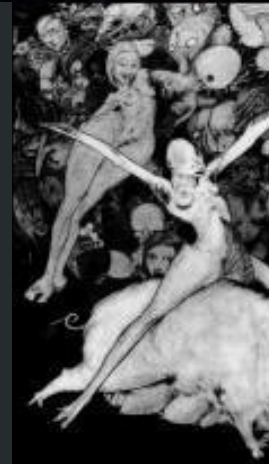




Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”
Campus de São Paulo
Instituto de Artes

HARRY CLARKE E A LITERATURA: da Pintura em Vitrais à Ilustração de Livros

Teresa Midori Takeuchi





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

**HARRY CLARKE E A LITERATURA:
da Pintura em Vitrais à Ilustração de Livros**

TERESA MIDORI TAKEUCHI

São Paulo, 2009



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

**HARRY CLARKE E A LITERATURA:
da Pintura em Vitrais à Ilustração de Livros**

TERESA MIDORI TAKEUCHI

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ LEONARDO DO NASCIMENTO

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação do professor Dr. José Leonardo do Nascimento para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo, 2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Takeuchi, Teresa Midori.
Harry Clarke e a Literatura: da Pintura em Vitrais à Ilustração de Livros/
Teresa Midori Takeuchi. - São Paulo, 2009.
288 p.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.
Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Harry Clarke [1889-1931]. 2. Pintura em vitrais. 3. Ilustração de textos
Literários. 4. Artes comparadas.
Grande área: letras, lingüística e artes.
Área: artes

TERESA MIDORI TAKEUCHI

**HARRY CLARKE E A LITERATURA:
da Pintura em Vitrais à Ilustração de Livros**

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, para obtenção do título de Mestre em Artes.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Orientador (Instituto de Artes – Unesp)

Prof. Dr. Omar Khouri
(Instituto de Artes - Unesp)

Profa. Dra. Lóris Graldi Rampazzo
(Universidade São Judas Tadeu)

Data da defesa: 02/12/2009

Em memória de meu pai

Hiroto mo Takeuchi

Agradecimentos

À minha mãe,
por todo apoio infinito
e carinho sempre presente.
Ao Sérgio, pelo incentivo aos desafios
e o companheirismo constante durante o
íngreme percurso para que eu pudesse chegar
até aqui.
À minha filha Naomi, pelas alegrias e apoio nas
horas difíceis.
Aos colegas e funcionários do IA, especialmente à Marisa
e à Ângela. Aos funcionários de todas as bibliotecas onde
pesquisei:
I.A.-UNESP, Belas Artes,
Biblioteca Circulante, FFLHC, ECA-USP, aos empreendedores
de sebos, enciclopédias virtuais e galerias de imagens em sites eletrônicos.
Aos colegas de convivência, que em muitos momentos desta longa caminhada
incentivaram e colaboraram de alguma forma para a realização desta dissertação.
Ao ilustrador Odilon Moraes, por sua valorosa colaboração.
Aos membros da Comissão Julgadora de Qualificação e Defesa, Profa. Dra. Claudete
Ribeiro e Prof. Dr. Milton Sogabe pelas contribuições fundamentais no encaminhamento deste estudo.
Agradecimentos especiais ao Prof. Dr. José Leonardo, não só pela orientação, mas pela confiança e dedicação
dispensados nesta pesquisa e por toda a doçura de seus ensinamentos.
A CAPES por ter-me concedido a bolsa e possibilitado a realização desta dissertação.

“Há quem diga que todas as noites são de sonhos.
Mas há também quem garanta que nem todas, só as de verão.
Mas no fundo isso não tem muita importância.
O que interessa mesmo não são as noites em si, são os sonhos.
Sonhos que o homem sonha sempre.
Em todos os lugares, em todas as épocas do ano, dormindo ou acordado.”

Shakespeare

“Os livros são como espelhos; olhando-os, descobrimos quem somos”

José Luís de Vilallonga

Resumo

Esta pesquisa consiste na análise do aspecto literário na produção artística do artesão e artista irlandês do início do século XX, Harry Clarke, e a sua habilidade em lidar com suportes diferenciados ao interpretar plasticamente obras literárias; inicialmente com a pintura em vitrais e, depois, com a ilustração de livros, sem abandonar o trabalho com os vitrais. Partindo do pressuposto de que o artista não é apenas um artesão especializado, mas comprometido com os novos desafios que a sociedade contemporânea apresenta, este texto objetiva apreciar alguns conteúdos que permitam o diálogo próximo entre pintura e poesia, ilustração e diferentes gêneros de obras literárias clássicas, reforçando a idéia de que as artes plásticas e as artes gráficas, interagindo com o texto literário, é um exercício para a leitura do mundo de maneira significativa e ao mesmo tempo lúdica.

Palavras-chaves: Harry Clarke; pintura em vitrais; ilustração de textos literários; artes comparadas.

Abstract

This research involves the analysis of the literary's aspects of artistic production of the Irish artist and craftsman of the early twentieth century, Harry Clarke, and his ability to deal with different media to interpret plastically literary works; initially with the stained glass and then with the illustration of books, without abandoning the first work. Based on the principle that the artist is not only an expert craftsman, as well as committed to the new challenges that contemporary society presents, this text aims to assess some contents that permit a close dialogue between painting and poetry, illustration and different genres of literary classics, reinforcing the idea that the fine arts and graphic arts, interacting with the literary text is an exercise in order to read the world in a meaningful way and at the same time in a playful way.

Keywords: Harry Clarke, stained glass; illustration of literary texts; arts compared.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES (as imagens estão disponíveis no CD em anexo)

Fig.01 - Henry Patrick Clarke (1889-1931). Fonte: http://www.bpib.com-illustrat-clarke.htm	27
Fig.02 <i>The Consecration of St. Mel, Bishop of Longford, by St. Patrick</i> , 1910, 67.3 x 60.3cm (detalhe). Fonte: http://www.crawfordartgallery.ie/OtherMedia/HClarkeStMel.html jpg239x266 pixels 88,6 KB	29
Fig.03 Cartão-postal do negócio administrado por J.Clarke & Filhos, c.1908 destacando o aspecto do design de um vitral. Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> . First paperback edition. Irishi: Irishi Academic Press, 1994, p.13.	36
Fig.04 Ilustração de Aubrey Beardsley para <i>Salomé</i> , de Oscar Wilde. Fonte: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/Women/beardsley_climax_salomem.jpg 41kb 168x250	39
Fig.05 Ilustração de Aubrey Beardsley para <i>Salomé</i> , de Oscar Wilde. Fonte: http://images.google.com.br/oeillets.deviantart.com 800x1053 – 405 kb jpg	39
Fig.06 Esboço da dança de Salomé, do caderno de desenho de Harry Clarke, 1907. Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> ., 1994, p.02	40
Fig.07 <i>O Profeta Jeremias</i> , de Moissac, c. 1115. Em pedra, frente à Igreja Abbey of Sant-Pierre Tarn-et Garonne, França. Fonte: http://www.ciaoadriano.com/Europe%202007/France/08_Around_Agen/Moissac/Moissac.htm 433x700 pixels 99kb	40
Fig.08 <i>Ophelia</i> , de Harry Clarke, 1925. Ilustração para Hamlet, de Shakespeare (aguada s/madeira). Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , pág. 183.	41
Fig.09 Ilustração para “O sonho da mulher do pescador”, de Hokusai Katsushika, 1814. Fonte: http://shocklinesforum.yuku.com/topic/5003_img166.imageshack.us/img166/6678/thedreamofth 600 x 344 - 140k - jpg -	41
Fig.10 <i>As Serpentes Aquáticas</i> , de Gustav Klimt, 1904-7. Fonte: http://sentadanochao.blogspot.com/2009/10/la-esencia-de-klimt.html 660x360 pixels jpeg 109 kb	41
Fig.11. <i>The Achievement of the Grail</i> (1891-4) Tapeçaria de Edward. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galahad_grail.jpg 960 x 332 - 86k - jpg	42
Fig.12 Jan Toorop, <i>As Três Noivas</i> , 1893. Desenho a cores, 78 x 98 cm. Burne-Jones, Museum and Art Gallery of Birmingham http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Jan_Toorop_002.jpg 2536 x 2045 - 502k - jpg	42
Fig.13 Alastair, ilustração em aquarela para <i>Lady Wooton</i> , de Oscar Wilde. Fonte: www.booksandthings.co.uk/Artwork/alastairsig3.JPG 976 x 1398 - 119k - jpg -	42
Fig.14 <i>Le baiser d'Hélène</i> , de Gustav-Adolf Moosa 1905. Fonte: http://servat.rene.free.fr/mossa/LeBaiserd%27H%E9l%E8ne2.jpg - 576 x 787 - 137k - jpg	43
Fig.15 <i>A Meeting</i> , 1918, c.31 x 18 cm. Vitral evocando as <i>Baladas</i> , de Heirich Heine. Fonte: www.bpib.com/illustrat/clarke5 -300 x 428 - 22k - jpg -	47
Fig.16 Cena de <i>The Eve of St Agnes</i> , 1923-4, Galeria Municipal Hugh Lane, Dublin (figs. 16 e 17) Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , 1994, p. 180.	52
Fig 17 Decoração com motivos marinhos da parte de cima do vitral que evoca o poema de Keats, 1923-4.	52
Fig.18 <i>The Eve of St Agnes</i> , 1919. Estudos para a pintura em vitral. Imagem disponível em:	

http://www.crawfordartgallery.com/ContactUs.html	53
Fig.19 Pormenor de uma das cenas que compõem o vitral para a poesia <i>The Eve de St. Agnes</i> , de John Keats. Fonte: http://viewmorepics.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewPicture&friendID=112576074&albumId=290694	64
Fig.20 Pormenor de um dos painéis, em posição invertida. Pannel do vitral da Eve of St Agnes, 1924.Fonte: http://br.images.search.yahoo.com/search/images?p=harry+clarke+eve+of+st+agnes&ei=utf-8&y=Buscar&fr=yfp&js=1	65
Fig.21 Pormenor de uma das cenas do painel do vitral para o poema de Keats, <i>Eve of Sta Agnes</i> .Fonte: http://b6.acimages.myspacecdn.com/01428/68/71/1428571786_1.jpg Fonte: http://viewmorepics.myspace.com/index.cfm?fuseaction=viewImage&friendID=112576074&albumID=290694&imageID=1610935#a=290694&i=1610935 600x603 pixels, 104 KB.	66
Fig.22 <i>The Eve of St Agnes</i> , vitral, 157 x 105 cm., em vinte e dois painéis distribuídos nas duas seções, ilustrando o poema de Keats, 1923-4, Galeria Municipal Hugh Lane, Dublin. Fonte: Stained Glass Room http://www.hughlane.ie/media/8377_HClarkeWindow.jpg 25 May 2006.	69
Fig.23 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge e de Ronsard. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	71
Fig 24 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge e de Ronsard. 268 x 450 pixels - 30.8kB – JPG. Fontes: http://www.irishartsreview.com/html/vol23_no2/clarke/caption3.htm http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	72
Fig.25 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge. 263 x 450 pixels - 42.8kB – JPG. Fonte: http://www.irishartsreview.com/html/vol23_no2/clarke/caption5.htm http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	74
Fig.26 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge. 263 x 450 pixels - 42.8kB – JPG. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	76
Fig.27 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	77
Fig.28 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	79
Fig.29Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge. 263 x 450 pixels - 32.7kB - JPG Fonte: www.irishartsreview.com e http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	82
Fig.30. Perfil do retrato de <i>Lady</i> , de Giovanni Ambrogio Preda, c. 1500. Fonte: http://www.nationalgallery.org.uk/upload/img/predis-profile-portrait-lady-NG5752-fm.jpg 259x371 pixels 35 KB	84
Fig.31 Vitral para <i>Rainhas</i> , de Synge. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	84
Fig.32 <i>Judith II</i> , 1909, de Gustav Klimt. 323x682pixels 128 KB JPEG. Fontes: sexualityinart.wordpress.com www.wetcanvas.com/Museum/Artists/k/Gustav_Klimt/judith.html - 5k	85
Fig.33 <i>Lady-in-Fancy-Dress</i> , c.-1590-1600, de Marcus Gheeraerts. Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_b1DQEIMUXY/SD793Jt7fZI/AAAAAAAAABBY/5P72wNppV1Q/s400/gr-mulher+gravida+--marcus+gheeraerts.jpg	85
Fig.34. Vitral para <i>Rainhas</i> ,de Synge Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger	85

Fig.35 <i>Venus with a Mirror</i> , de Ticiano, c. 1555. 267 x 450 pixels - 40.6kB – JPG. Fonte: http://www.irishartsreview.com/html/vol23_no3/ballagh/caption7.htm	86
Fig.36 Cena do filme de Roger Mitchell, <i>Vênus</i> (Jodie Whittaker) , 2006. Fonte: http://farm3.static.flickr.com/2005/2407879288-aed 811 KB 500x191 pixels	86
Fig.37 H. Pormenor do vitral de Geneva evocando <i>The Others</i> , de Seumas O’Sullivan, 1929. Fonte: BOWE, Nicola Gordon <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , 1994. p.231.	90
Fig.38 Vitral de Geneva (181.6 x 101.6 cm), composto de oito painéis ilustrando cenas do século 20 da Literatura irlandesa. Comissão representativa do governo da Irlanda na Organização Internacional do trabalho em Geneva. Fonte: BOWE, Nicola Gordon <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , 1994. p.185 e artmuseumtouring.com 350 x 636 pixels - 108k – jpg	97
Fig 39 Cenas do vitral de Geneva referentes às ilustrações de ‘O prodígio do mundo ocidental,’ de John Millington Synge e de ‘The Others’, por Seumas O’Sullivan, 1929. Galeria de imagens de Tonykerr. Imagem disponível em: http://www.flickr.com/photos/tonykerr50/1988405359/	99
Fig.40 Pormenor do Vitral de Geneva, 1929. Ilustrações para <i>Os Semi-Deuses</i> , de James Stephens e <i>Juno e Paycock</i> , de Sean Cossey. Fonte: BOWE, Nicola Gordon <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> (capa). First paperback edition. Irishi: Irishi Academic Press, 1994. JPEG. 1181x1178 pixels 564 KB	100
Fig.41 Estudos em aquarela para o vitral de <i>Juno e Paycock</i> , de Sean O’Casey. JPEG 294x563 pixels – 24 kB. Fonte: < http://www.independent.ie/multimedia/archive/00165/Joxer_165822t.jpg >	101
Fig.42 Estudos em aquarela para o vitral de <i>A Condessa Cathleen</i> , de W.B.Yeats. Fonte: http://www.flickr.com/photos/tonykerr50/1988405359/	102
Fig.43 . Pormenor do vitral evocando o poema ‘Senhor Gilhooley’, de Liam O’Flaherty’ Disponível em: https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/133855/1/The-Geneva-Window-Depicting-\$27the-Weaver\$27s-Grave\$27 .	104
Fig.44 Pormenor do vitral evocando o poema ‘A sepultura do Tecelão, de O’Kellys e o poema ‘Na Música, de Joyce. jpg 598 x 437 pixels - 72k. Fonte: https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/133855/1/The-Geneva-Window-	106
Fig.45 <i>Titânia and Bottom</i> (Titânia e Profundo), pintado acidulado sobre lâminas de vidro cor rubi. Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , 1994, p. 119.	109
Fig 46 Vitral de ‘Titânia and Bottom’ para Sheakespeare. O vitral foi acidentalmente quebrado, Clarke então chumbou os fragmentos sobre um painel. Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , 1994, p. 139. Cerca de 1920, Clarke fez uma miniatura em aquarela esboçando o quarto ato de <i>A Midsummer Night’s Dream</i> (<i>Sonhos de Uma Noite de Verão</i>), de Shakespeare.	112
Fig. 47. Uma das ilustrações de H. Clarke salva para o projeto não publicado de <i>A Balada do Velho Marinheiro</i> (1913 a 1915), de Samuel Taylor Coleridge. Fonte: http://www.bpib.com/illustrat/clarke.htm	123
Fig. 48. Ilustração para <i>A Balada do Velho Marinheiro</i> (1913 a 1915), de Samuel Taylor Coleridge. Fonte: http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=29816521&blogId=335458664	124
Fig. 49. Ilustração para <i>A Balada do Velho Marinheiro</i> (1913 a 1915), de Samuel Taylor Coleridge. Fonte: http://www.bpib.com/illustrat/clarke.htm	125
Fig 50 a, b. Capa de <i>Fairy Tales by Hans Christian Andersen</i> , ilustrado por Harry Clarke em 1916. Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_fairytales_colour/fairytales062a.jpg	129
Capa de <i>The Fairy Tales of Andersen and Perrault</i> , ilustrado por Harry Clarke, c.1934 (foto da autora). Fig. 51 a, b, c, d, e. Imagens da diagramação entre texto e imagens do livro <i>The Fairy Tales of Andersen and Perrault</i> , ilustrado por Harry Clarke, c.1934 (fotos da autora).	130

Fig. 52 a, b e c. Imagens do livro <i>Fairy Tales by Hans Christian Andersen</i> , ilustrado por Harry Clarke. Imagens da capa, 2ª capa e vinheta de entrada (fotos da autora).	131
Fig. 52 d, e. Imagem da capa e vinheta de entrada na folha de rosto.	
Fonte: Antiquarian/livros collectible: Hardcover: 1ª ed., 1916 e foto da autora, respectivamente	
Disponível em: http://www.nocloo.com/gallery2/y/harry-clarke-year-spring/-43k	132
Fig. 53. Ilustração para “O Rouxinol”, do livro <i>The Fairy Tales of Andersen and Perrault</i> , c. 1934.	134
Fig. 54. Diagramação entre texto e Ilustração de Harry Clarke para “O Rouxinol”, de Andersen, 1911.	
Fonte: <i>The Fairy Tales of Andersen and Perrault</i> , c. 1934, p.24. (foto da autora).	135
Fig. 55. Ilustração de Edmund Dulac para “Princess Badoura and the King of China,” 1913	
Fonte: http://farm1.static.flickr.com/91/218892505_04034be10b.jpg 285 x 349 – 141,9 kb - jpg –	136
Fig. 56. Ilustração de Kay Nielsen para “The Snow Queen”, de Andersen, 1924.	
Fonte: http://childillustration.blogspot.com/2009_03_01_archive.html 298 x 400 - 37k - jpg	136
Fig. 57. Ilustração para “O Rouxinol”, 1916 para <i>os contos maravilhosos de Christian Andersen</i> . Fonte:	
http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_fairytales_bw/andersen112a.jpg	139
Fig. 58 Ilustração para “A Nova Roupas do rei”, 1916. Fonte:	
http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_fairytales_colour/fairytales062a.jpg	142
Fig. 59. Ilustração para “A Sereiazinha”, 1916.	
Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_fairytales_bw/andersen210a.jpg	143
Fig. 60. Ilustração para ‘A Sereiazinha’, 1916	
Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_fairytales_colour/fairytales212a.jpg	143
Fig. 61. Ilustração para A menina vendedora dos fósforos, 1916.	144
Fig. 62 a. Diagramação da ilustração para ‘O patinho Feio,’ 1916.	
Fonte: <i>The Fairy Tales of Andersen and Perrault</i> , c. 1934, p.119. (foto da autora).	145
Fig. 62 b. Ilustração para ‘O patinho Feio,’ 1916.	
Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_fairytales_bw/andersen112a.jpg .	145
Fig. 63. Ilustração para “A Polegarzinha”, 1916. Fonte: - www.grandmasgraphics.com/.../fairytales156a.jpg 483 x 700 - 42k	147
Fig. 64. Ilustração para “A Polegarzinha”, 1916.	
Fonte: http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/thumbelina/images/thumb_clarke2.jpg - 32 kb 385x500	148
Fig. 65. Ilustração em fotogravura para o poema <i>Les Regrets de la Belle Hëaulmiere</i> , de François Villon, 1928 (seleções de poemas de Charles Algernon Swinburne).	
Fonte: Nicola Gordon Bowe. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , 1994, p. 206.	155
Disponível em: http://spiritoftheages.com/Selected%20Poems%20of%20Algernon%20Swinburne%20-%20Harry%20Clarke.htm	
Fig. 66. Auguste Rodin: <i>Aquela Que Foi a Bela Mulher do Forjador de Elmos</i> , 1885. Fonte:	
http://www.artchive.com/artchive/R/rodin/belle_heaulmiere.jpg.html 607 x 848 pixels - 73.1kB – JPG	158
Fig. 67. Harry Clarke: Detalhe da ilustração <i>As Lamentações da Bela Vendedora de Elmos</i> , de François Villon, 1928.	158
Fig. 68. “The day of the dead”, 1893, de Carlos Schwabe.	
Fonte: www.funprox.com/.../images/art/schwabe_grief.jpg 256 x 400 - 21k - jpg -	160
Fig. 69. Ilustração para <i>De Profundis</i> , 1913, de Oscar Wilde.	
Fonte: BOWE, Nicola Gordon. <i>The Life and Work of Harry Clarke</i> , p.55.	160

Fig. 70. Goya: “La romería de San Isidro”. Óleo sobre muro, 1819-1823.Madri. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_romer%C3%ADa_de_San_Isidro.jpg , 553 x 500 pixels, 487 KB	163
Fig. 71. Harry Clarke. ‘The Mad Mulrannies’, Ilustração para <i>The Playboy of the western world</i> , peça de J.M.Synge. Disponível em:< http://www.noseolvida.com/noseolvida/docs/articulos/pdf/jul05_01.pdf . Acesso em 22 de set. /2005	163
Fig. 72. Cena de ‘O Estranho Caso do Sr. Valdemar,’ de <i>Tales of Terror</i> , EUA, 1962, dirigido e produzido por Roger Corman. Filme disponível em < http://wurdulaks.blogspot.com/ >	164
Fig. 73. Harry Clarke. Ilustração para o conto ‘O estranho caso do Sr. Valdemar,’ 1919. Fonte: < http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_poe/poe384a.jpg	164
Fig. 74. ‘Las meninas’, de Diego Velásquez, c.1656. Museu do Prado, Madri. Fonte: BECKETT, Wendy. História da Pintura. Trad. por Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. p. 194. 767 x 900 pixels- 105k – jpg	165
Fig. 75. Ilustração para o conto ‘O estranho caso do Sr. Valdemar,’ 1919 (detalhe).	165
Fig. 76. Detalhe da ilustração para ‘O Gato Preto’, 1919.	168
Fig. 77. Ilustração para ‘O Gato Preto’, 1919.	168
Fig. 78. Cena final do filme <i>The black cat</i> ’ de <i>Tales of Terror</i> , EUA, 1962, dirigido e produzido por Roger Corman. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	169
Fig. 79. Cena final em desenho de Produção Bartlett A. Carre; Daniel Haller no filme ‘The Black cat’, de Roger Corman, 1962. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	169
Fig. 80. Harry Clarke. Ilustração para ‘The Fall of the House of Usher,’ de Poe , 1919(detalhe).	169
Fig. 81. Ilustração de <i>Classics Illustrated</i> . A Queda da Casa de Usher, de Edgar Allan Poe. Adaptação e ilustrações de P. Craig Russel e de Jay Geldhof. São Paulo: Abril Jovem S.A, 1991, p. 23.	169
Fig. 82 a. Harry Clarke. Ilustração para ‘The Fall of the House of Usher,’ de Poe , 1919. Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_poe	170
Fig. 82 b. Harry Clarke. Detalhe da Ilustração para ‘The Fall of the House of Usher,’ de Poe , 1919.	171
Fig. 83. Ilustração de <i>Classics Illustrated</i> . A Queda da Casa de Usher, de Edgar Allan Poe. Adaptação e ilustrações de P. Craig Russel e de Jay Geldhof. São Paulo: Abril Jovem S.A, 1991, p. 36	170
Fig. 84. Cena do filme de Roger Corman, <i>The Fall of the House of Usher</i> ’, 1960. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	171
Fig. 85. Ilustração para ‘The Fall of the House of Usher’, de Poe, 1919. Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3590/3564869670_dc9411ba23_o.jpg 720 kb 1500x2091	171
Fig. 86 a, b. Vinheta (e detalhe).para os contos de Poe, 1919. Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/clarke3.php	173
Fig. 87. Myrna Fahey no papel de Madeleine Usher na cena do filme de Roger Corman, <i>The Fall of the House of Usher</i> , 1960. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	173
Fig. 88 a e b. Detalhe da Ilustração da fig. 85 e cena do filme de Roger Corman, <i>The Fall of the House of Usher</i> ’, 1961.	174
Fig. 89 a, b e c. no sentido horário. Ilustração e detalhe para ‘The pit and the pendulum’, de Harry Clarke, 1919. Fonte: < http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_poe/poe282a.jpg >	175
Cena do curta metragem digital <i>The Pit and the Pendulum</i> . Fonte: http://farm2.static.flickr.com/1143/536210566_16e32230de.jpg (Produção: Ray Harryhausen. Diretor: Marc Lougee. Escritor(script) Matt Taylor e Mathew Alan Taylor).	
Fig. 90. Cartaz para o filme de Roger Corman, <i>The pit and the pendulum</i> , 1961.Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_Aj2Eh1cCJcc/SZv3tmZzdtI/AAAAAAAAAJM/qxsAKR3sU1w/s1600/pit%2Bpendulum.jpg	177
Fig. 91. Cena do filme de Roger Corman, <i>The pit and the pendulum</i> , 1961. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	177

