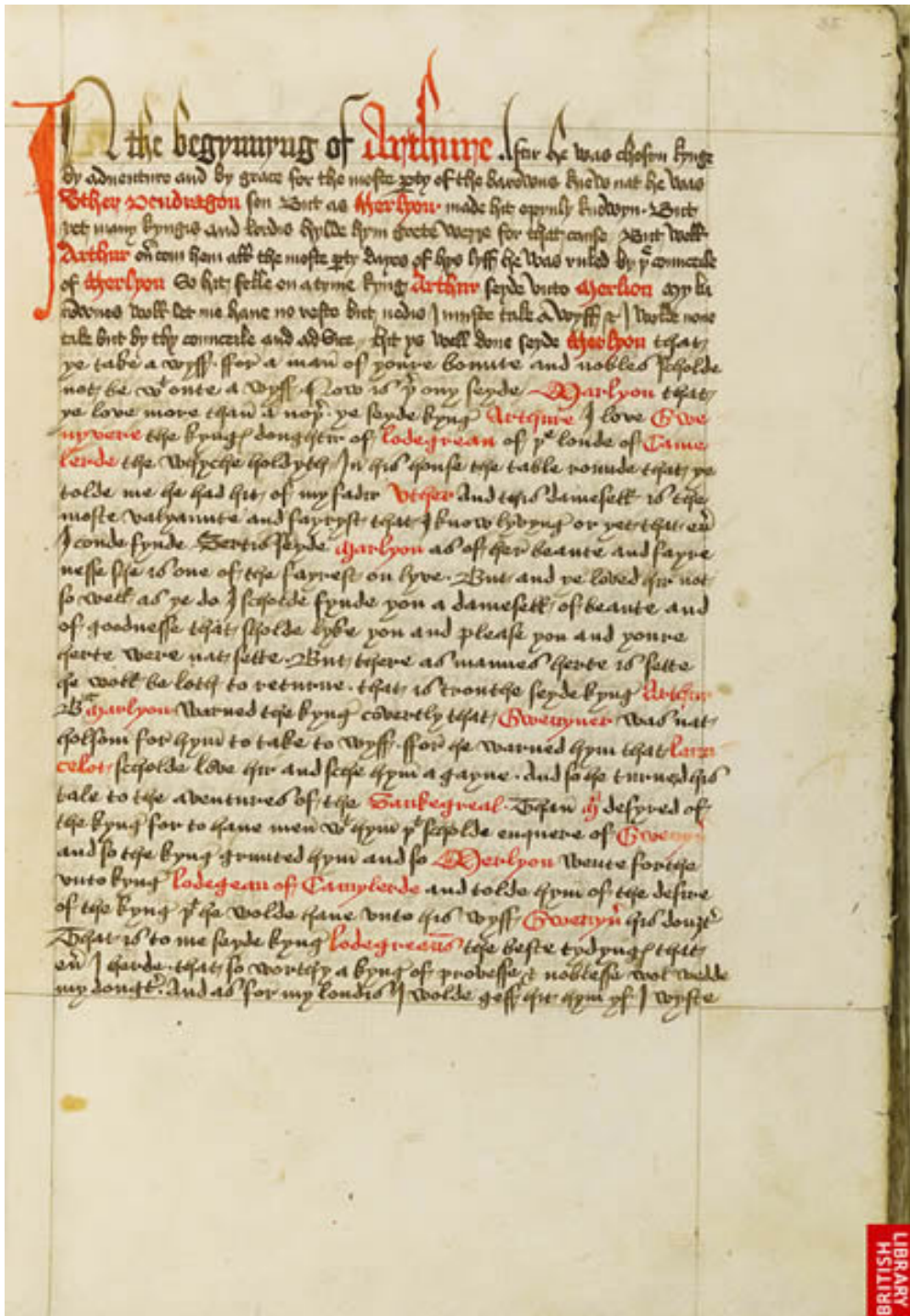
Figura 1 – mapa do Arthuriado



Fonte: King Arthur Knights website

³³⁰ Todas as imagens dos livros ilustrados por Wyeth utilizados neste estudo, a saber: *Robin Hood*, *Robinson Crusoe*, *The Last of the Mohicans*, *The Mysterious Island*, *The Boy's King Arthur* e *Treasure Island*, foram reproduções tiradas com máquina fotográfica digital por Edna Carla Stradioto, mantidas em arquivos jpg, e adicionadas ao texto.

Figura 2 – manuscrito original de Malory em *Le Morte DArthur*



Fonte: British Library

Figura 3 – Guarda de *The Last of the Mohicans* comparada por Michaelis



The Last of the Mohicans, endpaper illustration as it appeared in the first Wyeth edition (New York: Charles Scribner's Sons, 1919)

The original canvas shows how much of the painting was lost in reproduction in 1919.



Fonte: edição impressa de N. C. Wyeth: *A Biography de Michaelis* (1998)

		Total	19
Book I.	Of King Arthur Use pp. 1-15, 46-49	Total	19
Book II?	Of Launcelot Use pp. 50-74, 77-96	Total	44
Book III.	Of Gareth Use pp. 96-131 - 203-206	Total	35 179
Book IV.	Omit Entire 144-182 PP. 225-266		-259-279-
Book V.	Of Galahad and Percival Use pp. 266-304	Total	38
Book VI.	Of the Death of Arthur Use pp. 305-343, 359-402	Total	82
TOTAL	219 i.e. 261 pp. like KIDNAPPED		

(Handwritten notes on page)
Illustration on Pages
~~1.15.61.79.94.109.124~~
~~284.299.314.329.359.~~
~~374.389.~~
115-64-87-107-127-159-
179-239-259-279-
28A-309-329-
362-386-402

149

Figura 5 – anotações de Wyeth sobre excertos, fase 2

Page	Direct Page	Revised
5		14
" 12-14	"	64
" 54	"	82
" 2982	"	109
" 110 109	"	128
" 110 128	"	165
167 170	167	237
233 239	233	256
260 270	260 (266) ²⁷²⁻²⁸¹⁻²⁸⁶	288
288 301	288	316
316 332	316 300 316-17	360
359 377	359	387
387 403	387	397
403	403	