Fig. 92. Ilustração para 'The masque of the red death', de Poe, 1919 (detalhe). Fonte: < http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_poe/poe272a.jpg >	180
Fig. 93. Cena do filme de Roger Corman, <i>The masque of the red death</i> , 1964. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	180
Fig. 94 a Harry Clarke. Vinhetas de introdução do conto 'Morella', de Poe, 1919.	183
Fig. 95. Ilustração para 'Morella', de Poe, 1919.	183
Fig. 96. Cenas do filme de Roger Corman, com Vincent Price e Leona Gage em 'Morella', 1962. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	184
Fig. 97 a e b. <i>O beijo</i> , 1907, de Gustav Klimt e <i>Ria Munk On Her Deathbed</i> , 1912.	185
Fig. 98.a e b. Capa requintada elaborada por Harry Clarke para <i>Faust</i> . e a assinatura de Clarke para um dos dois mil exemplares da Edição Limitada de <i>Faust</i> . Fonte: http://www.grandmasgraphics.com/clarke3.php 500x647 pixels 91 KB	187
Fig. 99 a,b. Pris nas cenas de Blade Runner, 1982 Fonte: http://www.cranik.com/images/bladerunner3.jpg	188
Fig. 100 Ilustração para <i>Faust</i> . "A tenda da Feiticeira". Fonte: http://spiritoftheages.com/Harry%20Clarke%20Collection.htm	190
Fig. 101 Ilustração para <i>Faust</i> . 'Prólogo no céu'. Fonte: http://spiritoftheages.com/Harry%20Clarke%20Collection.htm 366x500 pixels, JPEG	191
Fig. 102. Ilustração para <i>Faust</i> . 'Adega de Auerbach em Leipzig'. http://www.figureconcord.com/ublog/custom_graphics/clarke_faust.jpg 350 KB, 408x609 pixels.	191
As seguintes ilustrações para <i>Faust</i> foram colhidas do site: http://spiritoftheages.com/Harry%20Clarke%20Collection.htm	
Fig. 103. Ilustração para <i>Faust</i> . "Tenda da Feiticeira"	192
Fig. 104. Ilustração para <i>Faust</i> . "A Rua."	193
Fig. 105. Ilustração para <i>Faust</i> . "No Jardim".	193
Fig. 106. Ilustração para <i>Faust</i> . "Pavilhão no jardim".	194
Fig. 107. Ilustração para <i>Faust</i> . "Floresta e Caverna".	194
Fig. 108. Ilustração para <i>Faust</i> . "A noite de Valburga".	195
Fig. 109. Ilustração para <i>Faust</i> . "Junto à muralha da cidade".	195
Fig. 110. Ilustração para <i>Faust</i> . "A noite de Valburga".	196
Fig. 111. Ilustração para <i>Faust</i> . "Sonho da noite de Valburga".	197
Fig. 112. Ilustração para <i>Faust</i> . "Dia sombrio, campo".	198
Fig. 113. Ilustração para <i>Faust</i> . "Cárcere".	199
Fig. 114 a e b. Ilustração para <i>Faust</i> de Clarke e ilustração para 'Um óculos para o Três olhos', de Katsushika Hokusai. Fonte: HIDEA, Kokai. In <i>Museu de Arte Oohara</i> . Literatura e Arte. Periódico Primavera/outono, out/2006, p. 125.	200
Fig. 115. Cena de teatro (Margarida interpretada por Ella Bucci), Hamburgo, 1957. Fonte: GOETHE, Johann Wolfgang Von. <i>Fausto</i> . Trad., notas e posfácio de Silvio Meira. Werther. Trad. Por Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. XI e ilustração de Clarke.	201
Fig. 116. Cena de teatro, com direção de Antoine Vitez, Teatro de Ivry, Paris, s/ data. Fonte: GOETHE, Johann Wolfgang Von. <i>Fausto</i> . Trad., notas e posfácio de Silvio Meira. Werther. Trad. Por Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. XXV.	201
As seguintes vinhetas para <i>Faust</i> foram colhidas do site: http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_faust	
Fig. 117. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	202

Fig. 118. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	203
Fig. 119. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	204
Fig. 120. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	205
Fig. 121. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	206
Fig. 122. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	207
Fig. 123. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	208
Fig. 124. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	209
Fig. 125. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	210
Fig. 126. Vinhetas para <i>Faust</i> , 1925.	211
Fig. 127. Vinheta de entrada para o filme de Corman (1962), baseado nos contos de Mistério e Imaginação de Poe. Fonte: < http://www.wurdulac.blogspot >	213
Fig. 128. Vinhetas para <i>Faust</i> . Foto de Harry Clarke e vinheta para a obra <i>Fairy Tales by Hans Christian Andersen</i> .	218
Fig. 129 a, b. Capa e lombada de <i>Selected Poems of Algernon Charles Swinburne</i> , ilustrada por Clarke, 1928.	219
Fig. 130. Baixo-relevo na parede interna do pórtico de Moissac, Igreja de Saint Pierre Abbey, França, c. 1125. Fonte: http://ikarwkrakowie.blox.pl/resource/moissac9.jpg - Boston College Jeffery Howe, 1997.	220
Fig. 131 a e b. Capa e vinheta da folha de rosto para o livro <i>Selected Poems of Algernon Charles Swinburne</i> , 1928	221
As seguintes ilustrações para Swinburne foram colhidas no site: http://spiritoftheages.com/Selected%20Poems%20of%20Algernon%20Swinburne%20-%20Harry%20Clarke.htm	
Fig. 132. Vinheta interna do livro <i>Selected Poems of Algernon Charles Swinburne</i> , ilustrada por Clarke, 1928. Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3336/3276184674_d8481f90cc_o.jpg 650kb 1500x1170 pixels	222
Fig. 133. Página Qui-rô dos Evangelhos de Lindisfarne; 690. Fonte: BECKETT, Wendy. <i>História da Pintura</i> . Trad. por Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997, p. 30.	222
Fig. 134. Harry Clarke. Ilustração para “Satia Te Sanguine”, de Swinburne, 1919. 137x250 pixels 10 KB	225
Fig. 135. Harry Clarke. Ilustração para “Hesperia”, de Swinburne, 1928. 138x250 pixels 10,02 KB	227
Fig. 136. Harry Clarke. Ilustração para “Hymn to Proserpine”, de Swinburne, 1928. 138x250 pixels 10,3 KB	228
Fig. 137. O rapto de Perséfone, de uma tumba em Vergina, Grécia, c. 340 a.C.. Fonte: http://www.portalartes.com.br/portal/imagens/persefone.gif 299 x 260 - 47k - gif	228
Fig. 138. Harry Clarke. Ilustração para “Félise,” de Swinburne, 1928. 137x250 pixels 10,25 KB	232
Fig. 139. Harry Clarke. Ilustração para “St Doroth,” de Swinburne, 1928.	234
Fig. 140. Harry Clarke. Ilustração para “Aholibah”, de Swinburne, 1928 (página dupla omitida para publicação).	236
Fig. 141. Harry Clarke. Ilustração para “The Masque of Queen Bersabe”, de Swinburne. Fonte: http://16.media.tumblr.com/Tw6A5IHVFprtasi6LYbdNq48o1_500.jpg 500x428 pixels 193 KB	237
Fig. 142 “The Cyclops”, de Odilon Redon, c. 1914. Fonte: http://www.chess-theory.com/images1/11511_odilon_redon.jpg 282kb 716x909 pixels	237
Fig. 143 a, b, c, d. Harry Clarke. Ilustrações para os poemas de Swinburne, 1928. Fontes: http://farm4.static.flickr.com/3450/3276184610_6fd876cd98.jpg , 64kb 497x500 http://farm4.static.flickr.com/3473/3275363683_87cbbc844a_o.jpg 404kb 1032x1170 http://farm4.static.flickr.com/3401/3276184508_bd44ac6640_o.jpg 160kb 1032x565	240

SUMÁRIO

Introdução	19
I - Harry Clarke	
1. A sua formação	27
1. 2. A influência de Artistas Gráficos e Mestres da escultura e da pintura	40
II - Os Vitrais como um convite à Leitura Visual de Clássicos Literários	47
1. Entre códigos: a pintura evocando poemas	56
1.1. A Véspera de St Agnes	65
1.2. <i>Rainhas</i> , de John Millington Synge	71
1.3. O diálogo com a pintura renascentista, simbolista e com a <i>arts and crafts</i>	84
1.4. Vitral para o poema de Seumas O'Sullivan	93
1.5. O Vitral de Geneva	97
1.6. <i>A Midsummer Night's Dream</i> , de William Shakespeare.....	108
III - Ilustrações de Obras Literárias:	119
1. <i>A Balada do Velho Marinheiro</i> , de Samuel Taylor Coleridge.....	121
2. <i>Os Contos de Fadas</i> , de Christian Andersen	127
3. <i>As Lamentações da Bela Vendedora de Elmos</i> , de François Villon.....	154
4. <i>De Profundis</i> , de Oscar Wild.....	159
5. The Mad Mulrannies, para <i>The Playboy of the western world</i> , de J.M. Synge.....	163
6. <i>Contos de Mistério e Imaginação</i> , de Edgar Allan Poe.....	164
7. <i>Faust</i> , de Johann Wolfgang Von Goethe.	187
7.1. Vinhetas para <i>Faust</i>	202
8. Seleções de poemas de Algernon Charles Swinburne.....	219
8.1. Decoração para o livro de Swinburne	240
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	244

GLOSSÁRIO.....	249
ANEXO.....	253
<i>Canções</i> , de Heirich Heine [1827].....	254
<i>The Eve de St. Agnes</i> (texto resumido por Harry Clarke).....	255
<i>The Eve of St. Agnes</i> , de John Keats [1919].....	256
<i>Queens</i> , de John Millington Synge [1871-1909].....	258
<i>Ode à Cassandre</i> , de Pierre de Ronsard[1524 –1585]	259
<i>The Others</i> [c.1909], de Seumas O’Sullivan(James Sullivan Starkey).....	260
<i>As baladas das Damas dos Tempos Idos</i> , de François Villon [1431-1463?]......	263
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	266
Trechos do texto original de <i>Baladas do Velho Marinheiro</i> , de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)..	268
Algernon C. Swinburne Poems and Ballads[1865]	
<i>Satia Te Sanguine</i> (The Masque of Queen Bersabe).....	269
<i>Erigone</i> (The Masque of Queen Bersabe).....	270
<i>Aholibah</i> (The Masque of Queen Bersabe.....	271
<i>Hesíone</i> (The Masque of Queen Bersabe).....	272
BIBLIOGRAFIA	273

INTRODUÇÃO

A necessidade de se estudar o tema - *Harry Clarke e a literatura: da pintura em vitrais à ilustração de livros* surgiu a partir do questionamento da perda do espaço das ilustrações na linguagem gráfica destinada ao público juvenil e adulto nos livros nacionais e estrangeiros. Podemos citar como exemplos imediatos, a comparação entre uma edição da obra – *Balada do Velho Marinheiro* de Samuel T. Coleridge, ilustrada por Doré e traduzida por Alípio Correia de Franca Neto, edição bilíngüe, de 2005 do Ateliê Editorial, São Paulo. Esta edição de luxo contém quarenta e três ilustrações distribuídas ao longo das páginas ocupando a página inteira. Em contrapartida, temos a mesma obra, de outra edição bilíngüe de 2006, da Disal editora, São Paulo, traduzida por Weimar de Carvalho, com a inserção de apenas duas ilustrações de Doré ao longo das cento e quarenta e três estrofes do poema. Podemos também comparar à obra da Ateliê Editorial com a da edição da Abril Cultural (1978) dos contos reunidos na obra *Histórias extraordinárias* (tradução de Breno Silveira e outros), de Edgar Allan Poe, que tem apenas duas ilustrações de Antônio Miguel Cotrin, uma na capa e a outra na folha de rosto.

Um dos motivos do escasso espaço reservado para as ilustrações talvez se deva à visão adotada pela maioria dos produtores de livro segundo a qual para conquistar à clientela adolescente ou adulta, basta a linguagem verbal. Ou seja, o escritor ou o poeta têm uma autonomia tal que a ilustração pode até desfavorecer a venda do livro, por encarecer seu custo. A não ser que o escritor seja ao mesmo tempo ilustrador e que conceba o livro com esses dois componentes: o texto literário e a linguagem visual.

Estas particularidades poderiam contribuir para a perda do espaço das ilustrações nas edições destinadas para o público juvenil ou adulto. Por outro lado, o artista plástico como ilustrador também nos exige um estudo do seu processo de autonomização do seu campo artístico em relação ao literário. Com o surgimento de novas tecnologias, é natural que a mais nova faça repensar a anterior, sendo que o livro, neste contexto, tornou-se um meio “lento” de transmissão de informação, além de ficar pouco atraente, obrigando os editores a repensarem os projetos atuais com rigor e critério. Nesse sentido, as ilustrações com qualidade artística poderiam voltar a ser aquele elemento diferenciador para a atração de novos leitores.

Portanto, a proposta deste estudo de caso é traçar a biografia de Harry Clarke e observar a sua habilidade em transitar entre as duas linguagens e suportes artísticos: a pintura em vitrais e a ilustração gráfica, debatendo a relação entre as imagens da pintura em vitrais, ilustrações e a literatura. É interessante ressaltar que o seu primeiro trabalho, de caráter religioso, tornou-o consagrado em seu país. Como ilustrador, Clarke ampliou o seu campo de atuação no mercado cultural. Essa sua necessidade de um novo referencial e um novo suporte exige uma melhor compreensão desse fenômeno sociocultural. No contexto da sociedade de consumo, esse fenômeno é verificado na segunda metade do século XIX, quando artistas colaboravam ativamente na realização de livros para ilustrar textos literários.

Harry Clarke era conhecido como artesão de vitrais no início do século XX em seu país. Ou seja, mesmo como artesão, Harry Clarke saiu do anonimato ao expor os seus vitrais pintados nos salões de arte, ganhando prêmios e bolsas de estudo. Esta particularidade de sua carreira o projetou como ilustrador, possibilitando o reconhecimento de um editor para o seu talento, dando-lhe a oportunidade de exercer a sua habilidade de desenhista ilustrador também no suporte da arte impressa.

A escolha deste artista como objeto de estudo se deve primeiramente pelo meu contato com os contos de fadas da Madame le Prince de Beaumont (1711-1780); de Christian Andersen (Dinamarca, 1805-1875), entre outros, e por estar pesquisando ilustradores de contos infanto-juvenis brasileiros, conhecidos ou anônimos. Após esse contato, pude observar com mais cuidado, alguns ilustradores europeus consagrados. Neste livro, as ilustrações que mais me chamaram a atenção foram as de Harry Clarke e a maneira pela qual o artista manteve a conexão entre diversas vertentes criativas, oriundas da pintura e da literatura, enriquecendo a sua produção. Seu trabalho, no entanto, tem sido negligenciado pelos historiadores, uma vez que a maior parte da atenção voltada para o renascimento cultural irlandês do século XX tem-se dirigido somente para seus expoentes literários. Por outro lado, ilustradores da mesma época tornaram-se conhecidos, como os ingleses Walter Crane e Arthur Rackham, o francês Edmund Dulac ou então o dinamarquês Kay Nielsen.

H. Clarke chegou a ilustrar alguns contos de Edgar Allan Poe, como o conto “A máscara da morte rubra” publicado em 1919 e *Fausto*, do Goethe (1925) que até hoje nos impressionam por sua criatividade, pelas ricas texturas e pelo impacto causado pela maestria com que lida com as tonalidades do preto. Suas vestimentas são ricamente estampadas, suas imagens esguias, incorporando-as na paisagem ou na decoração detalhadamente ornamentadas com texturas.

Artesão e ilustrador, ao mesmo tempo em que gerou um produto cultural voltado para o público infanto-juvenil e adulto, Clarke produziu obras de caráter religioso que conservam a “aura”¹ que Walter Benjamin pressupôs para obras de valor

¹ Termo utilizado por Walter Benjamin, “Aura” é proveniente de algo cultuado em seu valor de caráter único e insubstituível, que estava desaparecendo com a possibilidade de reprodução técnica, ou seja, a fotográfica.

único, como no caso dos vitrais de igrejas. Os vitrais de Harry Clarke, produzidos no início do século XX, foram apreciados por sua finalidade religiosa, cultivada por uma atitude de contemplação no ambiente de culto.

Nesse momento, a sua arte era produzida em meio à conturbação da instabilidade política gerada pelas lutas de independência na Irlanda. Harry Clarke, vinculado ao seu círculo social que englobava artistas, poetas e dramaturgos, visualizava a iminente desintegração cultural da Irlanda. Assim, a classe artística formadora de opiniões, movida por essa inquietação, propunha por meio das manifestações culturais, despertar a consciência da mentalidade nacional. Assim, arte e literatura se engajaram no movimento de revivalismo celta, cujo objetivo era resgatar a cultura irlandesa. Clarke então passou a evocar, nas pinturas em vitrais, poesias, baladas e peças teatrais, traduzindo-as por meio da visualidade das linhas e da vivacidade dos valores cromáticos proporcionada pela infiltração da luz.

Seu estilo retratado nas figuras de santos e santas, baladas, personagens de poemas e peças teatrais pintados nos vitrais foi conservado quando o artista tornou-se ilustrador, paralelamente à atividade de vitrais. Nesta nova linguagem gráfica de “reprodutibilidade técnica”, talvez o caráter aurático esteja conservado no suporte livro. Neste objeto cultural, amplia-se o processo de circulação de idéias e o contato com a arte e a literatura, dessacralizando o caráter aurático de uma obra de arte.

Com o desenvolvimento da tecnologia industrial na Inglaterra, os livros começaram a ser impressos em larga escala e já no início do século XX, tornam-se produto de consumo cultural, período conhecido como “Idade do Ouro” dos livros

ilustrados. Harry Clarke então amplia o seu campo de atuação. De artesão de vitrais passa a atuar também como ilustrador e tem em George Harrap, editor de Londres, seu novo ‘mecenas’.

A partir daí verificaremos que a escolha de Harry Clarke por um novo suporte e uma nova poética não foi adotada de uma hora para outra e de maneira tranqüila. Pelo contrário, travou-se o conflito entre a representação de inspiração sacra ou romântica, antagônica com a vertente simbolista, que explora tendência lúgubre e de natureza onírica, revelando os desejos profundos do inconsciente. Clarke também estava sintonizado com outros movimentos artísticos da época. Inspirado na ideologia ruskiniana, o movimento *Arts and Crafts* que propunha o entrosamento entre artesanato e produto industrializado por meio de uma estética que valorizava formas orgânicas inspiradas na natureza. Ruskin dizia que “a vida sem a indústria é um atraso, mas a indústria sem a arte é uma brutalidade”.² Esses motivos de ordem interior e exterior se justificam pela intenção do artista de ser reconhecido por um público maior por meio da mídia gráfica.

A abordagem de sua produção artística, pautada em um estudo de caso, descreve a série de ilustrações na produção literária e indaga em que medida a pintura de vitrais deu suporte para aquele novo meio de expressão artística. A partir desse diálogo entre linguagens, surge a questão da relação entre o imagético e o textual. Esta questão é compreendida segundo a analogia crítica entre a pintura e a poesia, da obra clássica de Lessing - *Laokoonte ou sobre os limites da Pintura e da Poesia* (1776), traduzida por Márcio Seligmann-Silva (1998) e nos estudos de percepção estética de

² AMARAL, Cláudio. *John Ruskin e o Desenho no Brasil*. São Paulo: tese FAU-USP, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp314.asp>

Etienne Souriau, em *A Correspondência das Artes - Elementos de Estética Comparada* (1892), obra traduzida por Maria Cecília e Maria Helena (1983). Os textos de Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação* (1965), traduzidos por Izidoro Bliksten e José Paulo Paes (1995) e a análise de Valdevino de Oliveira em *Poesia e Pintura - Um Diálogo em Três Dimensões* (1999), também contribuem para elucidar esta questão no estudo comparativo entre as linguagens compreendido como conteúdos sígnicos.

Neste estudo é também considerada a relação entre a ilustração e outros gêneros da literatura, dando prosseguimento à reflexão ainda permeada no diálogo travado entre texto e imagem. Propõe-se examinar como a ilustração se organiza e se inter-relaciona com o discurso literário, tomando-se as obras de Harry Clarke como uma espécie de porta-voz imagético dos dilemas de seu tempo. Tal diálogo será baseado nas reflexões de alguns ilustradores e teóricos sobre o assunto, tais como Rui de Oliveira, Luís Camargo, Odilon Moraes, entre outros.

Assim, o estudo das imagens produzidas pelo artista é apresentado na seguinte ordem: no primeiro segmento, o trabalho de Harry Clarke é pautado sociologicamente na relação entre a criação artística do artista e a sociedade. Nesse contexto, é destacada a formação artística do artista a partir de fontes biográficas que desenharam o seu perfil. Para tanto, são preciosas as referências de Nicola Gordon Bowe (1994) por contribuir para a elucidação de muitos aspectos da carreira do artista. Ressalta-se assim, as características estéticas que mais pesaram no seu trabalho, sobretudo a *Art-Nouveau*, a *Arts and Crafts*, o Simbolismo e a sua vertente decadentista.

No segundo segmento, a abordagem inicial será Harry Clarke como artesão de vitrais por ter sido este o suporte artístico ao qual ele dedicou a maior parte de sua vida e o primeiro meio de expressão que o tornou consagrado, apesar de as ilustrações

terem sido produções artísticas simultâneas. Durante o levantamento de suas obras, as reflexões de alguns teóricos serão essenciais para a análise da tessitura entre a pintura, a ilustração e a literatura, base de minha reflexão.

No terceiro segmento, apresentamos o jovem Clarke enfrentando o desafio que não ousou recusar, assumindo experimentar um outro meio para expressar a sua arte: o livro. Este suporte vinha se aperfeiçoando na sua técnica de impressão e de confecção desde a Revolução Industrial do século XIX, permitindo a criação de efeitos decorativos. Artistas gráficos e pintores de cavalete se interessavam pelos processos de impressão há pouco desenvolvidos, produzindo resultados criativos.

Sendo o livro um suporte privilegiado entre escritores e poetas, muitos artistas-artesão colaboraram para a maior divulgação de suas obras como ilustradores e *designers*. O termo *design* gráfico, que surgia a partir da segunda metade do século XIX, abarcou as atividades tradicionais do artesão medieval, que herdava tanto das artes plásticas como do artesanato tradicional de séculos anteriores. Neste capítulo também serão consideradas as ilustrações mais significativas do artista, propondo a discussão intersemiótica³ entre a literatura e a ilustração. Serão considerados os vínculos entre texto e imagem, permitindo visualizar aspectos intertextuais, parâmetros que podem ser aplicados às produções artísticas mais significativas de Clarke.

³ Plaza defende que no processo da intersemiose ocorre a tradução entre signos que se inter-relacionam entre si, como nos termos da semiose ilimitada de Peirce, quando percebemos um signo como significante de outro signo e assim sucessivamente. Assim, a criação artística passa a ser entendida como uma “recriação” de algo anterior, reportando-a à origem referencial. Plaza sugere deste modo, uma tradução criativa de um outro “original”, nas “circunstâncias que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições.” PLAZA, 2003, p. 05)

Trata-se de um artista pouco divulgado no Brasil devido à natureza de sua obra, que consiste em trabalhos no vitral e a sua dificuldade da reprodução fotográfica e a perda de espaço das ilustrações de obras literárias na mídia gráfica. Este fato tem limitado a divulgação dos melhores trabalhos de Clarke. Apenas em suas ilustrações de livro, Clarke foi capaz de atingir uma grande popularidade, notavelmente com as duas edições dos trabalhos de Edgar Allan Poe que foram *best-sellers* internacionais, mas apenas conhecidos no âmbito dos aficionados por clássicos ilustrados da literatura.

Estes talvez fossem alguns dos motivos do silêncio pelo qual a obra de Clarke foi colocada, pois são escassas as informações encontradas sobre este artista além do estudo realizado por Bowe, mesmo na mídia virtual. Porém, podemos verificar em documentos iconográficos encontrados no meio eletrônico, que são acompanhados de algumas análises sobre suas obras, como as quais o pesquisador José Manuel Ventura Royas (2005) procurou complementar acerca das influências que Clarke tomou como fontes de inspiração para dialogar com outros mestres da pintura.

I - Harry Clarke

1. A sua formação

Henry Patrick Clarke, ou Harry Clarke, como era conhecido, nasceu em 17 de março de 1889, em Dublin, Irlanda. Joshua Clarke, seu pai, mudou-se para Dublin em 1886, três anos após ter-se casado com Bridget MacGonigle de Sligo, iniciando seu próprio negócio em vitrais decorativos J. Clarke & filhos na Rua North Frederick, 33, Dublin. Por isso Harry foi capaz de receber formação na arte desde a mais tenra idade. Educado primeiro na Marlborough Street, na Dublin Art School, deixando, porém, a escola na idade de catorze anos, começando a sua vida profissional primeiramente no escritório de um arquiteto e depois, como um aprendiz, na empresa de vitrais de seu pai. Graduou-se, orientado pelos jesuítas na Belvedere College, próximo à oficina de seu pai. De acordo com a pesquisa de Bowe, a revista da escola registrou que seus contemporâneos em Belvedere recordam de Harry como um menino reservado e bastante sensível, um pouco separado da difícil vida escolar, mas bem-querido por seus companheiros ilustres entre eles por sua habilidade em desenho.

Richard Marcus comenta sobre a vida de Harry Clarke:

(...) quando Clarke graduou-se na escola de arte, ficou seriamente doente por um ano. Para sua melhor recuperação pensou-se então que o ar litorâneo o faria bem e assim passou a viver em uma casa menor fora da costa oeste com alguns estudantes companheiros. Era aqui que selecionou tanto a inspiração da terra e do mar para as formas que apareceriam em seu trabalho no futuro.⁴



Fig. 01 - Henry Patrick Clarke (1889-1931)

⁴ Richard Marcus sobre o documentário *Harry Clarke – Darkness in Light*, 2007, disponível em: <http://www.epicindia.com/magazine/Film/dvd-review-harry-clarke-darkness-in-ligh>, p. 1_(acesso 27/04/008).

Harry Clarke, que constantemente estava com a saúde debilitada, persuadiu seu pai que iria para as Ilhas Aran estudar os nativos e seus hábitos, sendo local de perfeito descanso. Assim foi para Inishare, em agosto de 1909, com seu amigo Austin Molloy, um companheiro estudante da Escola de Arte, que era igualmente talentoso em pintura em preto e branco e nas pinturas em tela. O clima estava bom e Harry leu muitos livros nos seus feriados, e esta foi a primeira de muitas viagens anuais a Inishere. Austin Molloy e ele poderiam sair todos os dias com livros de registro e de pinturas e esboços.

Em 1905, Clarke tem aulas noturnas no curso de vitrais na Escola Metropolitana de Arte em Dublin, na Rua Kildare, como discípulo de George William Russel (que escrevia sob o pseudônimo *Æ*, ou ainda A.E.). No ano seguinte Clarke foi a Londres por dois meses estudar na South Kensington Schools of Design (Escola de Design Kensington do Sul). Isso o possibilitou ter contatos com concursos e a conviver com outros estudantes. No mesmo ano foi introduzida, no Setor de Comércio da Irlanda, a lei de fomento aos utilizadores da marca irlandesa, o que levou à valorização dos produtos nativos. Esse fato permitiu que os alunos de Alfred Child da Dublin Metropolitan School of Art e os Estúdios Clarke submetessem, em 1910, seus desenhos para os setores de arte e esboços na seção de indústrias de decoração à Exibição Internacional da Irlanda.

Entre suas mais destacadas recompensas foi nesse mesmo ano, quando Harry Clarke participou da Competição Nacional Educativa de Vitrais em 1910, onde

ganhou três medalhas ouro e duas bolsas de estudo, patrocinadas pela Secretaria do Departamento de Agricultura e Instrução Técnica. O vitral selecionado para a premiação foi a *Consecration of St. Mel, Bishop of Longford, by St. Patrick* (Consagração de São Mel, Bispo de Longford, por São Patrício, conforme conferimos na fig. 02), atualmente localizado na Galeria Municipal de Arte de Crawford, em Cork, Irlanda. Este trabalho demonstra a maturidade que o direcionou precocemente para o seu campo de especialização.

Sua formação continuou através da bolsa de estudos e ganhou a medalha de ouro na arte dos vitrais na Competição Nacional Educativa por três vezes consecutivas. O pesquisador Jose Ventura Royas⁵ comenta que esse prêmio o fez abrir as portas que lhe permitiu viajar a Paris e a Chartres em 1914, ano em que o vitral que lhe fez jus ao prêmio foi selecionado para a exposição no Museu do Louvre. Clarke viu a sua exposição enquanto viajava a Paris com a bolsa de estudos, estudando os vitrais das grandes catedrais. Também, nesse ano, contraiu matrimônio com Margaret Crilley, uma mulher de personalidade oposta à sua, serena e decidida. Seu irmão Walter casou-se com Minnie, a irmã de sua esposa.

Concluindo a sua formação artística, Clarke viajou para Londres, onde procurou emprego como ilustrador de livros. Na Editora Harrap, de Londres, ele começou com duas encomendas que nunca foram concluídas: “A violação da fechadura” (*The Rape of the Lock*), de Alexander Pope e *Baladas do Velho Marinheiro* (*Rime of the Ancient Mariner*), de Samuel Taylor Coleridge (destruído em 1916 durante a revolta conhecida como a “Páscoa sangrenta”), ambas de 1913. Foi uma



Fig. 02 - *The Consecration of St. Mel, Bishop of Longford, by St. Patrick*, 1910, 67.3 x 60.3cm (detalhe).

⁵ Ver ROYAS, José Manuel Ventura. *Harry Clarke: algunas perspectivas en torno a su obra*, 2005. Disponível em: <http://www.noseolvida.com/noseolvida/docs/articulos/pdf/jul05_01.pdf>.

encomenda que levantou questionamentos, pois Beardsley⁶ tinha ilustrado o poema vinte anos antes e as comparações seriam inevitáveis devido às similaridades estilísticas.

Segundo Jim Vadeboncoeur (1998), o movimento *Arts and Crafts* desencadeou um ressurgimento da arte irlandesa e Clarke concebia tecidos, bolsas, caixas e lanternas, mas principalmente, vitrais. As ilustrações para Andersen e Poe, por exemplo, estendeu-se de 1913 a 1919. Durante a elaboração dos dois livros, ele concebeu e elaborou mais de uma dúzia de pinturas em vitrais de ícones religiosos em capelas, bem como painéis para várias encomendas particulares.

A Irlanda de Harry Clarke representa nesse período um momento privilegiado da arte, constituindo um fenômeno duplo: técnico e intelectual. Lembrando a abordagem de Pierre Francastel⁷ que defende a idéia de que a obra de arte é, efetivamente, sempre o produto da imaginação e da habilidade de um artesão, pode-se assim considerar necessário um dos seus estudos essenciais, ou seja, o meio produtor da obra de arte. Assim, é importante refletir primeiramente sobre o aspecto histórico e sócio-cultural da produção artística do artista, partindo do pressuposto de que o ser humano é a sociedade e o homem (e a sua criação) são compreendidos no conjunto das relações sociais. É nesse movimento que as obras serão analisadas e conduzidas pelo fio que une a esfera da arte e à esfera social.

⁶ Artista inglês do *Art Nouveau*, suas ilustrações representou o clima de *fin-de-siècle*, ou a vertente decadentista simbolista, com espírito elegante e mórbido. O obscuro de seus desenhos provocou alvoroço. Entre suas principais obras figuram as ilustrações de *Salomé* (1894), de Oscar Wilde. Segundo Douglas C. McMurtrie (1965), nos últimos anos do século XIX na Inglaterra, alguns dos melhores desenhos para embelezamento de livros foram obras de Aubrey Beardsley (1872-98), jovem de saúde delicada, falecido com vinte e seis anos. In: *O livro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p.530.

⁷ Ver Pierre Francastel, *A realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.21.

Luis Afonso descreve sobre a evolução artística da vitralaria na Europa:

De fato, os dias de esplendor da arte européia do vitral haviam definitivamente terminado. A verdade é que a pintura sobre vidro não se prestava à representação das ilusões espaciais enriquecidas por intrincados e minuciosos pormenores característicos da pintura do período barroco, ficando deste modo os vitralistas reduzidos a terem de recuperar janelas de igrejas antigas ou a criarem painéis que serviam apenas como meros ornamentos secundários, perante uma nova arquitectura que pouco ou nada tinha a ver com os conceitos clássicos que haviam estado na origem dos vitrais.⁸

Analisa que os trabalhos produzidos nessa época eram de qualidade bastante variável:

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o Romantismo viria a recuperar o entusiasmo pelas realizações do período gótico, o que acabaria por dar lugar a algum revivalismo relativamente às obras em vitral da Idade Média, não só em termos históricos, como das técnicas que eram utilizadas pelos antigos mestres. Entre os pioneiros desse período destacaram-se, por exemplo, E. Violett-Le-Duc, em França e, na Inglaterra, Charles Winston, este último antiquário londrino com relações entre os vidreiros locais, e que daria um importante contributo para a técnica de colorir o vidro, tendo inclusivamente redigido o primeiro estudo aprofundado sobre o assunto, em 1847.⁹

Na virada do século, a sensação de que se aproximava uma nova era encorajava a esperança de uma nova arte, liberta dos condicionamentos do passado e voltado para o futuro. A *Art Nouveau* nunca se tornou universal como tinha desejado e tornou-se expressão individual e nacional que dependia essencialmente do ornamento, tendo

⁸ *Encyclopedia Britannica* CD 2000 De Luxe Edition © 1994-2000 apud Luis Afonso. Disponível em: http://www.revista_temas.com/contacto/NewFiles/Contacto7.html

⁹ Idem, ibidem.

atingido o seu apogeu em 1900. Por outro lado, o declínio demonstrado pelo *fin-de-siècle* manifestou-se no movimento decadentista, uma vertente do simbolismo, intimamente ligado à literatura. Esta corrente era uma manifestação consciente contra o Naturalismo e o Positivismo, caracterizando-se por uma visão pessimista e conflituosa do mundo, que se refletia também nas artes plásticas. Estes elementos tiveram grande peso na produção artística de Clarke, que foi adepto da vertente decadentista do simbolismo.

Anabela Chaves¹⁰ observa que embora houvesse particularidades na caracterização desta corrente em cada país, ela tinha por base um sentido de sofisticação literária de procura do exótico e refletia uma resignação intelectual própria do fim de um século. O objetivo da literatura deixou de ser a fiel reprodução de um motivo para ser uma “impressão”, uma seleção subjetiva, uma síntese da experiência humana demonstrada simbolicamente.

Outra característica relacionada ao trabalho de Clarke foi o *Art Nouveau*. Este estilo, eminentemente decorativo e ornamental, aplicava-se quase a todas as formas de arte desde o mobiliário até a joalharia, escultura, pintura, arquitetura, literatura, etc. É caracterizado pelo predomínio de linhas fluídas, melodiosas e ondulantes, resultante da fusão de diversas influências: da concepção das idéias de John Ruskin e William Morris com o movimento *Arts and Crafts*, do movimento Pré-rafaelita, do Romantismo Barroco, do Revivalismo Gótico e Celta, da influência de Walter Crane¹¹,

¹⁰Ver Anabela Chaves. *Art Nouveau*. Disponível em http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/art_novau.htm (acesso em 11/08/007)p.1

¹¹ Walter Crane (1845-1915). Pintor ilustrador e gravador inglês, além de ativista socialista. É de sua criação o famoso cartaz ‘O vampiro capitalista’, de 1903. É um dos mais importantes ilustradores de livros infantis durante o período da rainha Vitória I e de seu filho, o rei Eduardo. Em seu trabalho, convergem diversas

das gravuras Japonesas, de Oscar Wilde, de Aubrey Beardsley,¹² da poesia simbolista de Mallarmé e das pinturas de Toulouse-Lautrec, Munch, Carlos Schwabe e Seurat.

O Renascimento Celta manifestou-se especialmente na Inglaterra, Escócia, Irlanda e Escandinávia. Com o crescente interesse voltado para as culturas nacionais, os artistas voltaram-se nostalgicamente para as épocas áureas de cada país. Segundo Arantes¹³, a Irlanda nessa época era culturalmente provinciana, o nacionalismo, a moral e a influência da Igreja eram umas camisas-de-força. Assim, neste contexto constitui-se o retrato do artista e o delineamento de sua criatividade manifesto em seus painéis de vitrais, transpondo a também nas ilustrações de livros.

Nicola Bowe¹⁴ descreve que o ofício da arte do vitral tinha caído a um padrão tão baixo na Irlanda no início do século XX que George William Russel (AE)¹⁵, poderia ter escrito: “Nós temos a arte em vitrais de baixa qualidade em nossas igrejas

influências, como o pré-raphaelismo, o art-nouveau, o Japonismo e, principalmente o desenho neoclássico. Apud. OLIVEIRA, Rui. *Pelos jardins Boboli*. Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 67.

¹² Aubrey Beardsley (1872-98), desenhista e ilustrador para quem o desenho é poesia, e a poesia é esteticismo e erotismo “malditos” – como em Oscar Wilde, de quem Beardsley pode ser considerado o paralelo figurativo. Apud. ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. 4ª reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 1996, p.213.

¹³ José Antonio Arantes, bacharel em língua e literatura pela USP, traduziu entre outras obras, Willian Blake e James Joyce (Iluminuras). Escreve no periódico Entre Livros, da Duetto editorial.(c.2008).

¹⁴ Nicola Gordon Bowe é conferencista em História da Arte e Desenho da Faculdade Nacional de Arte e Desenho em Dublin. Publicou a obra *The Life and Work of Harry Clarke*, pela Irish Academic Press (1994), entre outras publicações. Tem feito diversas conferências sobre as artes decorativas do início do século XX, especialmente sobre o renascimento das artes e ofícios e o vitalismo.

¹⁵ Escrevia sob o pseudônimo Æ (ou ainda A.E.), foi um escritor anglo-irlandês que apoiava o Movimento Nacionalista na Irlanda, além de um crítico, poeta e pintor. Também foi um escritor místico e espiritualista e o centro de um grupo de seguidores teosofistas em Dublin durante muitos anos. In *Bowe*, op. cit. p. 9.

porque não há alguém que aprecie ou entenda dessa arte para mostrar o que é pobre ou verdadeiramente belo”. Edward Martyn¹⁶, co-fundador do Irish National Theatre ou Abbey Theatre (Teatro Nacional da Irlanda ou Teatro da Abadia), no seu prefácio à coleção de ensaios críticos para Robert Elliot, defendeu a necessidade de salvar a decoração de igrejas das cores turvas, das imitações feitas por máquinas que utilizavam ‘materiais duvidosos’ administrados pelas mãos de negociantes. Sentiu “pena que a qualidade do vidro transparente, liso e agradável, que deixava a luz sadia e radiante penetrá-lo devesse ser encoberto rapidamente para fazer retratos extravagantes”.¹⁷

Martyn sentiu que os vitrais pintados tinham sofrido mais do que todo o outro ofício, e tinha seguido a deterioração geral da decoração quando “retornou os movimentos educacionais democráticos no final do século 19, que procurou dar a todos, sem restrição de condição econômica, as facilidades iguais da aprendizagem”. Isto tinha resultado na “ascensão rápida da fraude barata” do vitral pintado, que deveria ser particularmente delicado e refinado.¹⁸

O fato é que, com o advento da fotografia, segundo Walter Benjamin, “levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes (...)”. Mário Pedrosa enfatiza que nessa fase, a personalidade do artista foi dilacerada na figura do artesão-artífice, pois ocorreu “a separação completa entre o

¹⁶ Edward Martyn, nativo de Galway, lançou no fim do século dezenove (XIX), uma campanha para substituir os vitrais. Em 1899, juntamente com Yeats, Lady Augusta Gregory e George Moore foi co-fundador do Teatro Literário Irlandês. Um grande patrono das artes, Martyn também foi um romancista, dramaturgo, jornalista e adepto ao renascimento cultural da Irlanda, que atuou ao longo de sua vida (1859-1923), na Irlanda. Disponível em: http://www.irishacademic.com/acatalog/IAP_Catalog_Recently_Published_8.html (acesso em 15 abr/2008)

¹⁷ Edward Martyn, apud BOWE, 1994, p. 9.

¹⁸ Idem, Ibidem.

trabalho manual e o trabalho intelectual, artesãos e operários de um lado e criadores e empresários industriais de outro, clientelas cada vez maiores e indiscriminados.”¹⁹

Peter Harbison²⁰ escreveu um artigo sobre a história das igrejas da Irlanda, citando Edward Martyn, nativo de Galway, que lançou no fim do século 19, uma campanha para substituir os vitrais estrangeiros dessas igrejas pelo trabalho de artistas e artesãos Irlandeses, a princípio na sua própria igreja, em Labane e, depois, com maior êxito, na Catedral Católica de St. Brendan, em Loughrea, de onde é evidente que o fruto mais refinado de sua campanha é o atelier conhecido como An Túr Gloine (A Torre de Cristal), de onde surgiram alguns dos melhores artistas de vitrais irlandeses do século vinte.

Valldepérez (2000), um artista em vitrais, analisa que o surgimento de novos materiais e técnicas na construção e nas artes em geral deu um empurrão ao vitral:

O ressurgimento da arte do vitral iniciado em Oitocentos e consolidado pelo Modernismo fez com que o número de oficinas aumentasse, continuando a desenrolar-se no século XX atingindo formas muito pessoais, pelo que as obras saídas das oficinas passaram a possuir, cada vez mais, a marca do seu autor²¹.

Devemos considerar que nesse momento surge de um lado “as instituições sociais reconhecíveis, e por outro lado, os ‘produtores culturais’, que se têm organizado eles próprios, suas formações”. Williams comenta, mencionando os estudos culturais marxistas, que “a arte ‘reflete’ a estrutura sócio-econômica da sociedade

¹⁹ PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1975, p.88, 89.

²⁰ HARBISON, Peter. Disponível em: www.irelandwest.ie p.5 (acesso em 04 maio de 2008).

²¹ VALLDEPÉREZ, Pere. *O Vitral*. Trad. por Marisa Costa. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2000. p. 18.

dentro da qual é produzida” e que “a idéia básica liberal de cultura parte do pressuposto de que a fonte universal da produção cultural é a ‘expressão individual’”²². Esta reflexão cabe no contexto do movimento *Arts and Crafts*, no qual Harry Clarke estava inserido.

O pai de Harry Clarke, Joshua Clarke, era ambicioso em seus negócios (ver fig. 03) e, percebendo que seus esforços estavam dando bons resultados em relação ao seu competidor em Dublin, em 1892 trouxe da Inglaterra um desenhista e vitralista chamado Pope. Clarke escreveu que Pope “era em sua época um dos melhores desenhistas de vitrais nesse país e trabalhou com meu pai anos atrás (...)”²³. Bowe descreve o quanto Joshua acalentava que seu filho Harry aperfeiçoasse o seu talento como desenhista e pintor de vitrais.

Segundo Williams, na análise sobre artistas e patronos, “o tipo de patronato baseado no patrocínio ocorre num período em que as relações sociais de arte são determinadas pela produção cada vez mais regular de obras de arte como mercadorias para venda generalizada”.²⁴ Desta maneira, relação entre produtores culturais e o mercado torna-se intensa e, como a igreja ainda desempenhava o papel de mecenas, tinha o privilégio de contratar empresas de arquitetura que tivessem maior prestígio.

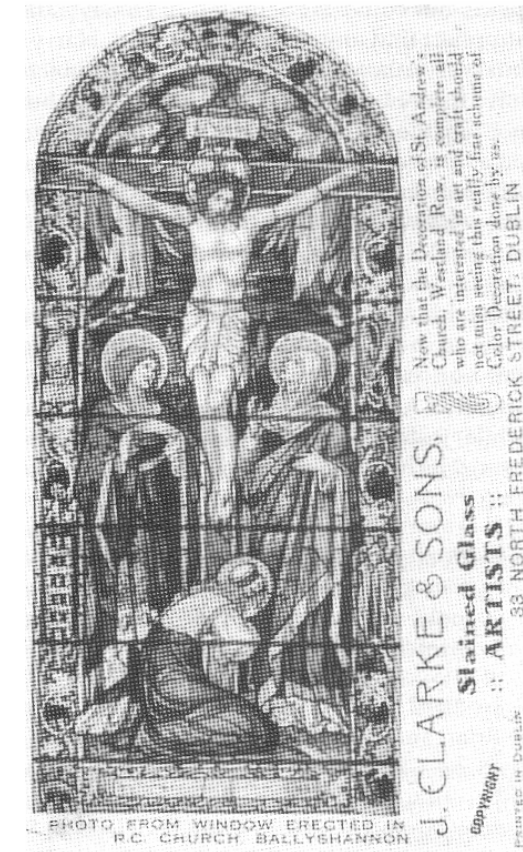


Fig. 03. Negócio administrado por J. Clarke & Filhos, c.1908. Cartão-postal destacando o aspecto do design de um vitral

²² WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. por Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra S.A., 2000, p. 34

²³ Texto referente à carta manuscrita de Harry Clarke para W.B. Yeats, 4 de abril de 1924, extraído do livro de cartas nº 5995 do arquivo da Trinity College Dublin, apud Bowe, p. 11.

²⁴ WILLIAMS, op.cit., p. 42.

Para adquirir experiência na técnica do desenho e na pintura, Harry trabalhou como desenhista de vitrais no escritório arquitetônico de Thomas MacNamara, que o encorajou a prosseguir na arte de desenhar e elaborar vitrais.

Na exposição de 1904 de Arte nas Indústrias em Ballsbridge, Dublin, o Studio de Clarke ganhou um prêmio e em novembro na 3ª Exposição de *Arts and Crafts*, no Instituto de coordenadores civis da sociedade da Irlanda mostraram uma janela de vitral pintado. Arthur Or do Harrow fez a maioria de seus projetos originais para o vitral pintado, que Joshua insistiu em ser inteiramente céltico, original e singular, embora adapte um tipo facial alemão por ser o mais popular entre seus clientes.

Nesse período de transformação da arte, Mário Pedrosa observa que modernamente o último dos estilos a marcar a época foi a *Art Nouveau*, no pórtico da grande indústria moderna²⁵, como confirmamos diante das atividades do estúdio da família Clarke e as suas relações comerciais com empresas de projetos cinematográficos e fornecedores de vidro e materiais para a pintura e oxidação de vitrais, tais como tintas, óxidos e pigmentos.

Assim como na tradição dos artífices renascentistas, Clarke trabalhava de forma organizada para expandir o seu trabalho em outros países. Desenhava os seus esboços e estudos em papel, criando mostruários para serem apresentados aos clientes. Despontava o espírito corporativista da oficina J. Clarke and Sons. Os trabalhos encomendados de longe eram primeiro montados e depois remetidos por navio para os respectivos destinos.

²⁵ PEDROSA, op. cit., p.89.

Conforme Nicola Bowe, Clarke foi chamado de Beardsley irlandês e único artista a introduzir ‘o mel venenoso da França’ que, durante a manifestação visual conhecido como Revivalismo Celta:

(...) artesãos e artistas como Clarke faziam coro com poetas e escritores. Como um simbolista irlandês, seu trabalho é análogo com os dos seus amigos, W. B. Yeats e George (AE) Russel, bem como James Joyce, seu amigo mais velho e contemporâneo em Belvedere.²⁶

George Russel profetizava que a fascinação dos admiradores do trabalho de Clarke poderia assegurar futuras gerações de colecionadores de seus trabalhos. Afirma que “em Clarke, a ideologia de artes e ofícios é fundamentalmente fundida com um espírito de revivalismo celta buscando expressão artística moderna, em um período fascinante da história da Irlanda.”²⁷

Harry Clarke, que nasceu há cento e vinte anos atrás, atuou a maior parte do tempo no movimento Artes e Ofícios da Irlanda no início do século 20, assim como participou do renascimento da Arte Internacional em Vitrais, que se iniciou na Inglaterra. Ele também poderia ser visto como o maior artista simbolista irlandês seja nas suas ilustrações, seja em seus vitrais. John Christian o descreveu como ‘o mais exótico de todas as flores de estufa’ na amostra *Os Últimos Românticos* no qual seu trabalho, com aquele de George (AE) Russel, representou a tendência irlandesa da dimensão céltica da nostálgica arte inglesa no começo do século 20.

²⁶ BOWE, op. cit., da apresentação.

²⁷ Idem, ibidem.

James White, historiador de arte e diretor da National Gallery of Ireland, na introdução de sua obra, descreve que toda arte é baseada em um conflito e que poucos artistas têm estado concentrados com questões religiosas e sensuais como Harry Clarke:

Mesmo que ele tenha herdado a profissão de pintor de vitrais, não há engano no fato de ele procurar oportunidade de trabalhar como ilustrador; e uniu-se a isso com absoluto sucesso no campo de pintura em vitrais. Enfim, chegou-se à conclusão de que elas (as ilustrações) eram simplesmente complementares. Mas tanto seus painéis domésticos de pintura em vitrais quanto suas ilustrações em livro não deixaram dúvidas do quanto ele dedicou a sua vida a desenhar e a aperfeiçoar no seu processo de revestir e acidular, ele arquivou na arte uma forma de extraordinária perfeição”²⁸

Ele tem sido descrito como “o último dos pré-rafaelitas (..) o único grande artista simbolista da Irlanda“, o qual, “virtualmente, concedeu ao Renascimento irlandês sua iconografia”, em um “esplêndido arrebol de um gênio excêntrico e de outro mundo”. George Russel o chamou de “um dos mais estranhos gênios de sua era (...) que poderia ter encarnado aqui como o lado escuro da lua”.²⁹:

A busca de Clarke para a realização de suas imagens arquetípicas tornou-se uma maneira criativa que começou nos mosteiros de jesuítas de Dublin. Desde a juventude ele mergulhou em copiosas e extensivas leituras que proporcionaram ao seu trabalho um interesse literário comum à dos simbolistas com quem a sua arte tem maior afinidade.