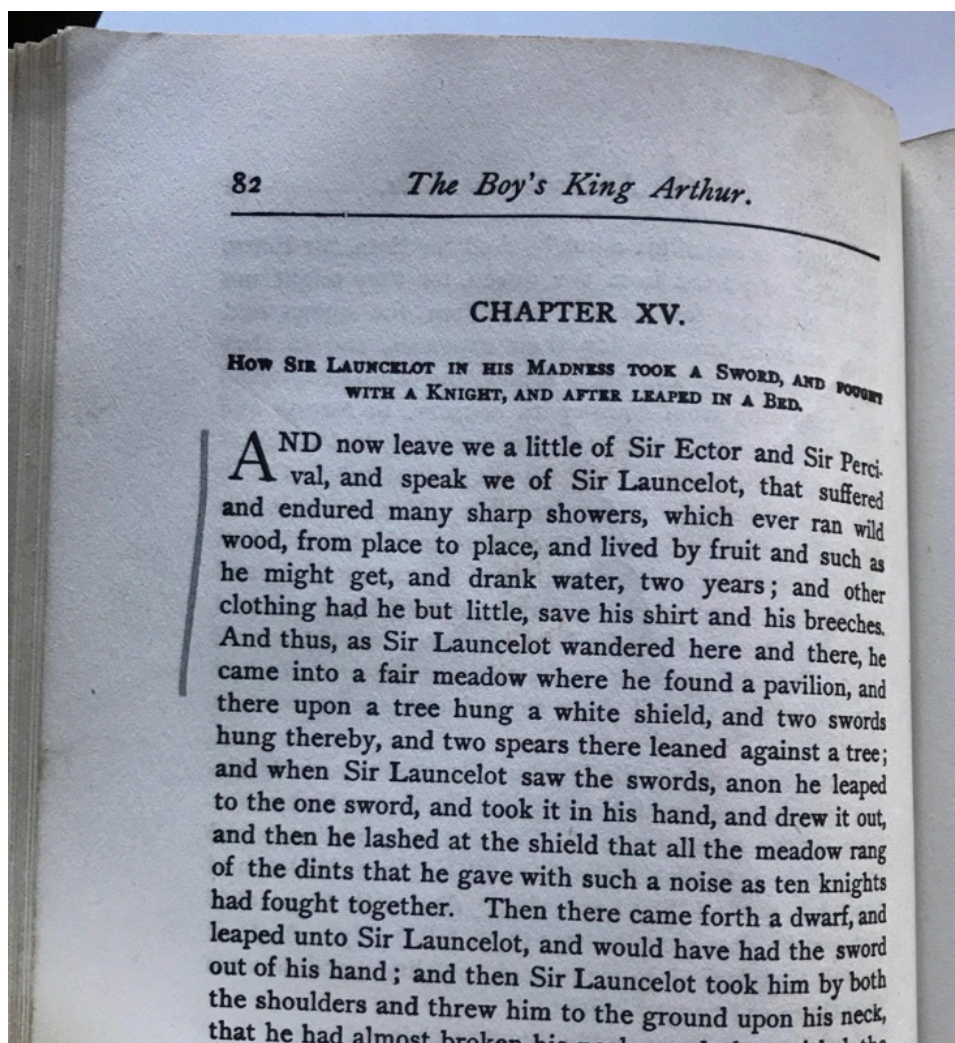
Fonte: Brandywine River Museum of Art, N. C. Wyeth Catalogue Raisonné: NCW.95.171

Figura 6 – anotações de Wyeth sobre excertos, fase 3

	53
	77
	102
	124
	158
	181
	242
Death of Tristan	265
Sin Perceval on the black horse	288
near the sea	
The fight with Hecus (sin Perceval)	311
	331
	372
	397

Fonte: Brandywine River Museum of Art, N. C. Wyeth Catalogue Raisonné: NCW.95.171

Figura 7 – anotações de Wyeth sobre excertos, detalhe da marcação



Fonte: Brandywine River Museum of Art, N. C. Wyeth Catalogue Raisonné: NCW.95.171

Figura 8 – Robin Hood³³¹ em ação



Fonte: edição imprensa de *Robin Hood* publicada pela Scribner's

³³¹ A versão adquirida do romance *Hobin Hood* (?) de Paul Creswick, ilustrada por N. C. Wyeth, foi publicada pela Scribner's, impressa em 1984. Wyeth fez esse grupo de ilustrações em 1917.

Figura 9 – Detalhe da Figura 8: rostos dos arqueiros



Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 10 – Jim e o pirata, por Wyeth



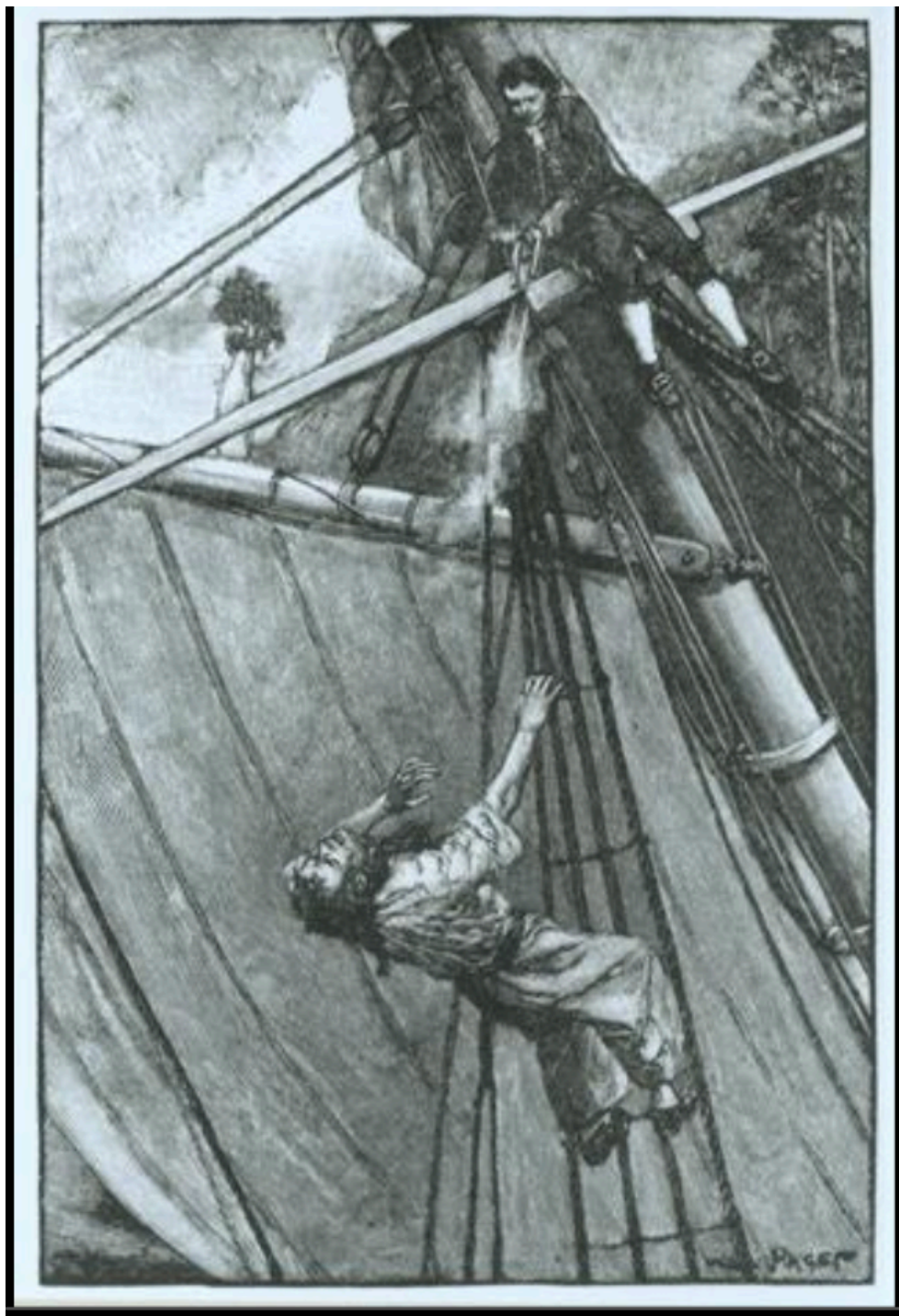
Fonte: edição impressa *Treasure Island* publicada pela Scribner's