²⁸ James White, da apresentação apud BOWE, ibid., p.xiv.

²⁹ BOWE, ibid., da introdução, p. 1.



Fig. 04 – Ilustração de Aubrey Beardsley para Salomé, de Oscar Wilde



Fig. 05 – Ilustração de Aubrey Beardsley para Salomé, de Oscar Wilde

1. 2. A influência de Artistas Gráficos e Mestres da escultura e da pintura

Harry Clarke freqüentava a mostra internacional de arte irlandesa, onde teve contato com obras de Burne-Jones (principalmente “As profundezas do mar”) e encantou-se com os motivos florais das pinturas de Rossetti. Conheceu também Watts, Walter Crane, Ricketts, Simeon Salomon, Khnopff, Jean Delmain e Beardsley. Por meio dos livros ilustrados, Clarke também conheceu ilustradores como Edmund Dulac e Kay Nilsen, que influenciaria no seu trabalho como ilustrador de livros. Após 1913, a influência de Beardsley começou a se manifestar, em uma série de ilustrações a bico de pena, como em *Salomé* referentes às figuras 04 e 05, conforme podemos conferir na figura 06 no esboço da dança de Salomé, de Harry Clarke. Pintores e artistas gráficos nesse momento inspiram-se na literatura simbolista, vertente que via a imaginação como a mais importante fonte de criação. Beckett observa que “nas obras simbolistas, encontramos às vezes uma tendência lúgubre e algo doentia; na história de Salomé, por exemplo, com todas as suas inferências acerca da mulher que destrói o homem, aparece constantemente”,³⁰

A afinidade do traçado de Clarke com o de Beardsley é revelada pela expressividade de seu grafismo, à base da linha e da mancha, adequado para expressar a sensualidade do traçado fluído, combinados com os elementos decorativos e arabescos característicos da *Art Nouveau*, movimento que originariamente não pertencia à pintura, mas à nova moda ornamental.



Fig. 06 – Harry Clarke, 1907.
Esboço da dança de Salomé.



Fig. 07 – O Profeta Jeremias, de Moissac, c. 1115. Em pedra, frente à Igreja Abbey of Saint-Pierre Tarn-et Garonne, França.

³⁰ BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Trad. por Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. p.321.

Isso também revelou a influência das gravuras japonesas e de figuras romanescas em pedra de *Moissac* (fig. 07). Antes daquele ano, suas ilustrações do *Ancient Mariner* lembravam Gustav Klimt na sua dramática justaposição de faces, de dedos pontiagudos com ornamentos complexamente moldados, enquanto uma interpretação do *De profundis* de Oscar Wilde, preenchido com espíritos empalidecidos e cabeças cortadas, é recordativo de Carlos Schwabe.

Diálogo das ilustrações de Harry Clarke com as pinturas e gravuras do passado e de seus contemporâneos:

A sua ilustração “Ophélia” (fig.08), para *Hamlet*, de Shakespeare, lembra Royas, “derivou da representação erótica do gravurista Hokusai (recordando a influência das estampas japonesa sobre a arte ocidental desde a segunda metade do século XIX).”³¹ A simbologia do mito noivo-animal como metáfora da sexualidade estão presentes nestas imagens. Comparando a ilustração “Ophelia” de Clarke com a pintura “As serpentes aquáticas”, de Klimt, deparamo-nos com o olhar particularizado que cada artista dá ao captar em seus traços a representação da sensualidade do mundo feminino. O título da obra, em combinação com a leitura da imagem, sugere interpretações nesse sentido.

Harry Clarke tinha a predileção pelas figuras femininas ora angelicais, ora sedutoras e devassas, como aquelas descritas nos poemas de Swinburne: figura

³¹ ROYAS, op. cit. p. 13 (1ª citação na p. 29).



Fig. 08. *Ophelia*, de Harry Clarke, 1925. Ilustração para *Hamlet*, de Shakespeare (aguada s/madeira)



Fig. 09. Ilustração para *O sonho da mulher do pescador*, de Hokusai Katsushika, 1814.



Fig. 10. *As Serpentes Aquáticas*, de Gustav Klimt, 1904-7

virginal como “St Doroth,” em contraposição a donzelas fatais, como em “Faustine” e nas rainhas em “The Masque of Queen Bersabe.” Encontramos em Clarke o estilo das figuras angelicais de Edward Burne-Jones (fig.11). Esta caracterização da figura feminina, conforme a pesquisa de Bowe,³² são também encontradas nas obras plásticas de Jan Toorop (fig. 12), místico ligado ao grupo dos Rosas-Cruzes, autor de pinturas de caráter literário (“As Três Noivas”, 1893) o qual Pevsner identifica em sua pintura, “características da Art Nouveau no domínio da composição de figuras”³³.

Alastair em “Lady Wooton” (fig. 13). Mais tarde, algumas idiossincrasias desse diálogo são fundidas com o caráter ambíguo das personagens femininas de Gustav-Adolf Mossa (fig. 14), um eclético e decadente Simbolista medieval, com a riqueza e o esplendor bizantino. Em sua obra gráfica, a mesma crítica é sentida em artistas



Fig. 11. *The Achievement of the Grail* (1891-4) Tapeçaria de Edward Burne-Jones, Museum and Art Gallery of Birmingham

³² BOWE, pintores citados na introdução de seu livro, *ibid.* p. 2.

³³ PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 84.



Fig. 12. *As Três Noivas*, de Jan Toorop, 1893. Desenho a cores



Fig. 13. Alastair (Hans Henning Voight). Aquarela de *Lady Wooton*, c.1920. Ilustração para *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde'

influenciados por Beardsley, gerado com essa sordidez deslumbrante. Nas artes visuais, os artistas conhecidos como decadentistas fazem uso dos símbolos para expressar suas emoções e valores, alinhados em sentido espiritualista e não científico. Em busca de auto-conhecimento, era comum o artista incluir em suas pinturas, elementos simbólicos ou fantasistas como manifestação da vida interior que, segundo a psicanálise junguiana, são originadas nos processos mentais do inconsciente, abrindo caminho rumo à sublimação.

Uma obra de arte encerra em si uma linguagem, um tipo de conhecimento baseado na atividade intensa de um imaginário povoado de figuras religiosas, de elementos da natureza, de figuras femininas e imagens oníricas, como por exemplo, manifestações de desejos e medos ocultos do inconsciente e temas como a decrepitude e a morte. Os artistas simbolistas, analisa Giulio Carlo Argan, toca no ponto nevrálgico da situação européia: "embora vivendo num ritmo que crêem progressista, parecem perceber a inviabilidade, a inevitável decadência da arte na sociedade tecnológica que se vem formando".³⁴

Clarke representa o lado subversivo do Simbolismo, na sua predileção para imagens revestidas de uma iconografia de nuances ambíguas, enigmática, fatalista, sensual, traçadas a partir de fontes ecléticas e estreitamente relacionadas com a literatura contemporânea, buscando as idéias do poético e do musical.

Um engenhoso e complicado estilo de tons e de investigação, Clarke luta para tornar aquilo que é vago, evasivo e mais inexprimível no pensamento, visível, esboçando nos rascunhos ao traduzir as sutis confidências de neuroses, do desejo da



Fig. 14. Gustav-Aldolf Mossa,
Le baiser d'Hélène, 1905

³⁴ ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Tradução por Bottmann e Carotti. 4ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 213.

morte, da paixão e estranhas alucinações e obsessão, que é transformar a loucura, sublimando-a. Essa tônica expressiva era o modo com que Clarke dialogava com a literatura, subvertendo, juntamente com os artistas e escritores que preconizavam o nacionalismo cultural, os postulados mais puros da sociedade vitoriana e a noção de uma identidade nacional rígida. Mariana Avelãs, mestre em literatura irlandesa, afirma que os escritores se posicionavam ideologicamente por meio da literatura, crítica ou criativa desempenhando o papel fundamental na construção de uma Irlanda capaz de integrar não só o passado colonial como as camadas da população que não se identificam com o *ethos* católico e nacionalista ³⁵.

A sua predileção para a estilização bidimensional na decoração de murais, é frequentemente comparado às jóias ou ao vitral. Essa arte análoga a *Art Nouveau*, antecipou o início da manifestação da abstração. Kandinsky na sua obra *O Espiritual na Arte* referiu-se à cor nos trabalho de Clarke, que deve ser referenciado a Dürer, Otto Dix, Klee, e Max Klinger a algumas das caricaturas de Franz Marc e as visões apocalípticas que precedem à guerra. A simbiose de Clarke com o *design* no tratamento dos motivos da *Art Nouveau* inspirou outros artistas e artesãos. Alimentado pelo espírito de independência nacional e de uma identidade cultural, buscava na arte a expressão de um estilo moderno, que podia ser encontrado em todo o seu trabalho em vidro, gráficos e design têxtil. Com o uso da mitologia, lendas, construíam-se cuidadosamente arquétipos, imbuindo o seu trabalho com caráter reconhecidamente céltico, que era a aspiração de irlandeses e escoceses.

³⁵ Ver revista virtual - VÍRUS CONTRATEMPOS, disponível em www.esquerda.net/virus/media/v1wilde.pdf FEV/MAR 2008, p. 26. (acesso em 05/junh/2008).

Bowe descreve ainda que Clarke foi moderno em seu gozo baudelaireano na cidade:

(...) homem do povo e elegante. Uma de suas lamentações foi o de não ter ilustrado a evocação do exótico, induzido pelas drogas em *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, *A Rebours*, de Huysmans ou *Dorian Gray* de Oscar Wilde. Revelava as representações do onírico, com um estilo minucioso tecendo linhas como se estivesse confeccionando uma jóia. Havia nela metáforas do feminino como orquídeas, com sutis coloridos³⁶.

Os contos de Edgar Allan Poe – *Tales of Mystery and Imagination* deu ampla margem criativa para as suas sinistras e macabras ilustrações. Clarke é capaz de penetrar profundamente no subconsciente, misturando aparentemente o real e imagens fantásticas construídas a partir de sua fértil imaginação. Bowe caracteriza as ilustrações de Clarke:

Ambíguo, fascinado pelo misticismo, contrastando a beleza celestial com o profano. O decadentismo era tão próximo do trabalho da Clarke como o era para muitos de seus precursores simbolistas e do Norte da Europa renascentista.³⁷

Possuía a sensibilidade que traduzia na habilidade de desenhar e pintar e idiossincrática visão e sensibilidade religiosa. Essa habilidade se completava na sua capacidade em sintetizar uma vasta gama de conhecimento da arte literária e referências históricas, com uma incomparável manipulação de jóias qualidades de

³⁶ The Picture of Dorian Gray (London, 1891), apud BOWE, p.5.

³⁷ BOWE, op. cit., p. 5.

vidro, dar o seu trabalho normalmente, apenas uma dimensão sonhada pelos Simbolistas. Essa riqueza iconográfica e bem elaborada tecnicamente recorreu às figuras convencionais eclesiásticas Célticas. É curioso como alguns dos Simbolistas voltaram-se para vitral, apesar das analogias com frequência estabelecida entre este e o hierático, o místico e o esplendor de seu trabalho.

Em Clarke, as notações da cores para o vidro, as influências sofridas são especulativas. No entanto, é com o trabalho de Gustav Klimt que se aproxima nos aspectos do humor, do *design* e da textura que incorpora aos seus desenhos. Figuras delgadas, agonizantes ou grosseiramente corpulentos têm a intenção de expressar o misticismo. Ambos apresentam as suas composições figurativas sutilmente orquestradas da antítese à síntese, muitas vezes simbólicos, com padrões decorativos no cenário desprovido da representação do volume. É um pouco essa sugestão na forma de representar o vestuário - apenas um ícone, uma efígie simbólica. Decadente, tal como definido por Havelock Ellis, artistas que compartilham a fascinação tanto da Morte quanto do Sono.

II – Os Vitrais como um convite à Leitura Visual de Clássicos Literários

A dupla natureza do trabalho de Harry Clarke oferece-nos a extraordinária evocação das ilustrações, alcançando o mesmo nível de qualidade tanto nos vitrais quanto nas artes gráficas. Devido à grande extensão de sua produção, neste trabalho iremos efetuar um recorte quanto ao aspecto da leitura visual de clássicos literários em vitrais.

A pintura em vitrais eram frequentemente baseada em interpretações de poemas ou baladas, como por exemplo *A meeting* (fig. 15), 1918, que ilustra o poema de Heinrich Heine. Heine pode ser considerado o último poeta romântico alemão. Sua lírica com características populares, a ironia, o pessimismo presente na última fase de seu trabalho, a negação da burguesia e da realidade fixada no plano material estão fortemente ancorados no Romantismo.

Ao conhecer a obra de Heine, Robert Alexander Schumann encantou-se com seu humor sarcástico e amargo, percebendo nessa poesia os elementos necessários para compor magníficos exemplos de *lieder* românticos. Para o músico, a poesia de Heine retratava bem o espírito da época: os sentimentos não sob a forma do excesso amoroso, mas como reflexo do desespero existencial; o amor entremeado pelo encanto do medo e da solidão.



Fig. 15 - *A Meeting*, 1918. , c..31 x 18 cm. Vitral do painel evocando as Baladas de Heinrich Heine. Tratamento de acidato sobre vidro azul e rubi.

Para evocar a poesia de Heine, Schumann³⁸ criou *Amor de poeta* (*Dichterliebe*), título de um ciclo de canções que enfoca a vida dupla, entre a música e a literatura. Essa balada inspirou Harry Clarke, que a ilustrou magnificamente no vitral. Clarke concebeu painéis de várias encomendas privadas, como podemos apreciar, por exemplo, na fig. 15:

(...) encomendada por Miss Jane French, amiga de Waldron, baseada na canção de Heinrich Heine, ‘Um Encontro’, confeccionada em um modelo oval. Miss French era uma das assíduas ‘devotas’ do movimento Arts and Crafts em Dublin. Ela morou próxima a Túr Gloine na rua Upper Pembroke e foi uma forte e generosa patrona de Harry, estando presente em uma representação num retrato oval.³⁹

O vitral que ilustra a canção de Henrich Heine sugere a representação imaginária de um encontro amoroso, onde o casal de enamorados bailam ao som das cítaras. Difere na forma de composição do vitral de *The Eve of St. Agnes*, apresentados em quadros seqüenciados, que sugere narrativas conforme o conceito de função das imagens de Camargo. No vitral da fig.15, a imagem é apresentada como uma pintura de “Contos de Fadas” que sugere ou evoca o tema da poesia, tornando-se obra autônoma se comparado ao vitral ilustrando o poema de Keats. Clarke interpreta livremente a canção do poeta. Dizia Keats: “Ó doce fantasia! Deixai-a em liberdade; a

³⁸ Robert Alexander Schumann (1810 - 1856) nasceu em Zwickau, Saxônia. De seus numerosos *lieder*, os mais valiosos foram escritos no ano de 1840. Schumann abre com o ciclo de *Canções de Heine*, seguido de *Amor de poeta*, outro ciclo sobre textos de Heine e que são os *lieder* mais divulgados e mais queridos do compositor. O volume *Mirtos* começa com a famosa *Dedicatória* a Clara Schumann. *Amor e vida de mulher* é o ciclo caracterizado pelo sentimentalismo exacerbado. Fundou (1834) a *Nova revista de música*, que em breve se tornou porta-voz de todos os esforços musicais sérios na Alemanha. Por essa época, escreveu e publicou algumas críticas, assinadas com os pseudônimos de três personagens: “Florestan”, o enérgico, “Eusebius”, o sonhador, e “Meister Raro”, o moderador. Fonte: <http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schumann.htm>

³⁹ BOWE, op. cit., p. 80.

utilidade tudo destrói”. O que aproxima a pintura e a poesia é por serem ambas as linguagens regidas pelas mesmas regras de constituição cujo primado é o sentimento e a imaginação. Heine concebeu esta poesia como música, o que é possível pela sonoridade que as rimas oferecem; no entanto, na composição plástica, a musicalidade é apenas sugerida pelas cores, linhas e disposição dos elementos compositivos. As cores tem o tratamento em “acidato” tom sobre tom, propiciando efeitos brilhantes provocados pela modulação da passagem da luz através do vitral.

A pintura no vitral realiza uma interpretação correspondente à quarta e à quinta estrofes cujas sucessões de versos descrevem a donzela e a suas atitudes sedutoras para com o cavaleiro e, este, de atitude retraída. A interpretação de Clarke sugere um lance de devaneio do cavaleiro solitário, sintetizado em uma cena que traduz o clímax da poesia, produzindo uma espécie de texto pictográfico espelhado. Se compararmos a imagem com o texto, observamos que tanto na pintura como na poesia há imagens simbólicas. Ambos os signos lingüísticos mencionam as ondas, que evocam um simbolismo de estados de constante mutação, a de que tudo é passageiro, como as espumas do mar, traduzido pictoricamente pelo vestido da amada: “O vestido de espumas arrastando, /Tão vivamente fresca e tão corada/ Como a rosa que vem desabrochando; /Brilha o véu: pela esbelta e delicada/Figura as tranças soltas vão brincando”. Assim como a saia da donzela representa a metáfora das espumas do mar, os cabelos soltos e em movimento também contêm esse indício. Segundo Chevalier, “a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo

de entrega ou da reserva de uma mulher.”⁴⁰ Tanto o texto poético quanto a imagem do vitral nos transmitem uma atmosfera de sonho e de reclusão ao mundo dos devaneios.

Trechos das Canções de Heinrich Heine⁴¹
(tradução de Machado de Assis)

Ei-lo que se vê em sala cristalina
De aquático palácio. Com espanto
Olha, e de olhar a fábrica divina
Quase os olhos lhe cegam. Entretanto,
Junto ao úmido seio a bela ondina
O aperta tanto, tanto, tanto...
Vão as bôdas seguir-se. Notas belas
Vêm tirando, das cítaras, donzelas.

As notas vêm tirando e, deleitosas,
Cantam e cada uma a dança tece
Erguendo no ar as plantas graciosas.
Ele, que todo e todo se embevece,
Deixa-se ir nessas horas amorosas...
Mas o clarão de súbito fenece,
E o noivo torna à pálida tristura
Da antiga e solitária alcova escura.

Equiparando o texto imagético e o texto visual notamos ainda que provêm de movimentos distintos. O poema corresponde ao romantismo, nítido nos pensamentos

⁴⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos*. Trad. por Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro : José Olympio, 12. ed., 1999, p.155.

⁴¹ HEINE, Heinrich. *Livro das Canções*. Seleção de traduções e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Obelisco Ltda, p. 15, 16, s/d (primeira publicação em 1827: *Buch der Lieder* ["Livro das canções"]). Não foi possível encontrar o texto original deste poema, nem na versão em inglês *A Meeting*. O poema que mais dialoga ou há semelhanças com a figuração desta pintura em vitral talvez seja esta canção, introduzido no prólogo da obra.

de Heine: “sofro pela salvação de todo o gênero humano, expio os seus pecados, mas também gozo com eles” ⁴². Já na linguagem plástica encena características do Simbolismo, por tratar-se de representar sentimentos ou sensações de um estado “ideal”, além de elementos como as cores e a simbologia contida nos cabelos da donzela, ambos de conotação sexual. Há também, além do traço estilizado do desenho, elementos que identificam o *Art-Nouveau*, como o *design* têxtil e os acessórios que vestem elegantemente os personagens.

No primeiro plano da pintura de Clarke encontramos os personagens principais para a sugestão do título do poema “A meeting”, sendo que outros personagens são “coadjuvantes”, que também se encontram, numa atmosfera de encantamento coletivo e estado de êxtase. O entrelaçamento das tessituras entre a plasticidade da interpretação de Clarke diante do poema de Heine talvez esteja na identificação catártica que ambas as linguagens nos despertam. Obras literárias e obras artísticas forjam uma realidade poética que a alma humana concebe como morada, abrindo-lhe a porta da percepção para que esta força estética possa habitá-la. Podemos observar um outro exemplo significativo desse diálogo entre a imagem visual e o texto literário na obra que ilustra o poema de John Keats no suporte do vitral, realizados entre o ano de 1923 a 1924 para a Galeria Municipal Hugh Lane, Dublin. O seu domínio técnico e imaginativo orquestrou a composição em uma série de cores. Essas janelas são exemplo eclético que une o simbolismo com o medievalismo, misturando-se com a riqueza do esplendor bizantino, um entrelaçamento entre o figurativo e o símbolo, que nos atrai em suas figuras embriagantes através da leveza e delicadeza das linhas em harmonia com o diálogo literário.

⁴² HEINE, op cit., p. 08.

O vitral foi central na carreira de Clarke. Seu vidro é distinguido pela delicadeza de seu desenho, em seu uso das cores ricas, inspiradas por uma visita dos vitrais da catedral de Chartres. Clarke era especialmente afeiçoado aos azuis profundos. Seu uso de linhas pesadas em suas ilustrações utilizando o monocroma é uma influência de suas técnica de vidro. Bowe define que a arte nos vitrais que Harry realizou provavelmente seja a expressão mais perfeita da técnica realizada de maneira autônoma. Neste vitral, por exemplo, Bowe o descreve como “Devaneio em prata...e ricamente decorados’, a segunda cena do vitral *The Eve of St Agnes*, pintado, acidato sobre vitral azul, banhado em ouro-rosa” ⁴³



Fig. 16. Cena de *The Eve of St Agnes*, 1924. Acervo da Galeria Municipal Hugh Lane, Dublin



Fig. 17. Decoração com motivos marinhos da parte de cima do vitral que evoca o poema de Keats, 1923-4. Clarke repetia esses elementos nas janelas do *Bewley's Cafe*

⁴³ BOWE, 1994, p.180. Ver glossário em anexo referente a alguns termos técnicos de acabamento em vitral, provavelmente utilizados por Harry Clarke.

Um exemplo significativo dessa materialização de sua interpretação poética em expressão plástica é a pintura em vitrais de “A Véspera de Santa Agnes”, a qual apresenta uma série extraordinariamente evocativa⁴⁴ de ilustrações do poema de John Keats, composto em um total de vinte e dois painéis distribuídos entre as duas seções de janelas. Os painéis foram unificados pelas bordas e outros dispositivos compositivos que os ladeiam. As passagens relevantes do poema são inscritas em textos diminutos na parte inferior das catorze cenas que ilustram o início do poema.

The Eve de St. Agnes (A Véspera de Santa Agnes), 1924⁴⁵

O curador da Crawford Art Gallery escreveu um texto na mídia virtual sobre os vitrais de ‘The Eve of St. Agnes’:

Crawford Municipal Gallery se beneficiou da decisão ousada de Gibson Bequest, consultor da Comissão. Em maio 1924, a Galeria comprou 23 ilustrações de Harry Clarke. Entre estes foi um conjunto de 19 desenhos coloridos preparatório para aquilo que pode discutivelmente ser chamado de obra prima secular de Harry Clarke. Sua janela (comprada pela Galeria Municipal Hugh Lane, Dublin, em 1978) ilustrando o poema romântico de John Keats, “The Eve of St Agnes”.⁴⁶



Fig. 18. *The Eve of St Agnes*, 1919. Estudos para a pintura em vitral.

⁴⁴ Do verbo evocar.[Do lat. Evocare.] V.t.d. Trazer à lembrança, à imaginação: *evocar o passado*. Apud. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1ª ed., SP: Nova Fronteira S.A.s/d.

⁴⁵ A série dos vitrais de The Eve St.Agnes receberam tratamentos com ácidos(acidato) e pintura na cor rosa sobre o vidro azul, segundo a descrição de Bowe, op. cit., p. 180.

⁴⁶ Disponível em: <http://www.crawfordartgallery.com/ContactUs.html>

A seguir, vemos um detalhe da aquarela para “The Eve of St Agnes,” de 1919, para um esboço para a pintura em vitral. Concluído em 1924, a série de miniaturas de painéis causou a impressão de ser “Uma Folia em azul” e causou sensação quando exibida no verão em Dublin na Royal Society, na exposição de *Arts and Crafts* em que Clarke ganhou medalha de ouro. Estes requintados desenhos, aguada, guache e estudos oferecem uma rara oportunidade de se estudar a evolução do vitral pós-medievais com as suas imagens etéreas reconhecidas mundialmente.