Figura 11 – Detalhe da Figura 10: rosto de Jim



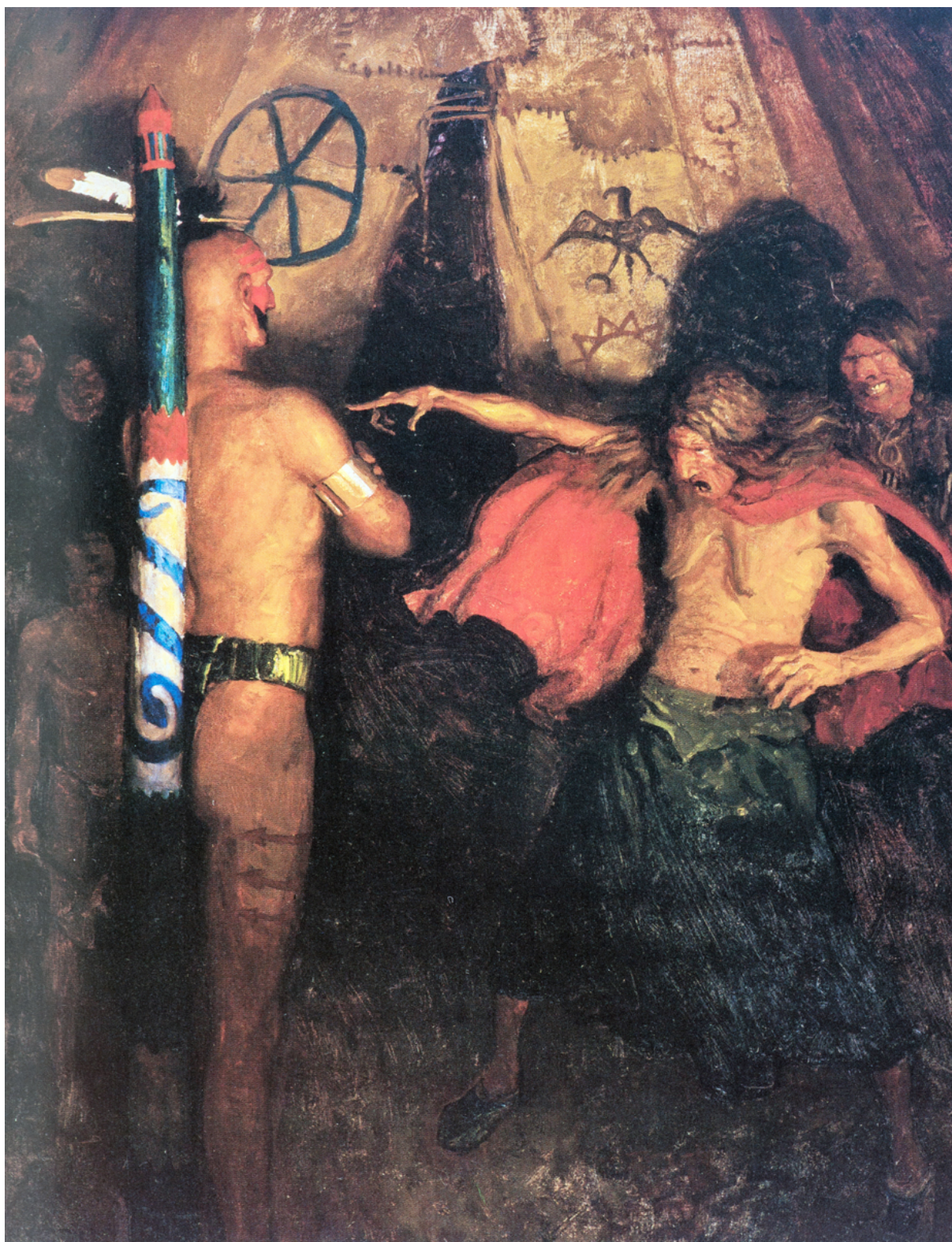
Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 12 – Jim e o pirata, por Paget



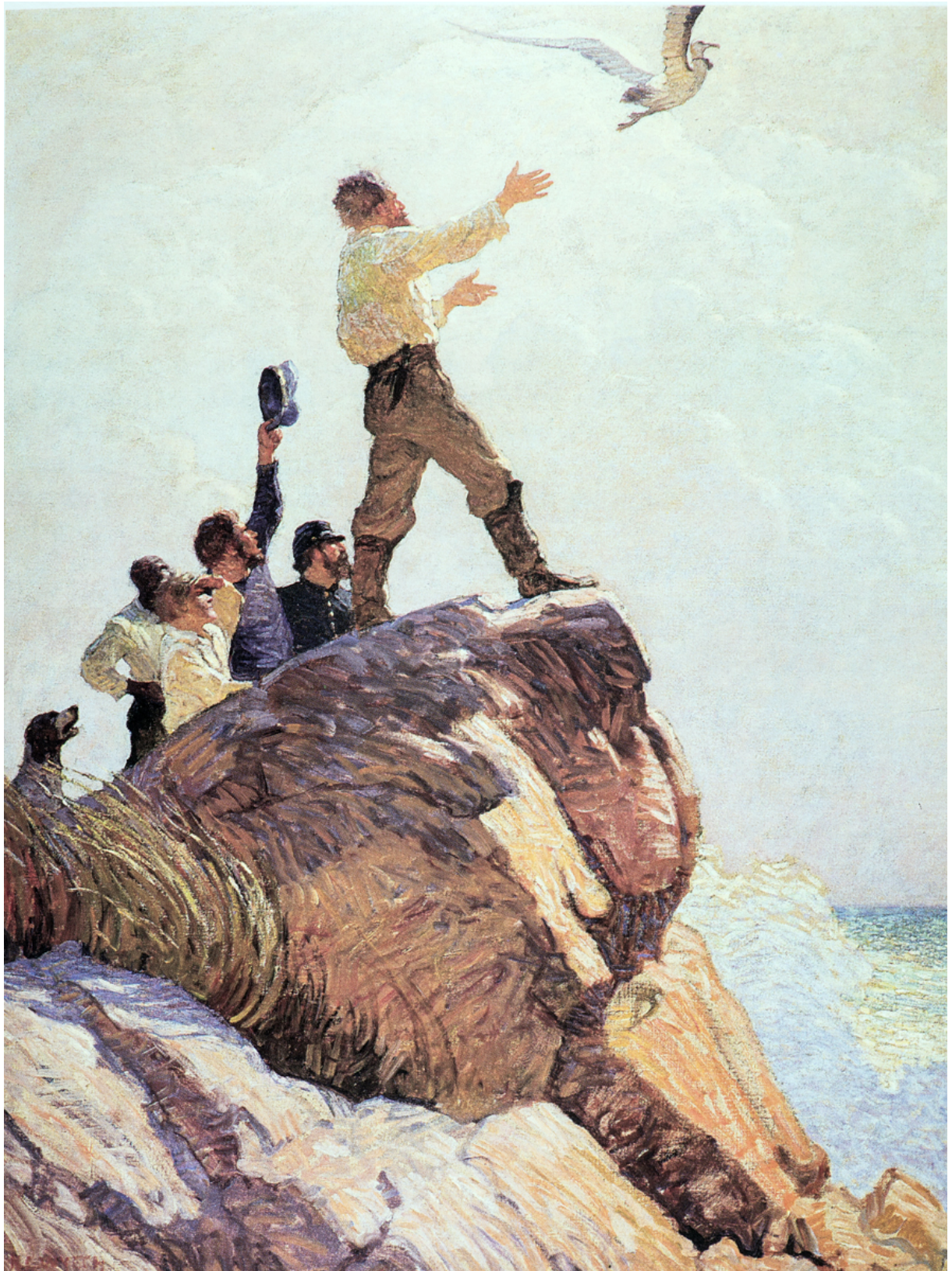
Fonte: Brandywine River Museum of Art, N. C. Wyeth Catalogue Raisonné: *Treasure Island*

Figura 13 – A reunião dos Huron



Fonte: edição impressa de *The Last of the Mohicans* publicada pela Scribner's

Figura 14 – Pombo correio



Fonte: edição impressa de *The Mysterious Island* publicada pela Scribner's

Figura 15 – The black spot



Fonte: edição impressa *Treasure Island* publicada pela Scribner's

Figura 16 – Caravaggio: Crucificação de São Pedro



Fonte: Caravaggio.org

Figura 17 – Segantini: La Spina



Fonte: Athenaeum.org

Figura 18 – Crusoe



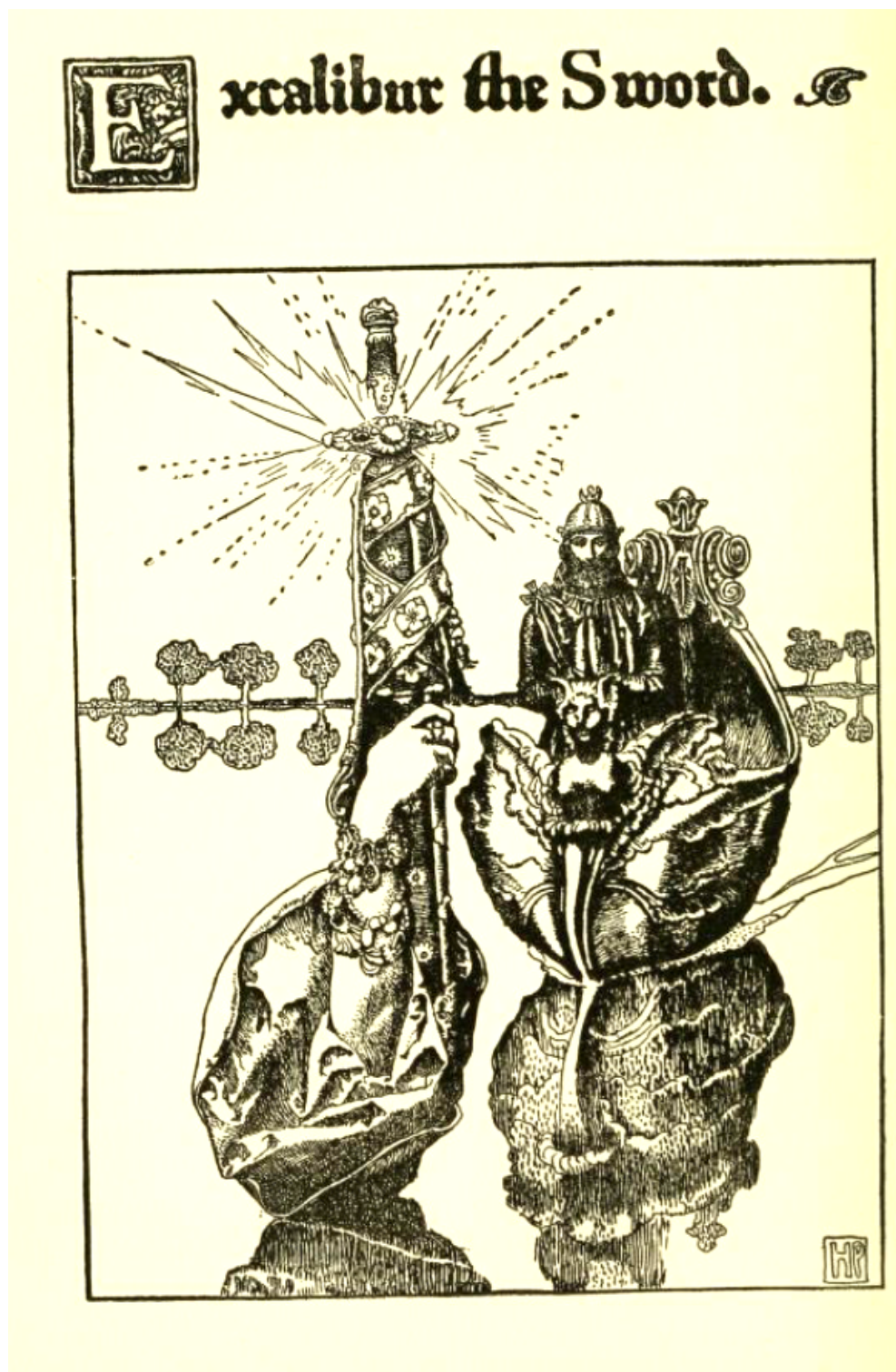
Fonte: edição impressa de *Robinson Crusoe* publicada pela Scribner's

Figura 19 – Detalhe da Figura 18: rosto de Crusoe



Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 20 – ilustração de Howard Pyle sobre a entrega da Excalibur pela Lady dy Lake