Tal como todos os seus desenhos para vitrais, eles são deliberadamente intuitivos e fragmentários, oferecendo-nos de maneira referencial ou sugestiva a interpretação literária. A primeira de uma série de imagens em sombras da cor azul parecida com o brilho das jóias, em harmonia e fantasticamente perfeita. Na base, um par de painéis em azul e da cor do rubi caracteriza o poema, compondo personagens que nos remetem ao medievalismo: Hildebrand como anão, Senhor Maurice, Porphyro, Madeline, o velho, a Ângela, o Sabujo e o Beadsman. A técnica foi executada de maneira peculiar, sobrepondo diferentes vidros coloridos, brilhantes e turvos para produzir um efeito de delicadeza microscópica e a riqueza deslumbrante da cor.

“A Véspera de St. Agnes” é um longo poema (42 estrofes) de John Keats, escrito em 1819 e publicado em 1820.⁴⁷, tendo sido influente na literatura do século 19. O título vem do dia (ou noite), na véspera da festa de St. Agnes. Vinte e um de janeiro é celebrado o dia de Santa Agnes, padroeira da pureza e da castidade;

⁴⁷ John Milton afirma que muitas pessoas acreditam que este é o melhor poema de Keats, com suas imagens brilhantes e sólida estrutura spenseriana, 10 versos, ababbcbcc, os primeiros nove pentâmetros iâmbicos, o último alexandrino. In John Keats-*Nas Invisíveis Asas da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p.9.

conhecida por sua beleza, vários homens tentaram conquistar Agnes, mas esta fez voto de castidade.

Em relação à abordagem formalista do conteúdo narrativo do poema de Keats, Melani, crítica literária, realiza uma leitura psicológica para interpretar uma obra literária, utilizando-se da teoria psicológica baseada no simbolismo freudiano como fulcro a partir da análise psicológica do autor ou da cultura. Ou ainda apoiando-se na psicanálise de Carl Jung, encontramos na literatura estruturas profundas baseadas em padrões de arquétipos e mitos decorrentes que, de acordo com o nosso inconsciente coletivo, expressam padrões de personalidade humana ou de busca e de valores. Nesse sentido, conforme a simbologia de Jung⁴⁸, a figura de Santa Agnes, seria a personificação feminina (no inconsciente do homem) equivalente à figura de Virgem Maria, que eleva o amor (*Eros*) à grandeza da devoção espiritual.

Melani⁴⁹ analisa a versão original deste poema de Keats, afirmando que o poeta enfatizou nos jovens amantes a sexualidade, mas os seus editores, que temiam reação pública, obrigou-o a estabelecer moderadamente o tom do erotismo: “Keats baseia o seu poema sobre a superstição de que uma menina poderia ver o seu futuro marido em um sonho se ela realizasse certos ritos na véspera de Santa Agnes.”

⁴⁸ Carl G. Jung no capítulo sobre a “Anima”, define-o como personagem simbólico que aparece por detrás da sombra, ou o elemento feminino da psique masculina, classificando-o em dois aspectos: o benévolo e o maléfico. Em *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.p. 185.

⁴⁹ Núcleo Estudos, 27 de agosto de 2004. Disponível em <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/keats.html> Introduction to John Keats - Lilia Melani. Brooklyn College, University of NY (acesso em 28 de maio/2008).

Segundo Araujo Jorge,⁵⁰ a obra de Keats é essencialmente lírica e compreende alguns dos poemas mais perfeitos do gênero em língua inglesa. Considerado entre *Os Mais Belos Sonetos Que O Amor Inspirou*, exprimem estética semelhante à dos poemas longos, particularmente o *Hyperion*, ou seja, a do belo como felicidade sensível, inatingível mas entrevista, como no célebre "The Eve of St. Agnes" (1819, "As vésperas de santa Inês").

1. Entre códigos: a pintura evocando poemas

As imagens sempre exercem seu poder, sua magia. Debray⁵¹ afirma que as imagens fazem parte do ser humano que ainda tem poderes primitivos e utiliza a magia na sua criação; defende que é um instrumento que facilita a apreensão do homem, por ser emocional e mais bem memorizável do que as palavras, transpondo as barreiras da língua.

Na relação intersemiótica entre a pintura e a poesia, entre o visual e o verbal, temos a distinção entre duas categorias de arte a qual Jakobson admite que “as diferentes são comparáveis”⁵², referindo-se ao processo de tradução de um texto de um sistema semiótico para outro, que relaciona os signos verbais com a linguagem não-verbal. Assim, notamos que na história da arte, nas artes plásticas, na literatura,

⁵⁰ ARAUJO JORGE, J. G. de(1914-1987) *Os Mais Belos Sonetos Que O Amor Inspirou*. Poesia Universal Européia e Americana -Vol. III - 1a edição 1966.Disponível em:
http://www.jgaraujo.com.br/belosonetos3/032_john_keats_biografia.htm (acesso em 29 de maio/2008)

⁵¹ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem* – Uma História do Olhar no Ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

⁵² JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 119.

na música e no cinema, não é incomum comparações entre linguagens, signos e suportes diferenciados.

Em relação à história das artes plásticas e da literatura, Gonçalves⁵³ destaca a contribuição de Lessing por ter proposto uma teoria estética sobre a especificidade das artes espaciais e temporais. Baseadas na coexistência no espaço e aquelas baseadas na consecutividade no tempo, Lessing afirma que “a própria concepção de pintura e de escultura será de início eminentemente lingüística. A pintura se submete a preceitos e sobretudo a conceitos herdados e *traduzidos* da literatura para o trabalho com as imagens.”⁵⁴

Dentro das possibilidades de tradução intersemiótica no modelo de análise semiótica, Jakobson esclarece a classificação proposto por Peirce, baseadas em três classes fundamentais de signos, cujas traduções podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, observando a predominância de um desses fatores sobre os outros. Jakobson justifica que os signos são traduzíveis - “o fato de discutir-se se as ilustrações de Blake para a *Divina Commedia* são ou não adequadas, é prova de que as diferentes artes são comparáveis.”⁵⁵

Luís Camargo concebe as estruturas do código visual por meio das referências semióticas aplicadas às ilustrações de textos literários, estabelece a coerência intersemiótica:

⁵³ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Edusp, 1994, p.46.

⁵⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. Paulo: Iluminuras, 1998, p. 11.

⁵⁵ JAKOBSON, op. cit., p. 119.

Se entendemos que a ilustração é uma imagem que acompanha um texto, então, é preciso reconhecer que a ilustração não tem função isoladamente, mas só em relação a um texto. Não estou me referindo, aqui, ao livro de imagem (sem texto), mas ao livro ilustrado. A relação entre ilustração e texto pode ser denominada *coerência intersemiótica*, denominação essa que toma de empréstimo e amplia o conceito de *coerência textual*. Pode-se entender a *coerência intersemiótica* como a relação de *coerência*, quer dizer, de convergência ou não-contradição entre os significados denotativos e conotativos da ilustração e do texto. Como essa *convergência* só ocorre nos casos ideais, pode-se falar em três graus de coerência: a *convergência*, o *desvio* e a *contradição*. Avaliar, portanto, a *coerência* entre uma determinada ilustração e um determinado texto significa avaliar em que medida a ilustração *converge* para os significados do texto, deles se *desvia* ou os *contradiz*.⁵⁶

Em seguida, Camargo propõe várias funções que a imagem pode ter ao ser relacionado a alguns conceitos das funções da linguagem escrita, tais como a representativa, descritiva, narrativa, simbólica, expressiva, estética, lúdica, conativa, metalingüística, fática e de pontuação.⁵⁷

Nesse *revival* da cultura literária e artística, entre a relação entre pintura e literatura, todo processo de criação na tradução visual está embutido as relações de tempo. Segundo Julio Plaza (1987), no que diz respeito à tradução, estabelece “um paralelo entre o *passado como ícone*, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor.”⁵⁸ Jakobson (1995) explica que

⁵⁶ CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>>p. 2.

⁵⁷ Idem, Ibid. p.1.

⁵⁸ PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. SP: Perspectiva, 1987, p.08.

o ícone só existe como uma imagem no espírito, enquanto que o ser de um índice é o da experiência presente, influenciando o pensamento e a conduta de seu intérprete. Cita Charles Peirce: “Tôda palavra é um símbolo. Tôda frase é um símbolo. Todo livro é um símbolo”.⁵⁹

Peter O'Sagae faz referência a Luís Camargo em suas reflexões para o estudo da linguagem visual em composição com o texto verbal:

Em Poesia infantil e ilustração: estudo sobre 'Ou isto ou aquilo' de Cecília Meireles (Unicamp, 1998), Luís Camargo aprofunda sua inclinação para o diálogo palavra&imagem, investigando cinco diferentes edições do livro da poeta modernista. No entanto, toma de empréstimo um repertório de categorias de extração lingüística, principalmente em Roman Jakobson, as quais já havia trabalhado no livro *Ilustração do livro infantil* (1995).⁶⁰

Flávia Brocchetto Ramos e Neiva Senaide Petry Panozzo afirmam que a ilustração não deve somente dar brilho à palavra, pois estaria na condição de texto de apoio. Ela, juntamente com a linguagem verbal, forma um texto, ou seja, o fenômeno apreendido pelo receptor constitui-se pelo enlace visual e verbal.⁶¹

Nos estudos sobre texto e imagem, Luis Camargo define um dos papéis da ilustração: “a ilustração estabelece uma relação semântica com o texto ideal, uma

⁵⁹ JAKOBSON, 1995, op. cit., p. 117.

⁶⁰ O'SAGAE, Peter. *Palavras e Imagens na Literatura para crianças e jovens leitores*. p. 3. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/palavraimagem.html>>

⁶¹ Flávia Brocchetto Ramos y Neiva Senaide Petry Panozzo. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004. p.1. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html.

relação de *coerência*, aqui denominada *coerência intersemiótica* pelo fato de articular dois sistemas semióticos: as linguagens verbal e visual.” Explica que:

Não se pedirá que a ilustração represente tudo o que é denotado no texto, pois ela pode estabelecer uma relação metonímica com o texto que pode, inclusive, ser mais instigante do que a minúcia referencial. Nem se pedirá que a ilustração *traduza* todas as conotações do texto, já que isso é inviável, devido às diferenças das duas linguagens, o que ocorre mesmo na tradução de um texto de uma língua para outra.⁶²

Podemos notar que este conceito já era presente na Grécia antiga, quando Aristóteles refere-se à Música em sua obra *Poética*, estabelecendo que as artes como a Pintura, a Escultura e a Poesia têm conteúdo representativo, por associar entre si um modelo ideal, a perfeição concebida, representando, por certos meios – linhas, cores, volumes, movimentos e palavras, figurando ou significando alguma coisa. Já a música, exterioriza, no tempo, a qualidade afetiva dos sentimentos humanos. Porém, classifica tanto a Poesia, a Pintura, a Escultura e até mesmo a Música como artes miméticas. A música imitaria o conteúdo psíquico ou moral por meio de combinações de sons correspondentes ao que qualificaria a escala moral das atitudes.⁶³ Sócrates dizia que o escultor ou o pintor também reproduziria o estado interior, os movimentos da alma do seu modelo, tocando o real pela semelhança de suas representações com os objetos e tanto mais perfeitas quanto mais se aproximarem da Beleza exemplar que têm por função imitar.⁶⁴

⁶² CAMARGO, op. cit., p.3.

⁶³ Ver NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1966. p.38, 39.

⁶⁴ NUNES, op. cit., p. 38.

Em relação à semântica da imagem poética, Jan Mukarôvský⁶⁵ explica que a expressão poética, mesmo a não figurada, produz a sensação de uma imagem e cita como exemplo a poética da imagem de Stéphane Mallarmé, que procura na denominação poética uma determinada relação entre a palavra e a coisa. Cada imagem de sua poesia era rigorosamente sustentada por um sistema de pensamento; cada pensamento era rigorosamente sustentado por um jogo de imagens.

Portanto, esse jogo era um princípio da evocação sob os processos figurativos narrativos e descritivos, elementos básicos da ilustração. No entanto, afirma, Rui de Oliveira, “muitos artistas simbolistas, como Mallarmé, por exemplo, não permitiam que seus poemas fossem ilustrados: ‘tudo que é sagrado, tudo que permanece sagrado deve ser coberto com o mistério’”, justificando que “a imagem figurativa, diferentemente da imagem poética, seria um desnudamento de sua poesia”.⁶⁶ Rui de Oliveira justifica o posicionamento dos poetas simbolistas, que “procuravam expressar um mundo de ambigüidade, dúvidas e fugacidades. Profundamente metafórica e abstrata, a poesia simbolista renunciava a qualquer procura de representação de formas físicas.”⁶⁷

Em "A Véspera de Sta Agnes", o poema de Keats é evocado esplendidamente nas pinturas em vitrais por Harry Clarke. Estas pinturas, ainda que elaboradas para ser lidas como ilustrações, se enquadram dentro do processo artesanal em sua feitura, exercendo essa relação única também pelo olhar do contemplador, como naquele termo

⁶⁵ MUKARÓVSKÝ, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981, p. 189.

⁶⁶ OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli.: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. RJ: Mpva Fronteira, 2008, p. 49.

⁶⁷ Ibid., p. 48

definido por Walter Benjamin - “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo”.⁶⁸

Harry Clarke explorou elementos simbólicos, imagéticos ou os aspectos históricos do teatro nas pinturas em vitrais. Evocavam a poesia em prosa que ilustravam determinada passagem da estrofe, assumindo assim, a função representativa e a narrativa. Os vitrais ilustrados assemelham-se também às Histórias em quadrinhos, pela maneira como organizam os elementos figurativos em forma de narrativas visuais. Porém, o poema careceu de uma leitura mais significativa em seu conteúdo na época, considerado "uma longa manifestação sensual", "um mero conto de fadas, um romance contendo um significado infeliz". Tanto os textos visuais (as imagens dos vitrais) quanto as imagens literárias, remetem-nos a jovens ardentes de amor enfrentando um mundo hostil e adulto. O contraste com o envelhecimento e a morte tem um apelo inerente.

Uma leitura mais próxima revela mais do que apenas uma bela sonoridade das palavras ou uma visão deslumbrante nas imagens dos vitrais, revelando muitas das mesmas preocupações que Keats explora em suas odes - imaginação, sonhos e visões, e de vida como uma mistura de opostos, em conflito. Os vitrais de Harry também nos traduzem esse estado de alma comunicando-nos por meio das figuras bizarras, fantasmagóricas e ao mesmo tempo elegantes, como cenas de um teatro. Os versos relacionados à ilustração dos vitrais, provavelmente foram adaptados por Clarke, pois corresponde à versão resumida da poesia *The Eve of St. Agnes*, de John Keats. Os

⁶⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 171.

versos que acompanham a ilustração estão inscritos no canto inferior esquerdo do painel dos vitrais, conforme os apontamentos de Bowe.⁶⁹

A relação entre as artes, sobretudo as artes plásticas e a literatura, sempre foi objeto de comparações, presentes desde a antiguidade grega. Na *Arte Poética*, Aristóteles compara poesia e a qualidade da imagem segundo o grau de exatidão dos objetos imitados, que se deve à tendência para imitação instintiva no homem desde a infância. Como exemplo imediato, observa o fato de que aquilo “que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres.”⁷⁰

No Renascimento, desde o início do século XV, as artes eram representadas de maneira intertextual, representando idéias contidas na Bíblia, na mitologia grega e narrativas históricas. Nesse período, o artista passa a ter o estatuto de artista, desde então, visto como um artesão que trabalhava mais com as mãos do que com o intelecto. Leonardo da Vinci defendeu em seu tratado, o *Paragone*, a superioridade da pintura sobre a poesia para conquistar a mesma dignidade que possui um poeta, refutando o adágio que Plutarco atribuiu a Simônides (500 a.C.): “E se tu disseres que a pintura é um poema mudo, não seria [a poesia] ela mesma muda se não houvesse alguém para recitá-la ou para explicar o que ela represente”.⁷¹ Segundo apontamentos de Ephraim Lessing (1729-1781), Leonardo quer nos convencer das “virtudes” da “virtù visiva”: a pintura pode por meio dela por as coisas “efetivamente diante

⁶⁹ BOWE, op. cit., p.167 e 168. Texto original encontra-se em anexo.

⁷⁰ VOILQUIN, Jean, CAPELLE Jean et al. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Edições de Ouro, s/d., p. 294.

⁷¹ LESSING, op. cit. p. 61.

do[nossos] olhos”, efeito codificado pelas retóricas e poéticas da Antiguidade em torno do conceito de tradução entre *logos* e as imagens e retóricas latinas.⁷²

Madeline, Saint Agnes’
 charmed maid
 Rose, like a mission’d spirit, unaware
 With silver taper’s light, and pious care⁷³
 Ages long ago
 These lovers fled away into the storm⁷⁴



Fig.19. Pormenor de uma das cenas do painel do vitral para o poema de Keats, *Eve of St Agnes*.

⁷² Segundo Ephraim Lessing, a visão é para Leonardo “o sentido mais nobre”, o mais próximo da realidade: “A imaginação não vê excelentemente quanto o olho”. Op. cit., p. 13.

⁷³ Trecho adaptado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit.p. 168 (texto na íntegra em anexo).

⁷⁴ Id. ibid., p 168.

1.1. A Véspera de Sta Agnes (1819)

(trechos da poesia)⁷⁵

VI

Contaram-lhe como, na Véspera de Sta. Agnes,
Jovens virgens poderiam ter visões de prazer,
E ser suavemente adoradas por seus amados
No mel do meio da noite,
Se os preceitos fossem bem feitos;
Então, sem ceia deveriam ir pra cama,
E ditar suas belezas alvas como lírios
Sem olhar para trás, de lado, mas pedir ao céu
Com olhos erguidos o que desejassem.



Fig. 20. Pormenor do painel do vitral de *Eve of St Agnes*, 1924.

⁷⁵ Tradução de Alberto Marsicano e John Milton. John Keats. *Nas Invisíveis Asas da Poesia*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. 95 p. p.65, 67 e 93.

Segundo a análise de Alberto Marsicano sobre poética literária, “os versos do poema ‘Véspera de Sta Agnes’ se sucedem num solene fluxo imagético, engendrado como uma insólita montagem cinematográfica”, e observa que em Keats, o seu “significado poético revela o profundo sentido filosófico que imanta estes versos”⁷⁶. Clarke confere esse efeito plástico em seus vitrais, “sobrepondo diferentes vidros coloridos, brilhantes e turvos para produzir um efeito de delicadeza microscópica e riqueza deslumbrante da cor.”⁷⁷

Acorda! Levanta! Meu amor; não tenhas medo,
Além dos campos do sul tenho uma casa
Além dos campos do sul tenho uma casa para ti⁷⁸



Fig. 21. Cena de Eve of St Agnes (1924):

⁷⁶ Ver MARSICANO, Alberto e MILTON, John. John Keats. *Nas Invisíveis Asas da Poesia*. Trad. por Alberto Marsicano e John Milton. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. da primeira orelha.

⁷⁷ BOWE, op. cit., p. 167.

⁷⁸ Trecho adaptado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Texto original em anexo.

Nota-se que os vitrais de Harry Clarke são um misto de pintura e ilustração, nesse sentido, é importante aproximarmos da reflexão de Rui de Oliveira que sustenta que diante da análise da pintura e da ilustração, observamos o quanto é árdua a tarefa de visualizar os traços fronteiriços entre essas duas linguagens. Analisa e discute a atuação do ilustrador ante a sua inexorável referência a um texto literário, que prefere o espaço imaginário entre o visto e o não-visto e considera que a ilustração, quando realizada em sua plenitude artística, não é mais um objeto circunstancial, podendo tornar-se obra autônoma, fenômeno também observado na música. Cita como um dos exemplos a “Sagração da Primavera”, de Igor Stravinsky, composta em 1913 para a companhia de balé de Diaghilev, sendo até hoje ouvida e apreciada fora do contexto que a gerou.⁷⁹

Associando a música e a cor aplicada à imagem pictórica, Alison Cole lembra que:

No século XX, artistas como Paul Klee e Kandinsky usaram a cor de uma forma altamente teórica e filosófica - associando tom com timbre (o caráter do som), matiz com tonalidade (um som em tonalidade alta ou baixa) e saturação com o volume do som. Kandinsky chegou a declarar que quando ele via cor, ouvia música; ele falou sobre a flauta azul-celeste, o *cello* azul e o eco do baixo negro.⁸⁰

⁷⁹ OLIVEIRA, 2008, *passim*.

⁸⁰ COLE, Alison. *Galeria de Arte*. Cor. 1ª ed. SP: Manole Ltda, 1994, p. 52.

Se Kandinsky visse os vitrais de Clarke evocando “The Eve of St Agnes”, de Keats, provavelmente diria que ouvia o som da flauta ou do *cello*. Observando outras comparações entre essas duas linguagens, podemos destacar diferentes características estilísticas que se fazem presentes em ambos os discursos artísticos. A obra literária de Keats é pertencente à segunda geração romântica, enquanto que o discurso plástico da pintura em vitrais de Clarke tem características do movimento Pré-raphaelita, observados pelos trajes dos personagens, que remetem ao medievalismo. Em relação à ideologia cultural da época, PEVSNER⁸¹ escreve um livro sobre o desenho moderno, e cita Morris:

Morris foi o primeiro artista (não o primeiro pensador, pois neste campo tinha sido precedido por Ruskin) a compreender até que ponto os fundamentos sociais da arte se tinham tornado frágeis e decadentes desde a época do Renascimento e, sobretudo, desde a revolução industrial. Na opinião de Morris, “é impossível dissociar a arte da moral, da política e da religião.”⁸²

Nota-se essa essência na poesia de “The Eve of St. Agnes”, em que Clarke transpõe esta ideologia para as suas pinturas em vitrais. A imagem do poema reflete nos vitrais, traduzindo ludicamente os sentimentos nele expressos, o que causou comentários pejorativos pelo público quando foram expostos pela primeira vez. Keats dizia que “o artista já não é um artesão, já não é um servo, é um sacerdote; o seu evangelho é a Humanidade, ou então a beleza, uma beleza idêntica à verdade.”⁸³

⁸¹ PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno*. SP: Martins Fontes, 1995. p.4.

⁸² MORRIS, 1915, apud. PEVSNER, op. cit., p. 6.

⁸³ PEVSNER, op. Cit., p. 4



Fig.22 *The Eve of St Agnes*, vitral, 157 x 105 cm., em vinte e dois painéis distribuídos nas duas seções, ilustrando o poema de Keats, 1923-4, Galeria Municipal Hugh Lane, Dublin

Observando a pintura de vitrais e a poesia “The Eve of St Agnes”, a aproximação entre essas duas linguagens talvez esteja na simultaneidade na leitura. É relevante levarmos em conta a análise de Alberto Marsicano em relação à abordagem intersemiótica que realiza das duas linguagens: a estrutura literária da poesia de Keats e a montagem cinematográfica, relacionando os versos ao fluxo imagético como se fossem “a poesia da visão”.⁸⁴

Acrescentando-se essa análise aos estudos de Luís Camargo, notamos que nesta pintura em vitrais, todos os quadros estão dispostos em cenas seqüenciadas, distribuídos em dois painéis, como se fossem duas páginas de um livro-imagem. Na poesia de Keats, ao contrário, os versos e as estrofes, possuem uma ordem de leitura. Porém, em ambas as linguagens, texto e imagem, só têm sentido se lidos no conjunto. Cada estrofe leva ao outro; gerando imaginações, solidificadas pictoricamente em uma cena de vitral, que conduz o olhar ao quadro seguinte, compondo a sua totalidade na leitura do fruidor. Nestes vitrais, para facilitar a identificação de coerência intersemiótica com a poesia de John Keats, na parte inferior de cada cena vem acompanhado de pequenos trechos do texto adaptado.

Aplicando-se alguns destes conceitos de Luís Camargo à ilustração dos vitrais de “Véspera de St Agnes” em relação à poesia de Keats, notamos que em ambos os signos apresentam-se traços narrativos: as ações de repousar, levantar-se e ouvir o amado tocar um instrumento de corda e cenas em que os personagens parecem estar encenando em um palco de teatro, são representações plásticas dos sentimentos por

⁸⁴ Termo utilizado pelo pintor anglo-americano James Abbott MacNeill Whistler (1834-1903), que descreveu a pintura como sendo “a poesia da visão”, assim como a música era “a poesia do som”. Acreditava que uma pintura deveria ser apreciada primeiro e principalmente como um arranjo ou “sinfonia” de cores e formas, e ficava exasperado com as tentativas do público de descobrir um significado simbólico ou literário em “A garota de branco” Por isso ele acrescentou ao título original “Sinfonia em branco nº 1”. Apud .COLE, op. cit., p.42.

meio das ações dos personagens. Cada cena dos painéis dos vitrais capta um momento da representação imaginativa da poesia; a feitura de cada vitral se assemelha a um *storyboard*, de uma adaptação de um romance ou conto que ela se espelha.

1.2. *Rainhas*, de John Millington Synge⁸⁵

Os Vitrais produzidos entre 1916 e 1917 que ilustram a série *Rainhas* descritas no poema de John Millington Synge (escrito em 1902 e publicado em 1909), foi encomendada por Waldron para os vitrais da biblioteca de sua casa, frente à baía de Kiliney. Laurence Ambrose Waldron (1858-1923) era Diretor da Galeria Nacional da Irlanda, reitor da Universidade Nacional, bibliófilo e colecionador.

Conforme a descrição de Bowe, este vitral é como um prólogo à série dos painéis das rainhas nomeadas por Synge, compostas em grupos. As rainhas recebem um tratamento minucioso no desenho da estampa dos tecidos ou dos bordados, ornamentados com perfis exóticos.⁸⁶

As análises detalhadas das atitudes e características das personagens representadas por Clarke, bem como as cores utilizadas auxiliam-nos a revelar as suas identidades. O título e o poema são escritos pelo artista no painel dos vitrais, cujas ilustrações evocam a literatura e ao mesmo tempo as *arts and crafts* irlandeses.



Fig. 23. Vitral para *Rainhas*, de Synge, 1917. Pintura do prólogo da série dos vitrais.

*Seven dog-days we let pass
Naming Queens in Glenmacnass,
All the rare and royal names
Wormy sheepskin yet retains,*

⁸⁵ John Millington Synge nasceu em Newton Little, na Irlanda (1871-1909). Seu primeiro contato com o povo irlandês deu-se em 1898, quando foi às ilhas Aran, na costa ocidental do País. Achando-se no ano seguinte em Paris, onde escrevia ensaios e traduzia Villon e Petrarca, travou conhecimento com W.B. Yeats, que foi um dos fundadores do “Irish Literary Theatre”. SYNGE, John M. *O Prodígio do Mundo Ocidental*. Org. Sábato Magaldi. Trad. Millor Fernandes.SP: Brasiliense, s/d.

⁸⁶ BOWE, idem ib. p. 73, 74.

A imagem referente à fig. 24, o vitral é pintado em tons de rosa cintilante, variando de tons do branco ao vermelho. Entre vários significados simbólicos, de acordo com Chevalier,⁸⁷ a cor vermelha neste contexto pode encarnar o arrebatamento e o ardor da juventude, a libido e o ardor do coração. Orgiástico e liberador, é a cor de Dioniso.⁸⁸ Notamos que no processo de uma tradução intersemiótica, um texto nunca é traduzido isoladamente, ocorrendo relações dialéticas com outros textos que participam desta semiose.

Seven dog-days we let pass

*Naming Queens in Glenmacnass,
All the rare and royal names
Wormy sheepskin yet retains,⁸⁹
Etain, Helen, Maeve and Fand,
Golden Deirdre's tender hand⁹⁰*

Ronsard utiliza o motivo da rosa para representar a fugacidade do tempo, a precariedade da beleza e da vida, para incitar a destinatária a fruir o tempo presente, segundo o ensinamento do *carpe diem* horaciano⁹¹. Segundo o dicionário dos



Fig. 24. Vitral para Rainhas, de Synge, 1917.

*Bert, the big-foot, sung by Villon,
Cassandra, Ronsard found in Lyon.*

⁸⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos*. Trad. Por Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro : José Olympio, 12. ed., 1999. p.944, 945.

⁸⁸ Pierre de Ronsard (1524-1585) escreveu uma seqüência de amor e poemas sobre Cassandra Salviati. Poeta renascentista francês e principal representante da La Pléiade, grupo de poetas cujos principais modelos foram os líricos greco-romanos e italiano. Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_de_Ronsard.

⁸⁹ Trecho selecionado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit., p. 74.

⁹⁰ Trecho selecionado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit p. 74.

⁹¹ JESUS, op. cit. p. 1.

símbolos, “a rosa tornou-se um símbolo do amor puro(..), a imensa flor simbólica que Beatriz mostra a seu fiel amante, quando este chega ao último círculo do Paraíso.”⁹²

Ainda na mesma imagem, a Rainha Bert, a pé-grande, cantada por Villon: François Villon (1431-após 1463), poeta francês, em cujo poema *Ballade des Dames du Temps Jadis* tem a presença da personagem "Bert au grand pié", Bertha, esposa de Pepin le Bref, mãe de Carlos Magno, obtido a partir de uma medieval Canção de gesta intitulada *Hervé de Metz*.⁹³

As baladas das Damas dos Tempos Idos,⁹⁴

(O Testamento, vv. 329-356)

Dizei-me onde, em que país,
Está Flora⁹⁵, a bela romana;
Onde Arquépíades,⁹⁶ Taís,⁹⁷
Que foi sua prima germana;
Eco,⁹⁸ beleza mais que humana
Que na água estanque ou ribeirão,
Quando há barulho, fala e flana.

⁹² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. Cit., p. 789.

⁹³ University of Toronto Libraries © 2008. Apud Edition Published by the Web Development Group, Information Technology Services, Ian Lancashire for the Department of English, University of Toronto. Ver <http://rpo.library.utoronto.ca/poet/321.html#from>

⁹⁴ Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Poemas de François Villon*, 1986. p.19 e 21.

⁹⁵ Flora: cortesã romana, à qual se referiam Latência e os apologistas cristãos. Apud RAMOS, id. , ibid., p. 19.

⁹⁶ Arquípíades: Alcibíades (dado como exemplo de beleza por Boécio), na Idade Média, até o séc.XV, era amiúde tomado como mulher. Ibid., p.19. Id., ibid., p. 19.

⁹⁷ Taís: citam-se várias cortesãs antigas, mas Michel opta pela de Alexandria, citando assim Villon uma romana, uma grega e uma Alexandrina. Id., ibid., p. 19.

⁹⁸ Eco: ninfa que se apaixonou por Narciso e definiu até morrer por não ter sido correspondida, reduzindo-se então a uma simples voz (Ovídio, Met., III, 356 e ss.). Id., ibid., p. 19.

Mas as neves do outro ano onde estão?

Onde Heloísa⁹⁹, por quem se diz
Que, castrado. Vestiu sotaina
Pedro Abelardo, em São Denis?
Do amor lhe veio a dor tirana.
Onde a rainha que, leviana,
Mandou Buridan¹⁰⁰, num surrão
Lançar ao Sena Doidiana?

De sua voz sereia ufana,
A rainha Branca¹⁰¹ de lis
Berta pé-grande,¹⁰² Aelis, Beatriz
Do Maine a Arembour¹⁰³ suserana,
E a boa Lorena, Joana,¹⁰⁴
Que os ingleses queimaram em Ruão?
Que é delas, Virgem soberana?
Mas as neves do outro ano onde estão?

⁹⁹ Heloísa(1101-1164)foi discípula de Abelardo, célebre filósofo(1079-1142), com o qual se casou secretamente; o cônego Fulbert, tio da moça, não sabendo disso, mandou sicários castrarem-no. Abelardo se fez monge, ela freira, encetando uma correspondência famosa. Foram sepultados juntos na Abadia do Paraclete, na Champanha. Apud RAMOS, p. 19.

¹⁰⁰ Buridan: escolástico, reitor da Universidade de Paris em 1328. Uma tradição o ligava à Torre de Nesle, onde uma rainha saciava sua luxúria e depois mandava apunhalar o amante eventual e lançá-lo ao Sena. Diz-se que Buridan soube escapar da morte. A rainha deve ter sido Margarida de Borgonha, ulher de Luís o Teimoso, condenada à morte por mau comportamento (1315). Id., ibid., p. 19.

¹⁰¹ Supõem Branca de Castela, mãe de São Luís. Id., ibid., p. 19.

¹⁰² Berta do pé grande, mãe de Carlos Magno. Os nomes de Berta, Beatriz e Aelis figuram na canção de gesta Hervé de Metz. Ou Ais seria Aélis, uma das filhas de Alienor d'Aquitânia. Id., ibid., p.21.

¹⁰³ Arembour, condessa do Maine, morta em 1226. Id., ibid., p. 21.

¹⁰⁴ Joana d'Arc. Id., ibid., p. 21



Fig. 25 Vitral para *Rainhas*, de Synge

*Etain, Helen, Maeve, and Fand,
Gold Deirdre's tender hand,*

O arabesco exótico feito por motivo de um pássaro do paraíso decora o fundo. Um belo rapaz de barba segura uma taça de vinho, que dança ao lado de Cassandra, a musa do poeta Pierre de Ronsard (1524 –1585) em ‘Ode a Cassandra’. Atrás de Cassandra está Berta do pé grande, suposta mãe de Carlos Magno.

Podemos ver que esta imagem dialoga também com a Ode a Cassandra, publicada em Maio de 1553:

Ode a Cassandra, de Pierre de Ronsard¹⁰⁵ [1524 –1585 trad. de R.Magalhães Júnior].

Vem, amor, vem ver se a rosa,
Que ontem, fresca e perfumosas,
Se abriu ao sol estival,
Não perdeu o viço ainda
E conserva, rubra e linda,
Cor a teu rosto igual.

Oh, amor! Vê quão depressa,
Fenecendo, a rosa cessa
De ser bela e ser louçã!
Como é madrasta a Natura,
Pois que tal flor jamais dura
do entardecer à manhã!

*Bert, the big-foot, sung by Villon,
Cassandra, Ronsard found in Lyon*¹⁰⁶

¹⁰⁵ ALVES, Afonso Telles. *Antologia de Poetas Estrangeiros*. 4ª ed. SP: Livraria e editora Logos Ltda, 1961, p. 34.

¹⁰⁶ Trecho selecionado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit., p. 75.

Nestes vitrais, é possível perceber a profusão de detalhes dos motivos representados nas personagens e nos elementos decorativos, visivelmente ligados ao design da *arts and crafts*. A "arte nova" revaloriza a beleza, colocando-a ao alcance de todos, pela articulação estreita entre arte e o *design* têxtil. A cor predominante do azul como observamos na imagem nº. 25 referente à pintura em vitral, contrasta com o dourado, cor relacionada à devoção cristã e associada à figura da Virgem e ao ouro, à trindade.

Segundo a interpretação simbólica, “o azul é a mais profunda das cores e a mais imaterial das cores, exprime o desapego aos valores deste mundo.” Assim, “evoca a idéia da morte: as paredes das necrópoles egípcias, sobre as quais se destacavam as cenas de julgamento das almas, eram geralmente revestidas de um reboco azul-claro.” Por outro lado, “em certas regiões da Polônia, subsiste ainda o costume de se pintar de azul as casas das jovens casadoiras.”¹⁰⁷ Nas figuras 25 e 26 temos o par Amarelo-Azul, o amarelo, cor masculina, de luz e de vida, da terra fértil. Associando ao conteúdo da poesia, o amarelo está ligado ao adultério, o que confere a ambivalência de seu significado. Sendo de essência divina, o amarelo-ouro se torna, na terra, o atributo do poder dos príncipes, reis, imperadores para proclamar a origem divina do seu poder.

Podemos também relacionar as imagens com a simbologia contida no poema de Synge. Por exemplo, o número sete (os sete dias) mencionado no poema *Queens*, segundo Chevalier e Gheerbrant¹⁰⁸, representa os mistérios dos sete degraus, estados



Fig. 26. Vitrail para *Rainhas*, de Synge

*Or drove the ass-cart, a tinker's doxy,
Queens who wasted the East by proxy,
Or drove the ass-cart, a tinker's doxy,*

¹⁰⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Op. Cit., p. 107 e 109.

¹⁰⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT Idem, *ibid.*, p. 826.

espirituais hierarquizados que permitem a passagem da terra ao céu, símbolo da totalidade humana, alegorizados por Clarke pelas imagens de figuras femininas distribuídos nos sete vitrais. Um casal apresenta-se no prólogo e no desfecho, que segundo Bowe, há uma leve referência ao estilo das estampas xilográficas eróticas do Japão, denominadas de *Shunga*, um gênero literário ilustrado da era edô.

A Balada em forma de teatro referente às rainhas também é evocado em ‘The Masque of Queen Bersabe’ (A Máscara da Rainha Bersabe), de Algernon Charles Swinburne (1837-1909), que tem o gosto das situações-limiar, entre a vida e a morte, entre o prazer e a dor, entre o mundo pagão e o mundo cristão, entre o homem sufocado no pequeno cenário vitoriano, entre Deus e Satã, que o poeta persegue a matéria básica que constituirá a estrutura rítmica e fônica dos seus versos cantados em *Poems and ballads & Atalanta in Calydon*.

Notamos que no vitral da figura 27, na figura do canto esquerdo, seu pescoço e seios despidos revelam grandes feridas vermelhas, associamos o título da poesia – “A máscara da Rainha Bersabe” com uma passagem do conto de Edgar Allan Poe – “A máscara da morte rubra”, onde o Príncipe, adorador do demônio, convida várias pessoas da nobreza local para seu castelo a fim de se protegerem contra uma praga: a Morte Rubra. Em uma festa à fantasia, recebem a visita de um mascarado, trajando vermelho, o príncipe das trevas. Segundo Fiona Sturges, os painéis *Queens* representam um eclético leque da arte emprestada de referências históricas e estilos:

A narrativa visual de Clarke inclui aparições pela “Mona Lisa (que é também mencionado no poema), reinventou uma Vênus ao espelho (após Ticiano) e “A Dama de fantasias” (após Gheerhaert), enquanto os painéis combinam a estética decadente da excessiva ornamentação colorida do Parlamento Europeu e da estética Simbolista, de Gustave



Fig. 27. Vitrail para *Rainhas*, de Synge

*Queens whose finger once did stir men,
Queens were eaten of fleas and vermin,
Queens men drew like Monna Lisa,
Or slew with drugs in Rome and Pisa,*

Moreau e Gustav Klimt, da decoração, e o estilo de Aubrey
Beardsley.¹⁰⁹

Todos os vitrais são verdadeiros portfólio de Clarke, com design de figurinos que parecem ser destinados para o grupo Abbey Theatre, de Dublin, empenhado em resgatar a identidade irlandesa. No vitral da fig. 27, Clarke apropria-se da personagem Monna Lisa transformando-a em uma das rainhas, que veste um suntuoso vestido vermelho escarlate. Ela se apresenta atrás da rainha de Roma, que usa um longo vestido também escarlate em veludo estampado, com um acessório na cintura minuciosamente trabalhado com miçangas.

Trechos de - A Máscara da Rainha Bersabe¹¹⁰

De Algernon Charles Swinburne

UM MILAGRE

RAINHA BERSABE

Penso que os homens devam cuspir em mim,
E, dizem, mas ele foi a ti nobre
Aquele um queria pendurar-te a uma árvore;
Há! ele foi justo em pensar assim
As grandes pedras escoriariam seu falso corpo;
Que vergonha! quem deve vê-la morta?
(...)

ERIGONE

¹⁰⁹ STURGES, Fiona. *Uma história de Amor, digo, em Vidro*. 18 de Maio de 1997. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-tale-of-love-told-in-glass-1262294.html>. (Acesso em dezembro/2008)

¹¹⁰ Tradução adaptada do google. Texto original em anexo. SWINBURNE, Algernon Charles. *Poems and Ballads & Atalanta in Calydon*. London WC2R ORL, England: Penguin Books Ltda. Penguin Selected English Poets. General Editor: Christopher Ricks, 2000, p. 187.

Eis, então, Senhor, esta criança está crescida
 Dentro de mim entre osso e osso
 Para tornar-me mãe de um filho,
 Feita de meu corpo com forte gemido;
 Não deve existir um outro
 Isso deve ser feito aqui.

*Queens of Sheba,
 Meath and Connaught,
 Coiffed with crown, or gaudy bonnet*¹¹¹

Apesar de a história do adultério de David com Bathsheba, enviando o seu marido Urias à morte na guerra, e da exposição pública dos seus pecados por Nathan (2 Samuel 11.12), não parece estar entre os milagres existentes, não obstante o tema faz parte da história sagrada em que o ciclo do milagre se baseia. No entanto, uma vez que David foi visto como uma figura de Cristo na Idade Média, a história tende a ser contornadas ou alegorizadas.¹¹² Estes vitrais são primorosamente pintados em camadas iluminadas em amarelo-dourado, gravadas por meio de seis camadas de ultramarino em tons de azul ou suntuosos ouro-rosa, azul, rico rubi, azul, rubi e azul novamente.

Em 1914, Clarke pela primeira vez teve a intenção de ilustrar os poemas de Synge após a leitura de seus poemas realizada pela primeira vez em Dublin, em 1907. Era uma de suas leituras preferidas, incluindo a obra sobre as descrições paradisíacas das ilhas Aran (publicado 1907), que inspiraram Clarke nas suas diversas visitas à ilha, desde 1909. Então ele anotou na sua agenda a idéia de ilustrá-la.



Fig. 28. Vitral para *Rainhas*, de Synge

Queens who wasted the East by proxy,
 Or drove the ass cart, a tinker's doxy

¹¹¹ Trecho adaptado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit., p. 75.

¹¹² Ver Yara Frateshi Vieira apud SWINBURNE, Algernon Charles. *Dolores*. Trad. Por Carlos Vogt. Campinas, SP : Pontes, 1991. p.40.

Em um nível muito básico, os autores envolvidos no *Irish Literary Revival* dos finais do século XIX e início do XX simplesmente inverteram muitas das características estereotipadas que até então eram aplicadas aos cidadãos irlandeses. Se o estereótipo retratou os irlandeses como sonhadores, impotentes ligados à terra, este foi revertido para que eles fossem apresentados como espirituosos e anti-materialistas, perto do solo e, portanto, da natureza. Essas características foram, portanto, comemoradas em vez de depreciadas. Assim, o folclore irlandês e histórias antigas com narrativas épicas irlandesas, retomando o passado, pareciam oferecer imagens de uma vida de heróis e heroínas que poderiam servir de exemplo, no presente. Dessa maneira, o revivalismo literário evocado por Clarke nos vitrais nos remete à arte e à beleza da estética medieval teorizada por Umberto Eco, que dá exemplos na literatura latina da Idade Média acerca da cor que reluz e flameja contra o sol, época em que foi elaborada “a técnica figurativa que mais explora a vivacidade da cor simples unida à vivacidade da luz que a infiltra: o vitral da catedral gótica.”¹¹³ Eco, no capítulo sobre as Estética da Luz, apresenta-nos uma passagem literária do período medieval sobre a função da luz e a sua transparência admirável que encanta Suger ¹¹⁴, acerca da igreja gótica:

*Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopultur,
et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.*

A sala resplandece iluminada ao centro.
Resplandece, de fato, o que egregiamente se une ao que ilumina,

¹¹³ ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Tradução Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p.63.

¹¹⁴ SUGER, 1229, apud ECO, op. cit. p. 64.

e o que uma luz nova, inunda, brilha como nobre
Obra.

As lendárias heroínas resgatam o passado por meio das pinturas de cenas de teatro; são ilustradas com a decoração de flores, almofadas, urnas, as aves do paraíso e enormes borboletas. Cada rainha nomeada por Synge distribuídas nos vinte e seis versos do poema é fantasticamente ilustrada, quer exoticamente ou sedutoramente bela. Nesta pintura, por exemplo, Clarke faz uma apropriação da famosa imagem de Mona Lisa, colocando a questão da aura no discurso visual.

É interessante notar que os padrões do oriente exerceram grande impacto nas abordagens de cor, composição e design do Ocidente. Assim como diversos artistas da época, Harry Clarke se apodera do novo potencial do padrão decorativo e abstrato, com arranjos simétricos e assimétricos, fascinantes combinações de cores e desenhos têxteis, com um forte acento do "Japonismo", presente nos deslumbrantes *quimonos* do teatro *kabuki* japonês para causar impacto.

Em seguida, dispusemos também trechos da poesia de "A Máscara da Rainha Bersabe", de Algernon Charles Swinburne, cujos poemas, segundo críticos literários, são opulentos hino sensual do amor, em todos os seus aspectos, relacionados à morte e à perda do amor. As imagens dos vitrais mantém um diálogo dialético com as rainhas do teatro de Swinburne:

T HOMYRIS.¹¹⁵

Eu sou a rainha da Scythians.
Minha força não era como força do homem, da
minha face como o dia, o meu peito como Primavera.

¹¹⁵ Tradução adaptada do google. SWINBURNE, Algernon Charles, op. cit. p. 186.

A minha fama se fez sentir no extremo da terra
 Isso fez o sol, por um lado,
 E na outra, estrelas fulgurantes.
 Sim, o vento e não de ar;
 Sim, e aí a vida é como a morte de resíduos;
 Sim, e aí a morte é uma coisa alegre.

*Queens whose finger once did stir men
 Queens were eaten of fleas and vermin,
 Queens men drew like Monna Lisa,
 Or slew with drugs in Rome and Pisa*¹¹⁶.

Pesquisadores da British Irish & Arte analisam os estudos de “Queens” para os vitrais:

A descoberta destes desenhos únicos delicadamente trabalhados por Clarke no tamanho original nos painéis dos vitrais que ilustram o erudito e o satírico-amoroso poema em louvor a “Queens” (c. 1903), foi importante para o reconhecimento do artista e para a exaltação das Artes e Ofícios irlandês. Nunca antes documentadas, encontram-se em bom estado os seus originais. Clarke atribuiu requintadamente as representações de uma improvável montagem da iconografia legendária de mulheres do passado, proporcionando uma fascinante visão sobre o método de seu trabalho como artista no início de sua carreira, e mostrar que estava estreitamente integrado em suas concepções de vitrais aliadas às ilustrações nesta fase. Estes só são comparáveis com os estudos em aquarela para os vitrais de Genebra, inacabados pela sua morte prematura¹¹⁷.

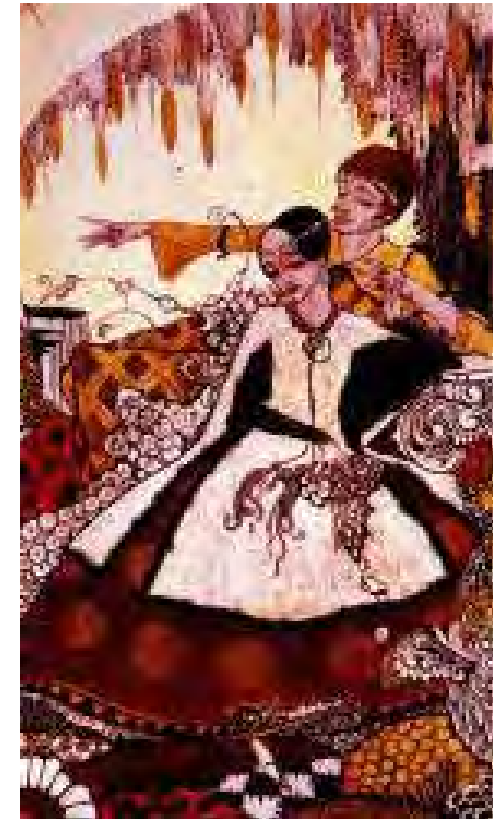


Fig. 29. Vitral para Rainhas, de Synge

*Yet these are rotten - I ask their pardon -
 And we've the sun on rock and garden,
 These are rotten, so you're the Queen
 Of all are living, or have been.*

¹¹⁶ Trecho adaptado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit., p. 75.

¹¹⁷ British Irish & Arte. Disponível em:
 <http://www.christiesinternational.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5197140>
 Nove em escala estudos preparatórios para uma série de vitrais painéis, ilustrando John Millington Synge do poema *Queens*.

Rainhas¹¹⁸

por: John Millington Synge (1871-1909)

Sete dias de cão se passaram
 Nomeando Rainhas em Glenmacnass,
 Todos os nomes raros e nobres
 Vil pele de carneiro ainda conserva,
 Etain, Helen, Maeve, e Fand,
 A terna mão de Dreirde,
 Bert, o pé-grande, cantada por Villon,
 Cassandra, Ronsard encontrado em Lyon.
 Rainhas de Sabá, Meath e Connaught,
 Coroadas, ou com turbantes ornamentados,
 Rainhas cujo dedos uma vez
 fizeram agitar os homens,

Rainhas que foram comidas
 pelas pulgas e vérmina,
 Rainhas que os homens vestiam-nas
 como Monna Lisa,
 Ou circulavam com drogas, em Roma e Pisa,
 Nomeamos Lucrezia Crivelli,
 E a dama com o ventre vermelho-dourada,
 Rainhas quem cortou a turfeiras de Glanna,
 Judith da Escritura, e Gloriana,
 Rainhas que esbanjaram no Oriente
 como representantes,
 Ou conduziram na carroça,
 um funileiro da concubina,
 Ora, estas estão miseráveis - Peço seu perdão -

¹¹⁸ A versão original encontra-se no anexo. Este trecho trata-se da tradução do google adaptada: On-line text © 1998-2008 Poetry X. All rights reserved. From *Poems and Translations* | Churchtown, Dundrum: Cuala Press, 1909. Disponível em: <http://poetry.poetryx.com/poems/11202/>

*Yet these are rotten – I ask their pardon –
And we've the sun on rock and garden,
These are rotten, so you're the Queen
Of all are living, or have been.*¹¹⁹

E nós temos o sol sobre as rochas e o jardim,
Em mau estado, assim você é a Rainha
De todos os que vivem, ou que tenham existido.