Fonte: Internet Archive

Figura 21 – ilustração de Alfred Kappes para a batalha final de Arthur



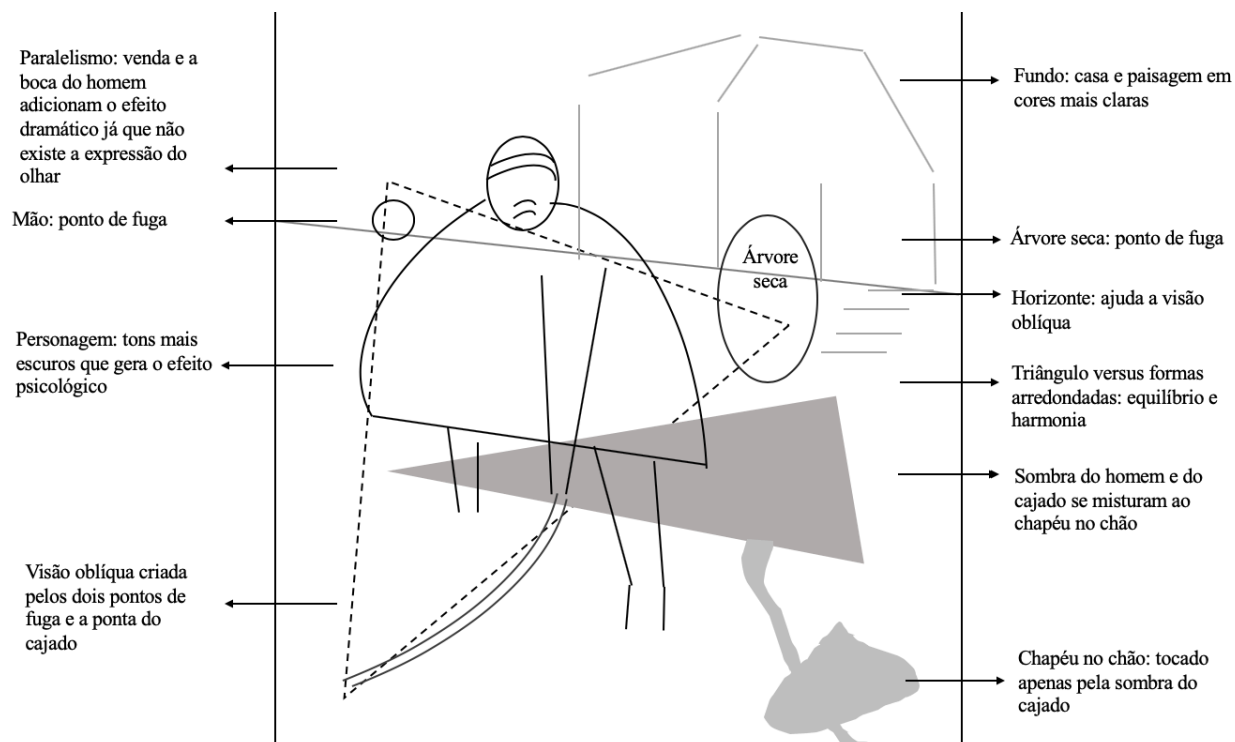
Fonte: Internet Archive

Figura 22 – Pirata cego



Fonte: edição impressa *Treasure Island* publicada pela Scribner's

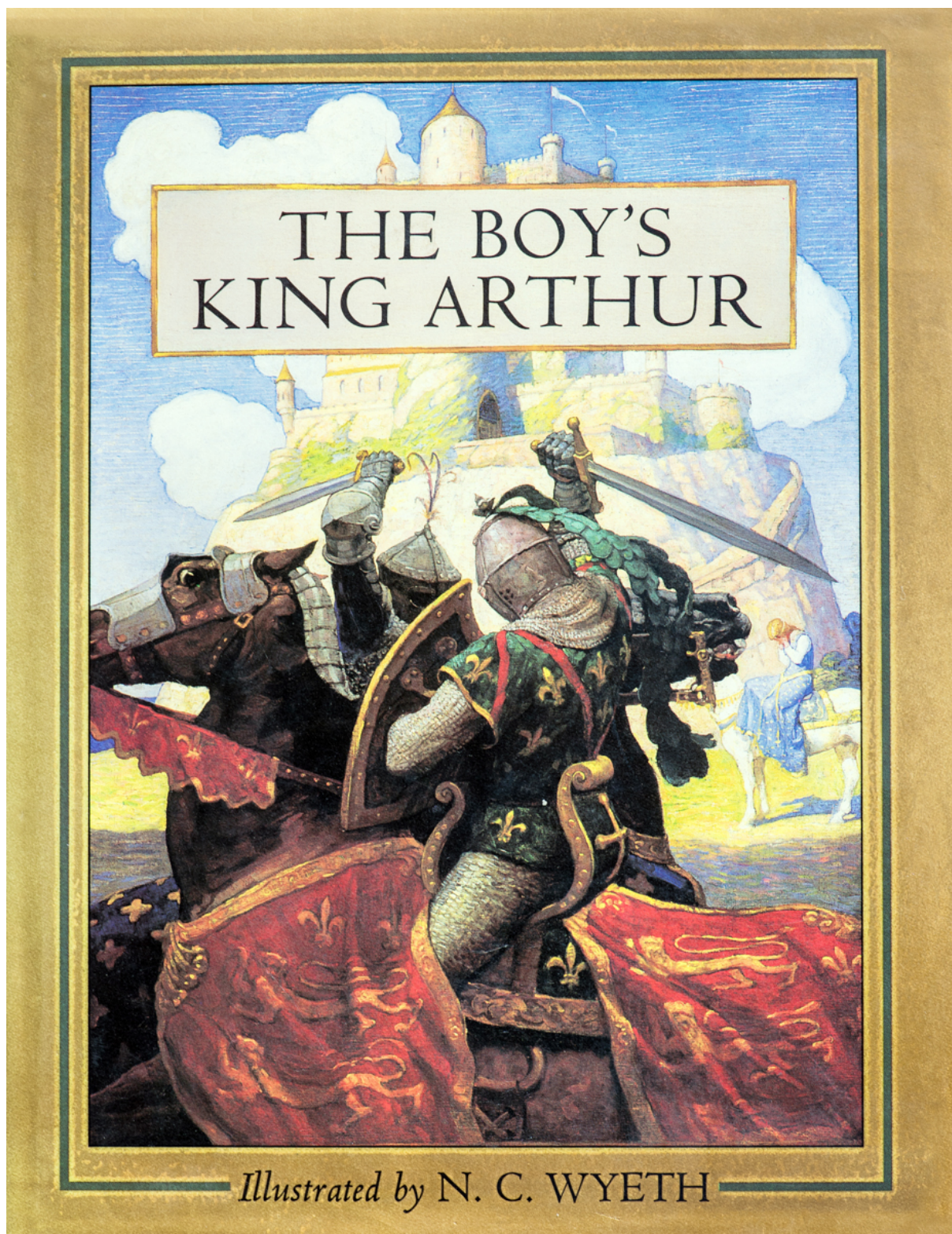
Figura 23 – Esboço do pirata cego



Fonte: Edna Carla Stradioto

PRANCHA DAS ILUSTRAÇÕES DE *THE BOY'S KING ARTHUR*

Figura 24 – *The Boy's King Arthur*: capa



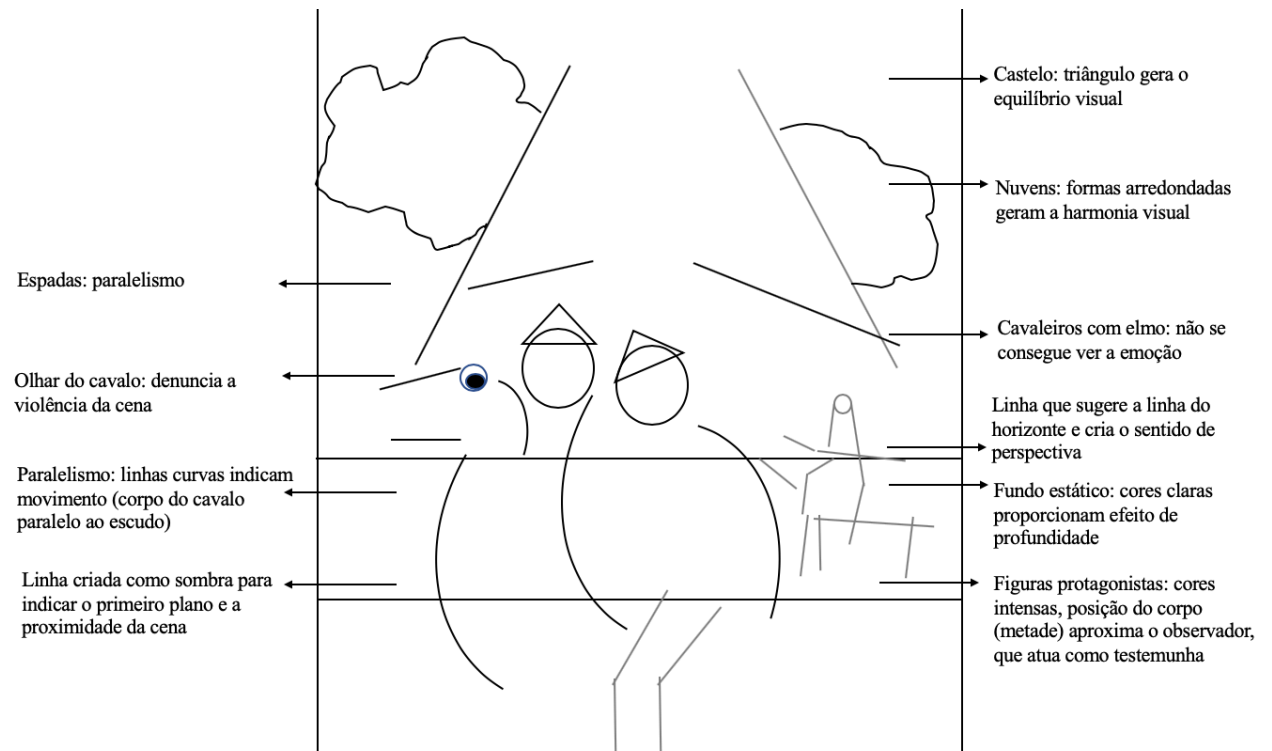
Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