1.3. O diálogo com a pintura renascentista, simbolista e com a *arts and crafts*.

*Queens who cut the bogs of Glanna
Judith of Scripture, and Glorianna.*¹²⁰

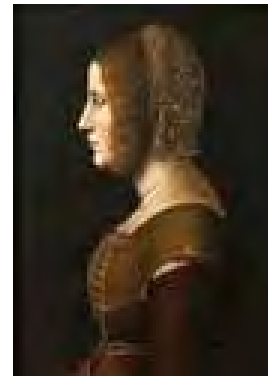


Fig. 30. Perfil do retrato de *Lady*, de Giovanni Ambrogio Preda, c. 1500.

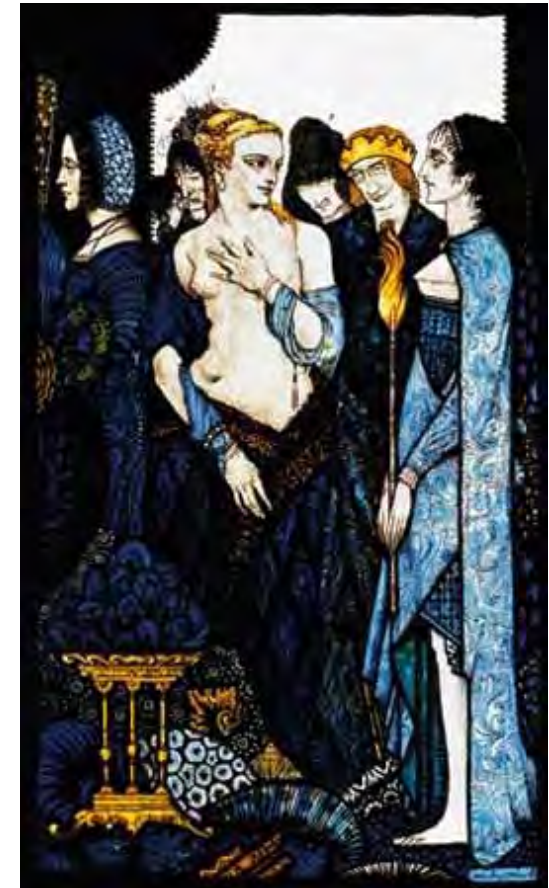


Fig. 31. Vitral para *Rainhas*, de J.M.Synge, 1917.

¹¹⁹ Trecho selecionado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit., p. 77.

¹²⁰ Trecho selecionado por Harry Clarke para acompanhar o vitral como legenda. Conf. Bowe, op. cit., p. 77.

Neste vitral, como os outros, confirma-se a erudição de Clarke, que ampliou seu leque de referências de artistas contemporâneos a ele e de pintores renascentistas. Como Klimt, Clarke era um expoente do estilo *art-nouveau*, realizando grandes projetos decorativos e ambos apreciavam personificações de figuras femininas que expunham o lado obscuro da sedução sexual.

Referente à imagem da fig. 33, Clarke faz uma releitura da pintura do século XVI, de Gheeraerts, dialogando com o design têxtil do roupão desta dama e do detalhe de suas sapatilhas. Notamos, porém, que tanto a personagem da Rainha Judith quanto a da Rainha Gloriana são caricatas, pois há uma ligeira distorção das proporções do corpo; o braço de Judith é maior do que o normal, ao passo que a da Rainha Gloriana, os braços e as pernas são curtos. As cores quentes denotam grande vigor, dinamismo. A cor vermelha representa literalmente o sangue derramado; o significado do dourado no oriente era considerado como a única cor “verdadeira”, devido ao fato de sua superfície tremulante sugerir em vez de definir.

*We named Lucrezia Crivelli,
And Titian's lady with amber belly,
Queens acquainted in learned sin,
Jane of Jewry's slender shin.*¹²¹



Fig. 33. *A Lady in Fancy Dress*, c. 1590-1560., de Marcus Gheeraerts.



Fig. 32
Judith II,
1909,
de Gustav
Klimt.



Fig. 34. Vitrail para *Rainhas*,
de Synge, 1917.

¹²¹Na legenda do vitral: trecho do poema selecionado e escrito por Clarke no vitral azul, em baixo-relevo. Conf. Bowe, op. cit., p. 76.

Além das cores, notamos que o design dos motivos têxteis tem influência oriental misturada a *Art Nouveau*. Nas figuras das rainhas, Harry Clarke não tem a preocupação com as proporções do corpo como na pintura renascentista, pois como na poesia, são personagens caricatas.

Na pintura em vitral também observa-se a despreocupação de Clarke com a proporção da figura humana em contraste com as imagens das pinturas do século XVI das quais ele se apropria. Neste vitral, Clarke escolhe a figura da Vênus, loira, reconhecida como ‘ventre de âmbar, na tradicional posição pudica da mão, e ornamentada de jóias. O traçado característico da linguagem gráfica, estilizada, a Vênus de Clarke é mais magra do que a de Ticiano; os seios menores e os braços ligeiramente mais longos, ou seja, o ideal de beleza também está na Vênus não celestial, presente no cotidiano do século XX, sintonizada com o novo estilo em moda feminina, que salientava o perfil pueril. A discussão sobre o nu feminino, observa Tirapeli, “atravessou a Idade Média sob a divisão entre a Vênus Vulgar e a Vênus Celestial.”¹²² Exemplo disso, saindo um pouco das telas de pintura e dos vitrais e indo para as do cinema, temos o filme *Vênus* (2006), de Roger Mitchell (fig.36), cujo bom roteiro de Hanif Kureishi, diz Daniel Piza,¹²³ fala além do que resta depois da vitalidade e a capacidade de ironia diante do fim. O título do filme é uma metáfora à conjugação de beleza e sensualidade de *Vênus ao espelho*, de Velásquez (1651), no contexto do século 21, reportando à jovialidade vulgar e à sensualidade da dama de companhia: segundo Emilio Franco Jr, “Peter O’Toole é um ator extraordinário, capaz



Fig. 35. Ticiano, *Venus with a Mirror*, c. 1555



Fig.36 Cena do filme de Roger Mitchell, *Vênus* (Jodie Whittaker), 2006.

¹²² TIRAPELI, Percival. *Arte sobre Arte*. Apropriações da Imagem. ARTEunesp. São Paulo 2/4., 1986/88., p. 53.

¹²³ PIZA, Daniel. *Atores são de Marte*, Peter O’Toole é de Vênus. Disponível em: http://blog.estadao.com.br/blog/piza/?title=title_238&more=1&c=1&tb=1&pb=1

de sugerir todos os recursos e ao mesmo tempo se despojar ao ponto do ridículo; (...)ele é maltratado pela menina(Jodie Whittaker) que ‘negocia’ seu carinho - e ele a olha com ternura, ele bebe de sua imprudência juvenil, ele aceita o papel grosseiro que ela lhe oferece”.¹²⁴

Na interpretação do poema “Rainhas” de Synge realizado por Harry Clarke, a “Vênus” de Ticiano dirige o olhar para “Jane da Judéia”, que está de perfil do lado direito do vitral, deixando à mostra o tornozelo e os seios. A procissão é conduzida por “Lucrezia Crivelli”, vestindo uma túnica azul cobalto. Esta é uma outra apropriação da imagem de *Lady* de Giovanni Ambrogio Preda, do século XV. Conforme a análise de Soares de Oliveira, o espelho da Vênus é a metáfora de Eros - “Vênus e Eros em ação translativa metaforizam o amor e a beleza e os transformam em conceitos.”¹²⁵ O que é instigante, é que esta Vênus não tem espelho e ainda tem uma figura masculina sinistra atrás dela.

Em relação à apropriação de imagens, Tirapeli esclarece que no caso de “remake”, “expõe a dúvida da aura do objeto artístico. Destrói, não confirma o pensamento criado pelos intermediários (coleccionadores, investidores, a “mass-media”) e não criadores do objeto artístico. Põe em discussão o que faz entrar na categoria de arte.”¹²⁶

Enquanto o triunfo do espírito era maior que o da matéria, a tradição romântica na arte gerava o simbolismo como forma literária de pintar e de liberação experimental

¹²⁴ FRANCO Jr., Emilio. *Venus*, 2006. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica.php?id=950>. Postado em: 18/03/2007

¹²⁵ OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura*. Um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999, p.143.

¹²⁶ TIRAPELI, op. cit, p.52.

do artista para tentar descobrir métodos de representar idéias. Na poesia, segundo Moisés, os poetas simbolistas buscavam “o retorno à atitude do espírito assumida pelos românticos” e distingue entre o individualismo simbolista da introspecção do romantismo, que “não vai repetir pura e simplesmente a idêntica propensão romântica”, e explica:

O Romantismo estimulava a introversão que apenas desvendava as primeiras camadas da vida interior do artista, aquelas onde se localizam os conflitos e as vivências de exclusiva ordem sentimental. Agora, os simbolistas se voltam para dentro de si à procura de zonas mais profundas, iniciando uma viagem interior de imprevisíveis resultados.¹²⁷

Campedelli faz considerações estilísticas desse movimento literário e artístico, especificando que “os simbolistas vão mais além, atingindo as camadas do inconsciente e do subconsciente”. Escreve ainda que “Trata-se de uma forte reação ao espírito positivista e um distanciamento dos interesses materialistas causados pela civilização industrial. O misticismo, o sonho, a fé, a religião são valores retomados numa tentativa de encontrar novos caminhos.”¹²⁸

Mackintosh afirma que o mais notório dos grupos simbolistas, o Salão da Rosa-Cruz, adotou como sua Bíblia as obras de Edgar Allan Poe. Poe dizia que o

¹²⁷ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*, 1971, apud CAMPEDELLI, Samira Youssef in *Literatura, História & Texto 2*, SP: Saraiva, 1995, p. 294.

¹²⁸ CAMPEDELLI, op. cit. p. 295.

sentido do gosto é a de que uma obra de arte deverá ser julgada por suas qualidades estéticas (incluindo o poder de estimular a imaginação).¹²⁹

Em relação à tradição da ilustração da época, Linardi destaca:

(..)crescia no século XIX o prestígio das edições ilustradas, especialmente das obras que eram consideradas como obras primas da literatura universal. A tradição da ilustração considerava que a imagem deveria falar tanto quanto, e junto com o texto. As imagens organizavam-se em seu interior em categorias, geralmente em três: introdução ao capítulo, vinhetas decorativas e ilustrações de página inteira.¹³⁰

É relevante neste estudo, encontrarmos subsídios para a análise entre pintura e o texto poético. As homologias do processo criativo na poesia e na pintura analisadas por Aguinaldo José Gonçalves, por exemplo, conjuga obras da literatura brasileira com obras de pintores modernos e pós-modernos na “tentativa de compreender, nas obras, o ‘mais além’ das influências temáticas ou das correspondências estilísticas entre pintura e poesia”.¹³¹ Portanto, são questões pertinentes a este estudo que servirão de elementos de retórica entre essas duas linguagens, que serão norteadas conforme suas descrições de fundamento estilístico e tratamento plástico, incorporando-as também a de natureza do poético expressado na pintura.

¹²⁹ MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. Tradução de Vera Regina Rebello Terra. Calábria, Barcelona: Editorial Labor S.A, 1977. p. 34.

¹³⁰ LINARDI, Ana Beatriz. *Ut Pictura Poesis - Dom Quixote, Doré e Dalí: em torno do Livro Ilustrado*, Tese de doutorado, Unicamp, 2007, p. 3. Disponível em: www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss03_01.pdf

¹³¹ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações Homológicas entre Texto e Imagem*. SP: Edusp, 1994. p.207.

Ao fazer as relações entre a poesia e imagem pictórica, lembramo-nos da concepção de Simônides de Ceos, que dizia ser a pintura uma poesia muda e a poesia uma pintura falante. Gonçalves realiza correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe etc.). Diante desta concepção, podemos aferir que a imagem ou a visualidade, segundo Soares de Oliveira, diz respeito àquela forma poética produzida pela linguagem verbal que, segundo Ezra Pound, é classificada como fanopéica, pois a imagem é visualizada por meio do texto verbal, ou seja, a imagem da palavra.¹³²

Na pintura em vitral (fig. 37) que evoca o poema de Seumas O'Sullivan, "The Other", nota-se o predomínio da linguagem referencial sugerido pelo tema da poesia, sendo que o elemento sonoridade contido nas rimas é sugerido por meio das cores. No vitral detectamos a conjunção de cores e texturas visíveis na vestimenta do casal de enamorados ou dançarinos que se encontram no primeiro plano da pintura. A donzela que dança com um elfo, tem um olhar de sonhadora, com o seu vestido azul bordados em branco com motivos orgânicos e detalhes de *flash* em rosa. Há também aplicações de miçangas e pedras douradas, tanto no vestido da donzela quanto na roupa do elfo, com traços andrógynos. Parece meio-gnomo que conduz a mão dela em sua dança durante a lua crescente.

Ao longo da história o que foi denominado de "iconografia da mulher" tem sido retratado o modo como as mulheres foram vistas na sociedade, e que podemos apreender por meio da análise destes vitrais de Clarke. Um indicador da iconografia feminina pode ser verificado no vestuário feminino. Esta nova atitude em relação às mulheres foi refletida em termos visuais e literários da época. Moda e a frivolidade



Fig.37. H. Pormenor do vitral de Geneva evocando *The Others*, de Seumas O'Sullivan, 1929.

¹³² SOARES DE OLIVEIRA, Valdevino. Op. cit., p. 44.

tenham sido a tônica para caracterizar o materialismo e a vaidade feminina. Normoyle¹³³ analisa essa noção do traje dentro do contexto da fantasia, da mitologia e dos contos de fadas.

Observa que os artistas referiam-se muitas vezes a esse tema para expressar a idéia da máscara da beleza por meio das personagens mitológicas. A mudança na moda do vestuário feminino no virar do século XX pode ser visto como forma de reflexão das mais profundas transformações na mentalidade contemporânea, que por sua vez, repercutiu sobre a linguagem artística. Neste período, dá início a uma transgressão da divisão rígida entre a literatura e as artes plásticas, cujo mote é a expressão de utopias e a provocação dos sentidos. Como lembra Oliveira, “a poesia não é poesia porque fala de amor, mas porque se organiza de uma certa forma para provocar uma estesia”.¹³⁴ Completa o raciocínio ao explicitar que o elemento rítmico do poema transmigra para o campo espacial da imagem, considerando que a poesia alcança, além de sua sonoridade, o sentido através da imagem, elemento que permite aproximar os códigos da poesia e da pintura, sob os aspectos da poesia da forma para o verbal e forma não-representativa, para o visual.¹³⁵

Sobre a estrutura do espaço quanto ao seu aspecto de percepção dentro da linguagem artística, verificaremos certos aspectos expressivos do movimento visual Ostrower estabelece que a expressividade de uma imagem se baseia no caráter dinâmico ou estático do movimento visual articulado: “Há sempre uma combinação

¹³³ NORMOYLE, Karen.. *Feminity in the work of Harry Clarke, Ireland's great Symbolist artist.* , agosto de 2005, page 1. Disponível em:
<http://www.threemonkeysonline.com/als/_harry_clarke_irish_symbolist_stained_glass.html>

¹³⁴ SOARES DE OLIVEIRA. Id., *ibid.*, p. 48.

¹³⁵ SOARES DE OLIVEIRA. Id., *ibid.*, p. 49.

de ambos – dinâmico/estático – integrando estados de ser contrastantes (estados que são fundamentais): movimento e não-movimento, tensão e não tensão.”¹³⁶

Aplicando este conceito na imagem da fig. 37, por meio de um desenho esquemático podemos perceber as linhas invisíveis sobre as quais estruturam os elementos compositivos.

Pensando na harmonização de pesos e valores que a imagem se sustenta e provoca no leitor, emoções e sentimentos, Rui de Oliveira relata alguns procedimentos artísticos que, em sua opinião, se tornaram imutáveis ao longo dos tempos:

Um esquema compositivo utilizando predominantemente linhas verticais impregnará a ilustração de uma atmosfera espiritualizada. Personagens e objetos são tomados de uma atmosfera ascensional, bem como de leveza e interiorização. A estrutura compositiva em diagonal, por exemplo, faz com que os elementos nessa narrativa pareçam estar subindo, levantando voo, uma sensação de escalar uma ladeira ou um morro imaginário.¹³⁷

1.4. Vitral para o poema de Seumas O’Sullivan

Os Outros (google tradutor)¹³⁸, de Seumas O’Sullivan,¹³⁹ c.1909 (trechos)

¹³⁶ OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, s/d..., p. 41.

¹³⁷ OLIVEIRA, (1ª citação na p.31) id. Ibid., p. 62.

¹³⁸ Tradução automática do Google, adaptado. Texto original em anexo. Ver Lilly Library Manuscript Collections. Disponível em: <<http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/html/starkey.html>>

¹³⁹ O’Sullivan, Seumas (pseudônimo de James Sullivan Starkey - 1879-1958), poeta e editor. Nascido em Dublin. Seu primeiro livro de poemas, *Crepúsculo Popular* (1905), refletiu o humor do renascimento literário. A *Earth Lover* (1909) e *Outros Versos* centra-se na vida de Dublin. Isso é evidente no *Requiem* e *Outros Poemas* (1917),



Fig. 37 a. Esquema compositivo de vitral *The Others*

Do nosso encontro em lugares ocultos
 Por um caminho secreto,
 Nós viemos sob o luar
 Para o lado do verde temporão.

Existe à noite pela qual
 Levamos o nosso prazer,
 Dançando de tal maneira
 Como a terra nunca vira.

Não só cenas bíblicas e vidas de santos coloriam e ostentavam o interior das catedrais e capelas, mas cenas de lendas e personagens de poemas profanos também. Neste vitral de Geneva, com apurado artesanato, Clarke manipula a matiz da cor com a luz que infiltrava através dos vitrais, causando encantamento e devaneios. Como escreveu Israel Pedrosa, o vitral surge como um grito de luz nas trevas dentro da obscuridade dos imensos espaços criados pela invenção gótica, colorindo o interior das catedrais.¹⁴⁰

Podemos então, a partir da percepção sinestésica de Israel Pedrosa, atender a esse chamado luminoso e tentarmos fruir esse colorido através da simbologia das cores. Na imagem da fig. 37, a cor rosa que veste o dançarino, segundo Chevalier, constitui um símbolo de regeneração em virtude do parentesco semântico do latim rosa com ros, a *chuva*, o orvalho, símbolos do primeiro grau de regeneração e de iniciação

algumas das quais respondeu às crescentes da Páscoa de 1916. Sua contribuição para a Irlanda entrou em sua vida cultural editorial de Dublin O Magazine (1923-58).

¹⁴⁰ PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. RJ: Senac Nacional, 2004. p.54.

aos mistérios. Dentre os vários significados da cor azul, neste contexto pode representar

o azul da cor do pássaro da felicidade, é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho(..). O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite.¹⁴¹

Nestes vitrais como nos trabalhos gráficos de Clarke, a presença da flora é constante, é nítido a influência do design têxtil florido ornamental japonês. Entendemos que esta manifestação estética é um jogo de formas significantes e que está inteiramente relacionado ao texto literário; e para fruí-la melhor, será necessário buscarmos algumas informações sobre as circunstâncias históricas na Irlanda que motivou Harry Clarke a esta expressão artística. Tolentino nos traz uma pista elucidativa sobre a situação política da Irlanda no final do século XIX, que contextualiza as artes, especialmente a literatura como porta voz do manifesto da cultura e da língua original irlandesa:

E no final do século eclodiu o Renascimento Literário, planejado objetiva e estrategicamente, não como um movimento isolado, mas resultado de tentativas anteriores de se retomar a língua e a cultura originalmente irlandesas. Foi um florescimento da literatura e do drama irlandês, na passagem do século, baseado na revitalização do interesse pela tradição gaélica aliada a idéias nacionalistas em ascensão naquele momento.

Na verdade, a primeira manifestação literária de protesto pela situação de pobreza e penúria da Irlanda surgira no século dezoito, com Jonathan Swift, o grande ironista que metaforizou as relações sociais com as aventuras de Gulliver, e que de quando em quando

¹⁴¹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, op. Cit. p. 107.

soltava manifestos em panfletos ambigualmente subversivos. O mais conhecido deles chamou-se “Uma proposta modesta...”, onde ele aconselhava que se engordassem as criancinhas pobres para servir de alimento aos ricos.

O Renascimento Literário foi em grande parte iniciado por Yeats, que exortava os escritores irlandeses a buscar inspiração para suas obras diretamente na vida e nas tradições da Irlanda, ao invés de buscá-las em fontes inglesas e européias. Yeats acreditava que um renascimento literário poderia ser criado com o intuito de reformular a mentalidade dos irlandeses. No momento, a arte inglesa estava com pouca produção, e a arte irlandesa poderia buscar, com renovada energia, inspiração na mitologia antiga.¹⁴²

A essência desse movimento, no dizer de Tolentino, se deve aos grandes expoentes que o iniciaram e a ele deram continuidade (Yeats, Lady Gregory, Sean O’Casey, Synge, George Russel, Padraic Colum, e muitos outros) na tentativa de definir a questão da identidade irlandesa :

O Renascimento Literário foi então a realização de uma atividade voltada para o povo, com o intuito de fazer esse povo se voltar para suas próprias raízes e sua própria criação artística. O Teatro Abbey, fundado por Yeats e Lady Gregory em 1899 para encenar somente peças nacionais (e na categoria se enquadram peças escritas por autores nacionais e versando sobre assuntos nacionais) – e que mais tarde, em 1902, é reorganizado sob o nome de *Sociedade Teatral Nacional Irlandesa* - surgiu após a vigência daquelas diversas associações que tentaram revitalizar o interesse pela tradição e língua gaélicas e que acompanhavam as idéias nacionalistas em franca ascensão no final do século.¹⁴³

¹⁴² TOLENTINO, *Manifestações Culturais na Reinvenção da Irlandesidade*, p. 4. Disponível em: www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/clca02.htm - 84k>

¹⁴³ TOLENTINO, op. cit., p. 4.

Com este espírito, escritores e artistas se engajaram no movimento do revivalismo celta. Yeats sentia que, para recriar a mentalidade nacional no povo irlandês, precisaria criar um público e encorajar outros a escreverem. Nesse contexto, Tolentino explica sobre a importância da atuação do Teatro Abbey, fundada na experiência e a visão de vida dos autores, ou da vida irlandesa:

A companhia do Teatro Abbey introduziu elementos realistas e líricos no teatro irlandês e rapidamente ganhou popularidade. Algumas das peças apresentadas no teatro foram **Cathleen Ni Houlihan** de Yeats, **Riders to the Sea** e **Playboy of the Western World** de Synge, e mais tarde **Juno and the Paycock** e **The Plough and the Stars** de O'Casey, além das peças de Lady Gregory, George Russel, Padraic Colum, St. John Greer Ervine e outros. Em contraste com a ficção e a poesia escritas anteriormente, o que predomina nesse novo trabalho é um sentimento de dedicação consciente pela causa nacional.¹⁴⁴

1.5. O Vitral de Geneva

Harry Clarke também não poderia deixar de participar deste renascimento literário escrevendo também, mas em forma de imagens, prestigiando as peças apresentadas no Teatro Abbey. O artista-artesão então selecionou quinze trechos da literatura irlandesa. Após trabalhar a partir de uma série de estudos evocativos

¹⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 4.

em aquarela, transpôs os esboços para a pintura em vitral, cujas cenas que compõem o vitral são acompanhadas dos seguintes versos:¹⁴⁵

“O viajante”, por Padraic Pearse (1916)¹⁴⁶

A beleza do mundo fez-me triste,
Essa beleza, que vai passar;
Às vezes, meu coração é abalado com grande alegria

Harry Clarke concretizou o Vitral de Geneva (fig. 38) destinado a uma encomenda para a Comissão representativa do governo da Irlanda na Organização Internacional do trabalho em Geneva. Hoje se encontra na Dublin City Gallery, The Hugh Lane. Os dois primeiros painéis correspondem às cenas das peças de Lady Gregory e George Bernard Shaw.

Na segunda linha do painel estão evocações para a peça de John Millington Synge, *O Prodígio do Mundo Ocidental* (1907), o poema de Seumas O’Sullivan, *The*

¹⁴⁵ Os trechos aqui adaptados servem apenas para efeito de melhor entendimento entre o diálogo da pintura e texto poético, portanto não transpôs as rimas que estão no original. Infelizmente, não foi possível encontrar traduções desta coletânea de poemas editadas para a língua portuguesa. Os textos originais encontram-se no anexo.