Figura 25 – Detalhe da Figura 24: cavalo em Balin e Balan



Fonte: foto ampliada da edição impressa por Edna Carla Stradioto

Figura 26 – Esboço da luta de Balin e Balan



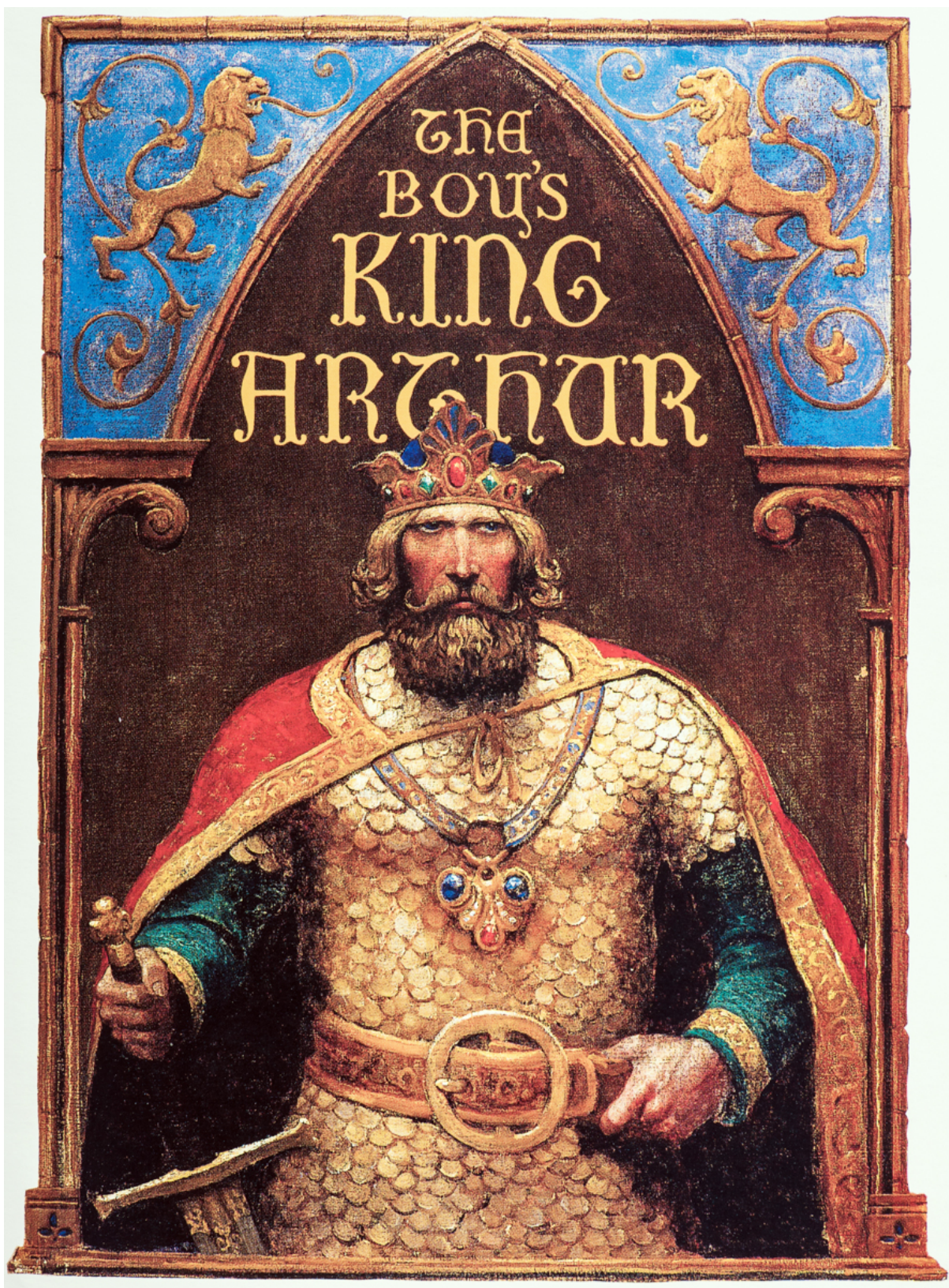
Fonte: Edna Carla Stradioto

Figura 27 – *The Boy's King Arthur*: a guarda



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

Figura 28 – *The Boy's King Arthur*: frontispício



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

Figura 29 – *So the child was delivered unto Merlin, and so he bare it forth*³³²



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³² Então a criança foi entregue a Merlin, e assim ele a vestiu.

Figura 30 – *And when they came to the sword that the hand held, King Arthur took it up*³³³



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³³ E quando chegaram à espada que a mão segurava, o Rei Arthur levou-a.

Figura 31 – *"I am Sir Launcelot du Lake, King Ban's son of Benwick, and knight of the Round Table"*³³⁴



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³⁴ "Sou Sir Launcelot du Lake, filho do rei Ban Benwick e cavaleiro da Távola Redonda".

Figura 32 – *And lived by fruit and such as he might get*³³⁵ : do catálogo digital



Fonte: Brandywine River Museum of Art, N. C. Wyeth Catalogue Raisonné: *The Boy's King Arthur*

³³⁵ E viveu de frutas tal como ele podia ter.

Figura 33 – Launcelot louco: versão do livro



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

Figura 34 – Detalhe da Figura 33: inscrições na pedra



Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 35 – *It hung upon a thorn, and there he blew three deadly notes*³³⁶



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³⁶ Ele pendurou (a tuba) no espinheiro, e lá ele tocou três notas mortais.

Figura 36 – *The lady Lyoness . . . had the dwarf in examination*³³⁷



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³⁷ Lady Lyoness... examinou o anão.

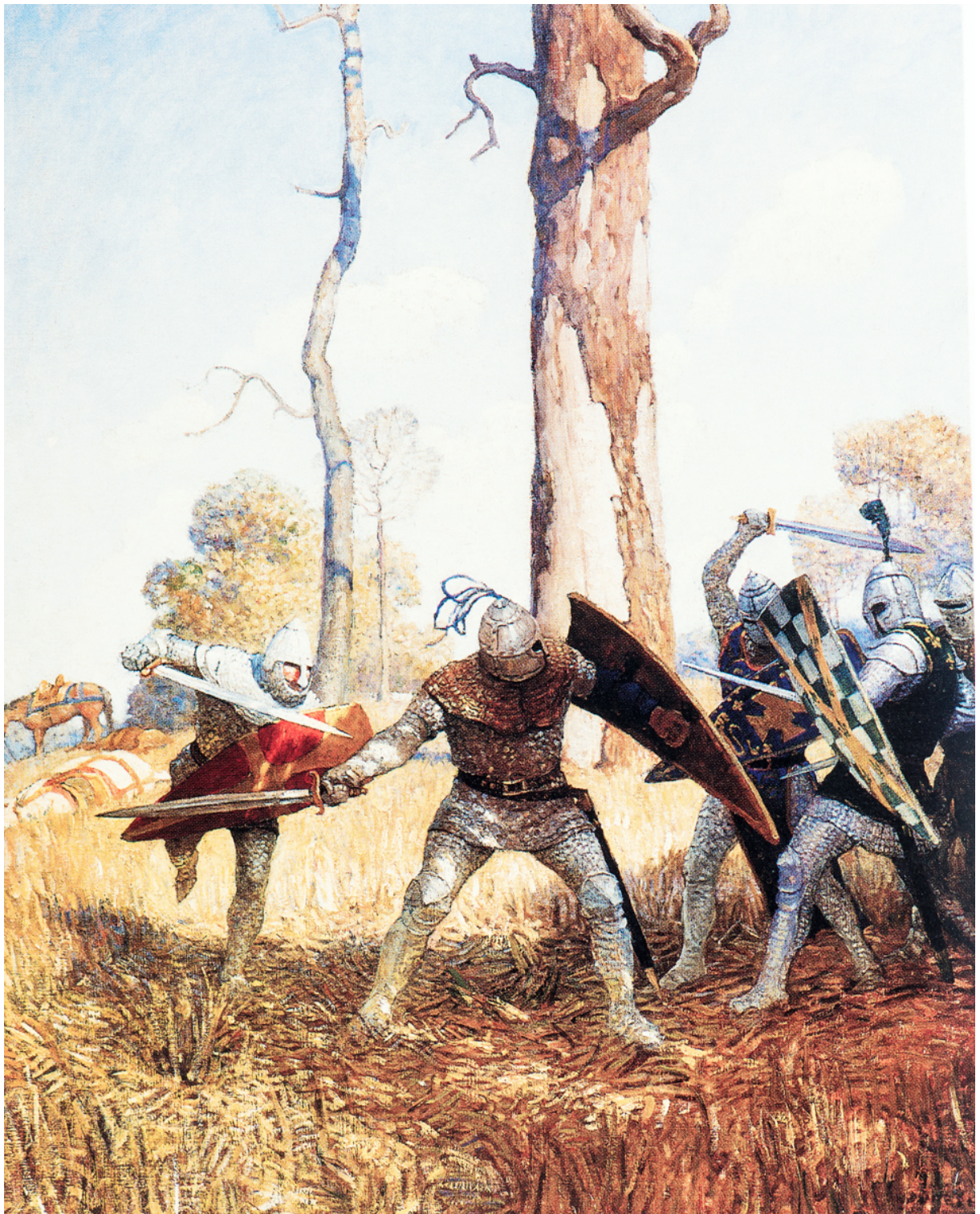
Figura 37 – "Oh, gentle knight," said la Belle Isolde, "full woe am I of thy departing"³³⁸



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³⁸ "Oh, gentil cavaleiro", disse Belle Isolda, "como estou aflita com a sua partida".

Figura 38 – "*They fought with him on foot more than three hours, both before him and behind him*"³³⁹



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³³⁹ Eles lutaram com ele, em pé, por mais de três horas, de frente e atrás dele.

Figura 39 – *King Mark slew the noble knight Sir Tristram as he sat harping before his lady la Belle Isolde*³⁴⁰



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³⁴⁰ O rei Mark matou o nobre cavaleiro Sir Tristram enquanto ele estava sentado, tocando harpa, à frente de sua dama La Belle Isolde.

Figura 40 – *When Sir Percival came nigh the brim, and saw the water so boisterous, he doubted to overpass it*³⁴¹



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³⁴¹ Quando Sir Percival chegou perto da borda e viu a água tão turbulenta, ele duvidou que poderia ultrapassá-la.

Figura 41 – *Sir Mador's spear brake all to pieces, but the other's spear held*³⁴²



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³⁴² A lança de Sir Mador quebrou em vários pedaços, mas a do outro estava inteira.

Figura 42 – Detalhe da Figura 41: cavalo de Launcelot



Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 43 – *He rode his way with the queen unto Joyous Gard*³⁴³



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³⁴³ Ele cavalgou com a rainha seu caminho até Joyous Gard.

Figura 44 – Detalhe da Figura 43: cavalo de Launcelot e Guinevere



Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 45 – *Then the king . . . ran towards Sir Mordred, crying, "Traitor, now is thy death day come"*³⁴⁴



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³⁴⁴ Então o rei. . . correu em direção a Sir Mordred, gritando: "Traidor, agora é dia da sua morte".

Figura 46 – Detalhe da Figura 45: corpos no campo de batalha



Fonte: foto ampliada da edição impressa feita por Edna Carla Stradioto

Figura 47 – *Then Sir Launcelot saw her visage, but he wept not greatly, but sighed*³⁴⁵



Fonte: edição impressa de *The Boy's King Arthur* publicada pela Scribner's

³⁴⁵ Então Sir Launcelot viu seu rosto, mas ele não chorou muito, somente suspirou.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1970.
- ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: John Murray, 1983.
- ARCHIBAL, Elizabeth; PUTTER, Ad. *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley/Los Angeles/London: The University of California Press, 2009.
- BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University, 2006.
- BEHRENDT, Stephen C. The Functions of Illustration – Intentional and Unintentional. In: VERLAG, Jonas. *Imagination on a Long Rein*. Marburg: Kunst and Literatur GmbH, 1988.
- BENSON, Larry D; FOSTER, Edward E. Stanzaic Mother Arthur and Alliterative Morte Arthure: introduction. In: *King Arthur's Death: The Middle English Stanzaic Morte Arthure and Alliterative Morte Arthure*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1994.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- BRITISH LIBRARY. *Image from Thomas Malory's 'Le Morte D'Arthur'*. Disponível em <<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/englit/malory/large17446.html>>. Acesso em 10 mai 2018.
- BRITISH LIBRARY. *Le Morte D'Arthur*. Disponível em <<https://www.bl.uk/collection-items/thomas-malorys-le-morte-darthur>>. Acesso em 11 mai 2018.
- BRITISH LIBRARY. *The Wonders of Britain, in a Volume of Annals and Histories*. Disponível em <<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/harlmanucoll/t/011hrl000003859u00195v00.html>>. Acesso em 10 mai 2018.
- CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *The crucifixion of Saint Peter*. Disponível em <<https://www.caravaggio.org/the-crucifixion-of-saint-peter.jsp>>. Acesso em 14 mai 2019.
- COOPER, James Fenimore. *The Last of the Mohicans*. New York: Atheneum Book for Young Readers, 2013.
- CRESWICH, Paul. *Hobin Hood*. New York: Charles Scribner's Sons, 1984.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York: Atheneum Books for Young Readers, 1983.
- DELUE, Rachel Ziady. Response: Seeing and Reading N.C. Wyeth and Robert Louis Stevenson. *Art Bulletin*, New York, v. 88, n. 1, p. 33-42, 2006.
- DIGBY, Kenelm Henry. *The Broad Stone of Honour*. London: Edward Lumley, 1844.
- DONAHUE, James J. Representing Cooper's Cultural Landscape: The N. C. Wyeth Illustrations. In: *James Fenimore Cooper: His Country and His Art, Papers from de 2005 Cooper Seminar*, n. 15. New York, p. 47-50, 2005.

- DUFF, James H. et. al. *An American Vision: Three Generations of Wyeth Art*: N. C. Wyeth, Andrew Wyeth, James Wyeth. Boston: Little, Brown, 1987.
- FIELD, P.J.C. *Romance and Chronicle: a Study of Malory's Prose Style*. London: Barrie and Jenkins, 1971.
- FURST, Clyde. Concerning Lanier. In: *Modern Language Notes*, v.14, n.7 (Nov., 1899), p. 197-205, 1899.
- GANNON, Susan R. The illustrator as interpreter: NC Wyeth's illustrations for the adventure novels of Robert Louis Stevenson. *Children's Literature*, v. 19, n. 1, p. 90-106, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 1987.
- _____. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*. Trad. de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- HODNETT, Edward. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. Aldershot: Scolar Press, 1986.
- HUTTON, Ronald. The early Arthur: history and myth. In: ARCHIBAL, Elizabeth; PUTTER, Ad. *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KEPES, Gyorgy. *Language of Vision*. Miniola: Dover, 1995.
- KINGATHURSKNIGHTS.COM. King Arthur & the Knights of the Round Table. *The Arthurian Period Map*. Disponível em <<http://www.kingarthursknights.com/etc/map.asp>>. Acesso em 15 set 2018.
- KNOWLES, J. T. *The story of king Arthur and his knights of the round table*. London: Oxford University. 1862. Disponível em <<https://play.google.com/books/reader?id=NMIBAAAAQAAJ>>. Acesso em 29 jul 2018.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- LACY, Norris J. *The New Arthurian Encyclopedia*. New York & London: Garland Publishing Inc., 1996.
- LACY, Norris J.; ASHE, Geoffrey, MANCOFF, Drebra N. *The Arthurian Handbooks: second edition*. New York: Routledge, 1997.
- LANIER, Sidney. *The Boy's King Arthur*. New York: Charles Scribner's Sons Books for Young Readers, 1989.
- _____. *The Boy's King Arthur*. *Internet Archive*. Disponível em <<https://archive.org/stream/boyskingarthurbe00lanirich#page/n29/mode/2up>>. Acesso em 10 mai 2018. 1880, p. i-xxii, 187.
- LEWIS, David. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. New York: Routledge, 2001.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- LUPACK, Alan. *Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- LUPACK, Alan; LUPACK, Barbara Tapa. *King Arthur in America*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001.
- LYNCH, Andrew. "Malory Moralised": The Disarming of "Le Morte D'Arthur", 1800–1918. In: *Arthuriana*, v. 9, n. 4, p. 81-93, 1999.
- MAHONEY, Dhira B. *Narrative Treatment of Name in Malory's Morte D'Arthur*. In: ELH, Baltimore, v. 47, n. 4, p. 646-656, 1980.
- MALORY, Sir Thomas. *Le Morte D'Arthur*, the Winchester Manuscript. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. *Le Morte D'Arthur*, public domain, 1485. Adelaide: University of Adelaide, 2017. Disponível em <<https://archive.org/details/TheDeathofArthur/page/n5>>. Acesso em 03 jan 2019.
- MERYMAN, Richard. *Andrew Wyeth, a secret life*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 1996.
- MICHAELIS, David. *N. C. Wyeth: A Biography*. New York: Harper Collins, 1998.
- MILLER, J. Hillis. *Illustration*. London: Reaktion Books Ltd., 1992.
- MONTGOMERY, Catherine J. The Dialectical Approach of Writers of Children's Arthurian Retellings. In: *Arthurian Interpretations*, v. 3, n. 1, p. 79-88, 1988.
- NEMEROV, Alexander. N.C. Wyeth's Theater of Illustration. *American Art*, v. 6, n. 2, p. 37-57, 1992.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *How Picturebooks Work*. London/New York: Routledge, 2006.
- NODELMAN, Perry. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens/London: The University of Georgia Press, 1988.
- OXFORDDICTIONARIES.com. *English Oxford Living Dictionaries*. Disponível em <<https://en.oxforddictionaries.com/>>. Acesso em 14 mai 2019.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PARKS, John A. The Golden Age of American Illustration. *American Artist Magazine*, Loveland, v.70, n. 761, p. 24-33, 2006.
- PORTE, Pierre. *ABC do desenho*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2003.
- PYLE, Howard. The story of King Arthur and his knights. *Internet Archive*. Disponível em <<https://archive.org/details/storyofkingarthu00pyle/page/n7>>. Acesso em 15 set 2018. 1903, p.64.
- RIBEIRO, Flêxa. *História crítica da arte*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1968.
- ROGERS, Janine. Compiling Creation: Medieval Codicology and Images of Early Modern Collections. In: BECK, Laurens; IONESCU, Christina. *Visualizing the Text: from Manuscript Culture to the Age of Caricature*. Newark: University of Delaware Press, 2017.
- SEGANTINI, Giovanni. *La Spina*. Disponível em <<https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=51594>>. Acesso em 14 mai 2019.

- SCUDDER, Vida Button. *Le Morte D'Arthur of Sir Thomas Malory: a study of the book and its sources*. London: J.M. Dent; New York: E.P. Dutton, 1921.
- SCHAPIRO, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague/Paris: Mouton, 1973.
- SCHERER, Barrymore Laurence. America's golden age of illustration. *Magazine Antiques*, New York, v. 181, n. 2, p. 70-72, 2014.
- SCHWARCZ, Joseph. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.
- SHERIN, Aaris. *Design Elements: color fundamentals*. Beverly: Rockport Publishers, 2012.
- SCRIBNER's. *Arthur Stanwood Pier's The Boys of St. Timothy's*, the first book illustrated by N. C. Wyeth. Disponível em <<http://library.princeton.edu/libraries/firestone/rbsc/aids/scribner/>>. Acesso em 29 jul 2018.
- STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. New York: Atheneum Books for Young Readers, 1981.
- STEWIG, John Warren. *Children and literature*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- TAYLOR, Jane H. M. The thirteenth-century Arthur. In: ARCHIBAL, Elizabeth; PUTTER, Ad. *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- THOMSON, Belinda; HOWARD, Michael. *Impressionism*. London: Magna Books, 1994.
- VERNE, Julio. *The Mysterious Island*. New York: Atheneum Books for Young Readers, 1988.
- VINAVER, Eugene. The Words of Sir Thomas Malory Vol I. *Internet Archive*. Disponível em <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.226071>>. Acesso em 15 set 2018.
- _____. The Words of Sir Thomas Malory Vol II. *Internet Archive*. Disponível em <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.226076>>. Acesso em 15 set 2018.
- _____. The Words of Sir Thomas Malory Vol III. *Internet Archive*. Disponível em <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.25>>. Acesso em 15 set 2018.
- WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1996.
- WELLECK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1948.
- WEITZMANN, Kurt. *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton: Princeton University, 1970.
- WINDEATT, Barry. The fifteenth-century Arthur. In: ARCHIBAL, Elizabeth; PUTTER, Ad. *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- WYETH, Newell Convers. *The Wyeths: The Letters of N. C. Wyeth, 1901-1945*. Boston: Gambit Inc Pubs, 1970.
- _____. Robin Hood: illustration. *Brandywine River Museum of Art*. Disponível em <<http://collections.brandywine.org/newcr/2186/robin-hood/objects>>. Acesso em 17 mai 2018.

_____. Robinson Crusoe: illustration. *Brandwine River Museum of Art*. Disponível em <<http://collections.brandywine.org/newcr/2190/robinson-crusoe/objects>>. Acesso em 17 mai 2018.

_____. The Boy's King Arthur: illustration. *Brandwine River Museum of Art*. Disponível em <<http://collections.brandywine.org/newcr/2208/the-boys-king-arthur/objects>>. Acesso em 17 mai 2018.

_____. The Last of the Mohicans: illustration. *Brandwine River Museum of Art*. Disponível em <<http://collections.brandywine.org/newcr/2137/last-of-the-mohicans-illustrations/objects>>. Acesso em 17 mai 2018.

_____. The Mysterious Island: paintings. *Brandwine River Museum of Art*. Disponível em <<http://collections.brandywine.org/newcr/2229/the-mysterious-island-paintings/objects>>. Acesso em 17 mai 2018.

_____. Treasure Island: illustration. *Brandwine River Museum of Art*. Disponível em <<http://collections.brandywine.org/newcr/2313/treasure-island-illustrations/objects>>. Acesso em 17 mai 2018.