¹⁴⁶ Patrick Henry Pearse (10 de novembro de 1879 - 3 de Maio de 1916) Nasceu em Dublin, atuou como professor, advogado, poeta, escritor, nacionalista e ativista político e foi um dos líderes do *Easter Rising*, em 1916. Foi declarado "O presidente do Governo Provisório" da República da Irlanda em um dos boletins emitidos pelo surgimento de líderes, um status que foi, contudo, contestada por outros associados com a rebelião. Após o colapso do Levante, Pearse foi executado, juntamente com seu irmão (Willie Pearse) e catorze outros líderes. Pearse passou a ser visto por muitos como a personificação da rebeldia. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Patrick_Pearse



Fig. 38. Vitral de Geneva, 1929. 181.6 x 101.6 cm
Encomenda para o governo de Irlanda para a Liga das Nações, composto de oito painéis ilustrando cenas do século 20 da Literatura irlandesa.

Others, o de James Stephens (1914), Os Semi-Deuses e Sean O'Casey, Juno e Paycock.

Na linha seguinte, temos a peça de O'Kellys, *Gravura de Costura*, a de William Butler Yeats, *A Condessa Cathleen* e a de Liam O'Flaherty, *Sr. Gilhooly* (1926). Na última linha do painel, temos a peça *Os Sonhadores*, por Lennox Robinson (1915). No painel de Joxer, uma taça de Guinness.

As flores decoram, adornando a figura do primeiro vitral, disfarçando a junção do vitral; as legendas que acompanham os vitrais são adornadas e manuscritas em dourado, ao que corresponde ao trecho da poesia:

”A história trazida por Brigida”, por Lady Gregory¹⁴⁷

Eles machucaram sua sobancelha com a sua coroa de roseira
 Eles escarneciam dele com cada coisa ofensiva
 Ele poderia com o fogo paralisá-los
 Ele silenciou como um soberano.

¹⁴⁷ Isabella Augusta Perse, Lady Gregory (1852 - 1932), dramaturga irlandesa e folclorista, com William Butler Yeats e outros, foi co-fundadora do Abbey Theatre (Teatro Literário Irlandês) e escreveu numerosas obras curtas para ambas as empresas. Lady Gregory produziu uma série de livros de recontagens de histórias colhidas da mitologia irlandesa. Nascida em uma classe que é identificada em estreita colaboração com o domínio britânico, sua conversão ao nacionalismo cultural, como evidenciado por seus escritos, foi emblemático de muitas das lutas políticas que ocorrem na Irlanda, durante a sua vida. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Augusta,_Lady_Gregory

Vemos uma figura masculinizada, com um capuz na forma de uma cruz sob o seu manto escuro, contrastando com o azul no segundo vitral, que contempla o céu sobre as colinas de sua terra natal. Pela referência poética, conclui-se que a figura representada é a de Joana D'Arc, vestida para a batalha, onde se vê no segundo plano da pintura, uma paisagem montanhosa adornada de flores, árvores e ciprestes frondosos, elementos característicos dos arabescos da *Art Nouveau*, que configuram o texto visual evocativo deste poema de Shaw:

“**Santa Joana**”, por George Bernard Shaw¹⁴⁸ (1923)

Ó Deus, que fez esta bela terra
Quando estará pronto para receber os Santos;
Quanto tempo. Ó Senhor, por quanto tempo?

No terceiro vitral, a versão imaginativa de Clarke nos mostra as roupas remendadas dos homens do Oeste da Irlanda, acompanhado de sua companheira com um vestido rubi incandescente, combinando com a cor das sandálias. Os jovens amantes irradiam o azul escuro da noite; flores brilham adornando o ambiente.



Fig. 39. Pormenor do Vitral de Geneva, 1919. O painel à esquerda evoca a peça de J.M.Synge, *O Prodígio do Mundo Ocidental* e ao painel à direita, o poema de Seumas O'Sullivan, *The Others*.

¹⁴⁸ George Bernard Shaw foi um escritor, jornalista e dramaturgo dublinês, autor de comédias satíricas que o tornaram irreverente e inconformista. Destacou-se também na crítica literário, teatral e musical, na defesa do socialismo, na criação de panfletos, ensaios sobre assuntos políticos, econômicos e sociais, sendo ainda um prolífico epistológrafo. Como crítico de teatro da Saturday Review (1895), Saturday Review, atacou insistentemente a pobreza qualitativa e artística da produção teatral vitoriana. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/George_Bernard_Shaw

A preocupação na representação minuciosa das vestes femininas está relacionada à poética simbolista, como explica Karen Normoyle:

A iconografia em Clarke do trabalho pode ser visto como uma poética simbolista da feminilidade. O aparato de feminilidade, em termos de estilos de vestir e roupa, atestam a evolução do papel da mulher na sociedade, representada por Clarke. Além disso, uma pesquisa sobre a iconografia da feminilidade expõe o patriarcal receios subjacentes às percepções da mulher no final do século XIX.¹⁴⁹

As peças de Synge têm como base o idioma do camponês cujo discurso poético reflete na imagem da pintura deste vitral à esquerda (fig. 39). Este vitral evoca a peça *O Prodígio do Mundo Ocidental*, que trata da temática da vida dos irlandeses do oeste, seu ambiente bucólico, resgatando seus costumes e, sobretudo, a cultura tradicional arraigada na linguagem coloquial caipira de gente simples do campo, que se traduz na simplicidade do vestuário.

Trecho do poema evocado na pintura em vitral de Geneva (conforme fig. 39, à direita):

“The Others”, por Seumas O'Sullivan¹⁵⁰ (1917)



Fig.40 Pormenor do Vitral de Geneva, 1929. Ilustrações para *Os Semi-Deuses*, de James Stephens e *Juno e Paycock*, de Sean Cossey.

¹⁴⁹ NORMOYLE, Karen, op. cit., p. 6.

¹⁵⁰ Seumas ou Seamus Sullivan, cujo nome verdadeiro é James Sullivan Starkey, (1879-1958), foi um poeta irlandês e poeta irlandês e editor da Revista *The Dublin*. Seus livros incluem *Twilight People*(1905), *Verses*

E agora eles pausam nas suas danças,
E olham com olhos inebriados,
Como crianças perdidas da Terra
E a repentina lembrança de um sábio.

No quinto vitral (fig. 40), os três sacerdotes emergem com o clarão das chamas; apesar da pequena proporção das figuras, os desenhos de suas vestes são suntuosamente decorados. Os sacerdotes alados com as coroas contrapõem-se às vestes do camponês, estarecido. No canto inferior à esquerda é acompanhado de um trecho da poesia:

“Os Semi-Deuses”, de James Stephens (1914)

A cortina escura da noite se movia silenciosamente,
E os
três anjos nobremente eretos à luz da fogueira.

As interpretações de Clarke do poema ‘Os Semi-Deuses’ e ‘Juno e Paycock’ são concebidas como cenas de ilustrações em livros, traduzindo visualmente trechos da poesia, antagonizando o real e a fantasia.

“Juno e Paycock”, por Sean O’Casey ¹⁵¹(1924)

Sacred and Profane (1908), *The Earth Lover* (1909), *Selected Lyrics* (1910), *Collected Poems* (1912), *Requiem* (1917), entre outros. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Seumas_O'Sullivan

¹⁵¹ Seán O’Casey (1880-1964). Foi um dos principais dramaturgos e memorialistas irlandeses. Como socialista, foi o primeiro dramaturgo irlandês a escrever sobre as classes trabalhadoras de Dublin. As suas peças são particularmente conhecidas pelo tratamento simpático dado às personagens femininas. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Se%C3%A1n_O'Casey



Fig. 41. Estudos em aquarela para o vitral de Juno e Paycock, de Sean O’Casey.

Canção de Joxer, canção de Joxer

- dê-nos a palidez dos olhos cerrados

Os personagens do quinto e o sexto vitral representam o morador do campo, humilde e pobre, mas que ainda cultivam a espiritualidade e os prazeres simples da vida, como conferimos também neste estudo em aquarela referente à fig. 41.

Este verso refere-se ao sétimo vitral, que quase divide o mesmo plano do vitral seguinte:

“**Os Sonhadores**”, por Lennox Robinson (1915) ¹⁵²

Se eu estivesse a morrer amanhã, tudo o que poderia pedir
Deste mundo seria a caridade do seu silêncio.

“**A Condessa Cathleen**”, por W.B. Yeats (1892) ¹⁵³

Ouvi um som gemendo no casebre numerada
e devo ir para baixo, para baixo, não sei onde.

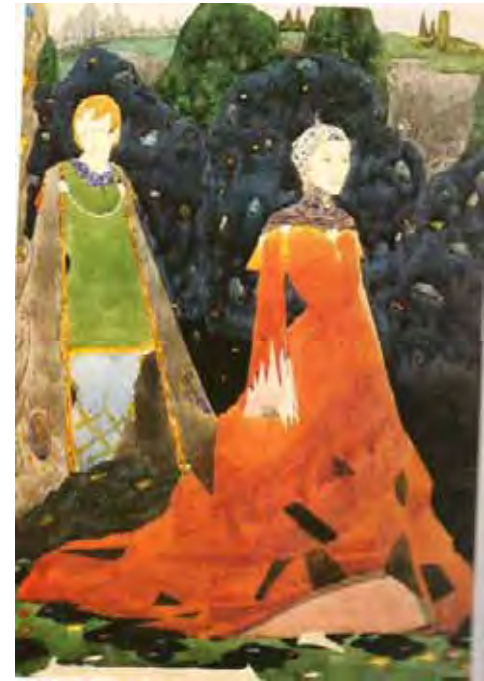


Fig.42. Estudos em aquarela para o vitral de ‘A Condessa Cathleen’, de W.B. Yeats.

¹⁵² Como dramaturgo, Robinson mostrou-se como um nacionalista com peças como *Patriots* (1912) e *Sonhadores* (1915). Por outro lado, ele pertencia a uma parte da sociedade irlandesa que não era visto como totalmente irlandês. Foi nomeado para o conselho do teatro em 1923, cargo que ocupou até sua morte. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Lennox_Robinson

¹⁵³ William Butler Yeats, poeta e autor teatral, recebeu, em 1923, o Prêmio Nobel de Literatura. Co-fundador do Teatro Literário Irlandês (Abbey Theatre, fundado em 1899 juntamente com Lady Augusta Gregory), é representante máximo do Renascimento irlandês, foi um dos escritores mais destacados do século XX.

De acordo com os procedimentos artísticos enfatizados por Rui de Oliveira, percebemos que a estrutura compositiva dos estudos para o vitral de ‘A Condessa Cathleen’ está disposta na diagonal, confirmando suas reiteraões neste estudo da composição visual: “Se porventura a ossatura compositiva estiver direcionada do canto esquerdo superior em direção ao canto direito inferior, a sensação que temos é a de que tudo está desabando, os elementos parecem cair.”¹⁵⁴

Uma das belas criações femininas em vitrais, a Condessa Cathleen, está vestida desde o pescoço, sendo uma referência do Balé Russo. Segundo Alice B. Fort e Herbert S. Kates¹⁵⁵, o texto intensamente dramático que Yeats havia escrito até então foi a peça intitulada *Cathleen ni Houlihan*. Esta foi a primeira prosa dramática e, curiosamente, não conseguiu agradar até mesmo os críticos, que o atacaram amarguradamente. Yeats atribuída de imediato à peça a inspiração de um sonho, mas a figura central, que é a idade, a lendária *Cathleen ni Houlihan* representa a própria Irlanda. A peça teve outra versão que acabara cedendo a um espírito de patriotismo intenso o suficiente para satisfazer o mais fervoroso irlandês nacionalista.

Neste desenho encontramos o espaço linear e translúcido. Os elementos visuais são notados como componentes ativos da composição. A personagem feminina se destaca na paisagem que cresce ritmicamente em sua projeção no espaço; a dinâmica desta composição ocorre tanto no contraste das cores quanto na oposição

¹⁵⁴ OLIVEIRA, id. Ibid., p. 62 e 63.

¹⁵⁵ Alice B. Fort & Herbert S. Kates. *Minuto História do teatro*. New York: Grosset & Dunlap, 1935. p. 116.
Disponível em: www.assirio.com/autor.php?id=1304&i=U - 12k –

entre a linha horizontal, a linha do horizonte, levemente curva, com as linhas verticais da vegetação e a dos personagens. Segundo Ostrower, qualquer elaboração formal que façamos com a linha terá, necessariamente, caráter rítmico. Introduzindo-se pausas e modulando-se as velocidades das linhas, modula-se o fluir do tempo.”

“**Senhor Gilhoolley**”, de Liam O’Flaherty¹⁵⁶ (1926)

Ela veio para o baile movimentando
As pregas do véu, para que se
Desdobrassem lentamente enquanto dançava.

de Liam O’Flaherty¹⁵⁷(1907)

Sei que a grande dádiva que dará a



Fig. 43. Pormenor do vitral de Geneva (1929) para o poema ‘Sr. Gilhoolley’, de Liam O’Flaherty’, de 1926.

¹⁵⁶ Liam O’Flaherty, romancista irlandês e contista, abandonou a sua formação para o sacerdócio tornando-se um soldado na I Guerra Mundial. Foi Co-Fundador do Partido Comunista da Irlanda em 1921. Um dos principais escritores do renascimento literário irlandês, seus romances combinavam o naturalismo psicológico e o lado satírico da vida dos camponeses. *Informer* (1925), *Mr Gilhoolley* (1926), e *The Asasin* (1928), foram permeadas por uma melancolia de São Petersburgo, enquanto que nas duas coleções de histórias curtas, *Sementeira Primavera* (1924) e *The Tent* (1926), estabeleceu reflexões profundas sobre a vida camponesa. Seus romances *Fome* (1937), *Land* (1946) e *Insurrection* (1950) formam uma trilogia histórica que traça a ascensão do nacionalismo irlandês moderno. Fontes: <http://www.answers.com/topic/liam-o-flaherty> e <http://www.biography.com/articles/Liam-O'Flaherty>

¹⁵⁷ *Deirdre* é uma peça em três atos. G.W.Russell editou o Jornal *Irish Homestead* de 1905 a 1923, incentivando muitos jovens escritores, incluindo Padraic Colum, Seumas O’Sullivan e Gore Eva-Booth. Seus dons como um poeta são reforçados pela visão de um artista plástico, embora em verso tenha alcançado sua máxima expressão, suas pinturas transmitem uma visão de natureza tão íntima e delicada como nos seus versos. Fonte: Classic Encyclopedia. Based on the 11 th of the Encyclopaedia Britannica (pub. 1911). www.1911encyclopedia.org/George_William_Russell -

Gael será uma memória de piedade e suspiro
 Mais: e eu vou ser a Sacerdotisa das
 Lágrimas.

“A canção do berço,” de Padraic Colum¹⁵⁸ (c.1922)

Mavoureen vai
 De mim para você
 Onde Maria irá dobrar
 o seu Manto Azul.

Com vestes escuras, vemos a pequena figura de uma mulher coberta de seu manto com seu bebê na décima imagem do vitral de Geneva (pág. 56). É uma nítida referência à Virgem e o Menino Jesus.

“Os Óculos mágicos,” de George Fitzmaurice¹⁵⁹ (1913)

É o prazer e diversão do mundo
 Você vai ouvir e ver neles a magia dos óculos.

¹⁵⁸ Padraic Colum, poeta, romancista, dramaturgo, biógrafo e pesquisador do folclore irlandês, foi um dos fundadores do Teatro Abbey, onde seu drama realista camponês *The Land* (1905) teve sucesso imediato. Em 1922, o legislador havaiano encomendou a Colum textos literários para crianças sobre o folclore da ilha, resultando três volumes. Um livro de poemas, *lendas Dramática* (1922), foi seguido por seu primeiro romance, *Castle Conquer* (1923). Foi uma das figuras-chave da Renascença Céltica.
 Fonte: <http://www.irelandseye.com/aarticles/history/people/writers/pcolum.shtml>

¹⁵⁹ George Fitzmaurice (1877-1963), dramaturgo, sua primeira peça *The Contry Dressmaker*, atraiu comparações com Synge e Lady Gregory quando foi encenada no Abbey Theatre, em 1907. Sua originalidade foi confirmado com *The Pie-dish* (1908) e *The Magic Glasses* (1913), que combinou o realismo a, sátira, o simbolismo e a fantasia. Fonte: <http://www.answers.com/topic/george-fitzmaurice-1>

Na seguinte imagem (11º painel do vitral de Geneva), vemos três figuras sinistras, um com o rosto azul que adverte o entontecido rapaz das três tentações contidas nos cálices de vinho tinto, quase tão grande quanto ele, nos quais minúsculas ninfas nuas fluem de dentro. Nota-se que em todos os vitrais, Clarke explora uma gama de cores e figuras estilizadas, despertando no contemplador, sonhos e estados de espírito.

O Túmulo do Tecelão,
de Seumas O'Kellys (1919)¹⁶⁰

A viúva pensou que o mundo era estranho,
O céu extraordinário,
A mente do homem diante do céu
maravilhoso, um poema



Fig. 44. Pormenor do vitral evocando o poema
'A sepultura do Tecelão, de O'Kellys e o poema
'Na Música, de Joyce.

No pormenor do vitral de Geneva, figura 44, Clarke interpreta a poesia de “A Sepultura do tecelão” com as figuras de uma bela jovem viúva e um jovem bem vestido em um enterro. A jovem, ornada com um vestido de veludo carmesim e rendas, com um manto preto se encontra no cemitério, caracterizado pelas lápides pintadas no plano de fundo da imagem. Ela está acompanhada de um jovem, trajando

¹⁶⁰ Nascido no condado de Galway, Irlanda (c.1875 - 1918), Seumas O'Kelly começou sua carreira escrevendo artigos no jornal de Cork, *The Southern Star*. Escreveu inúmeras peças, contos e romances. Sua história curta, *The Weaver's Grave* (*O Túmulo do Tecelão*), está entre os mais aclamados do irlandês contos. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Seumas_O'Kelly

um colete bem trabalhado e uma calça ‘boca-de-sino’, muito elegante para ser um coveiro, com a sua enxada.

Clarke desenhava as figuras femininas do modo como eram vistas na sociedade. De acordo com os estudos de Karen Normoyle sobre a iconografia feminina no trabalho de Clarke, a poética da representação da mulher faz eco com o seu tempo –“A sensualidade, romance e decadência da *Art Nouveau*, sem dúvida, foram influenciados pela idealização de mulheres na pintura Pré-rafaelita.”Explica que a beleza e a delicadeza eram combinados com os padrões e motivos recorrentes da época:

Ao contrário do estilo Vitoriano, que acentuada de mulheres mamas, cintura estreita e arredondada *derriere*, o novo estilo em moda feminina salientou o perfil pueril de linha reta e corte limpo podem ser vistas em muitas das ilustrações de Clarke e nos desenhos de cartaz.¹⁶¹

No último vitral de Geneva, vemos uma figura masculina com traje inspirado na mitologia grega, alegoria da poesia de James Joyce:

Sobre Música, de James Joyce¹⁶²

¹⁶¹ NORMOYLE, id. Ibid., p. 2.

¹⁶² Foi um escritor irlandês expatriado. É considerado um dos autores de maior relevância do século XX. Suas obras mais conhecidas são o volume de *contos Dublineses* (1914) e os romances *Retrato do Artista quando Jovem* (1916) e *Ulisses* (1922). Joyce publica, em 1907, *Chamber Music*, batizada, segundo ele afirmou, a partir do som de urina num penico, *chamber pot*, uma antologia de 36 poemas líricos curtos. A obra, inspirada na poesia do período elisabetano, levou à sua inclusão na *Antologia Imagista*, editada por Ezra Pound, que mostraria ser como um defensor de Joyce por mais de uma década. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Joyce

Vê-se música ao longo do rio
Ao amor que ali vagueia
Sob a manta de flores pálidas
Folhas negras em seus cabelos.

Clarke interpreta o poema pintando-o de uma figura alegórica tocando um alaúde à beira de um rio. A presença de ciprestes é uma constante na figura fundo; com isso podemos deduzir que era uma vegetação presente nas regiões gaélicas, porém, como a pintura apresenta características do simbolismo, podemos interpretar que pode tratar de um signo expressivo não só da maneira que Clarke interpreta o poema, mas denunciando também o seu estado de espírito melancólico devido ao estágio avançado de sua doença que o obrigava a parar de produzir incessantemente.

1.6. *A Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare.

Ambientada na Grécia mítica, a peça conta-nos a história de seres élficos e personagens mitológicos descrevendo a magia e a realidade em uma só dimensão.

A seguir, a sinopse da peça teatral, conforme a adaptação de Fernando Nuno:

A peça é uma das mais curtas comédias de William Shakespeare, composto de cinco atos e escrita em meados da década de 1590. Trata-se da história da uma longa noite de verão, no reino de Atenas, onde haverá o casamento do Duque Teseu com Hipólita. Hérnia, uma jovem donzela, deverá casar-se com Demérito, mas ama e é amada

por Lisandro. Sem alternativa os dois enamorados resolvem fugir à noite pelo bosque, lugar encantado e habitado por fadas e duendes. Troca de casais, romances improváveis, correrias e enganos fazem de *Sonho de uma Noite de Verão* uma das mais deliciosas comédias de Shakespeare. Durante o espetáculo caminhamos entre a aparência e a realidade; entre o sonho e o sonhar. O texto discute a “verdade do amor” e demonstra como essa verdade é voluntariosa e, muitas vezes, efêmera.¹⁶³



Fig. 45. *Titânia and Bottom* (Titânia e Profundo), pintado acidato sobre lâminas de vidro cor rubi, 1922.

Na fig. 45, a pintura “Titânia and Bottom” traduz a magia literária em cores, elemento classificado por Etienne Souriau de *qualia* sensíveis, cujos pigmentos formam, “a nossos olhos, manchas claras ou sombrias, róseas, marrons ou verdes. Existe aí todo um jogo de aparências sensíveis, cuja presença, enquanto puras aparências, puras qualidades, é capital.”¹⁶⁴ Assinala que a pintura “apresenta-nos um sistema de qualidades sensíveis, que pertencem à ordem das sensações visuais de cor,

¹⁶³ Sinopse disponível em http://www.brasiliaweb.com.br/lazer.asp?id=3867&tipo_evento=Teatro
SHAKESPEARE, W. (1564-1616). *Sonho de uma noite de verão*. Adaptação de Fernando Nuno. 1ª ed. Vol. 4. Peça teatral. Série Literatura em minha casa – 8ª série. SP: Melhoramentos, 2003. 64 p. il. p. 43.

¹⁶⁴ SOURIAU, Etienne (1892). *A correspondência das artes*. Elementos de Estética comparada. Traduzido por Maria Cecília Queiros de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha São Paulo: Cultrix, USP, 1983. p. 59.

assim como a música que nos alcança por meio dos qualia acústicos”¹⁶⁵. Tais qualidades sensíveis segundo Souriau, “está compreendida nos complexos perceptivos, adquirindo uma espécie de presença ou evidência, apenas por uma ascese estética e ao cabo de tal ascese.”¹⁶⁶

João Correia analisa como uma obra teatral se torna fonte inspiradora para outras linguagens artísticas:

A obra de Shakespeare motivou artistas românticos nos primeiros anos do século XIX, pois imaginada e escrita em pleno Renascimento soube associar a natural influência clássica à frescura e encanto de uma poética profana, um gosto nascido na Itália do século XV. A dimensão trágica que inspirara o escritor inglês às lendas e os contos antigos transcritos por autores literários dos séculos XVII e XVIII motivaram algumas obras-primas do Romantismo. Fantasmagorias, bosques imaginários povoados por fadas aladas e duendes, a docilidade da noite, os jogos e a plenitude do amor foram o centro da narrativa shakespeariana em “O Sonho de Uma Noite de Verão”, que inspirou os talentos musicais de Purcel e Mendelssohn e as imagens pintadas com teatralidade por Heinrich Fussli.¹⁶⁷

Da mesma maneira que o texto narrativo *Sonhos de uma Noite de Verão* nasceu de uma lenda povoada de fadas e duendes alados, ambientado no romantismo da noite, em que um casal de enamorados busca a plenitude do amor, centro da narrativa shakespeariana, a técnica pictórica utilizada por Clarke traduzido nesta

¹⁶⁵ SOURIAU, op. cit., p. 60.

¹⁶⁶ SOURIAU, idem, ib., p. cit., p. 64.

¹⁶⁷ Ver *O Sonho de uma Noite de Verão revisitado*. Disponível em www.iao.web.pt/download/AArteDoOficio_3.pdf

ilustração nos oferece a sensação de diluição dos elementos do plano de fundo, em contraste entre a escuridão e a luz, que realça a luminosidade do personagem principal, criando um ambiente de sonho e ilusão.

A horizontalidade do personagem central passa-nos a impressão de que está tranquilo com a sua condição zoomórfica, como se soubesse que tudo fosse um estado efêmero. Além do contraste claro/escuro, temos o contraste das cores quentes e frias, indicado pelo calor sensual da figura central, com o mundo onírico representado pela cor verde-água da paisagem e das figuras de duendes e fadas, que ladeiam a cena fundindo-se com a escuridão da noite, nebulosa como em um sonho. Conforme a simbologia das cores de Chevalier no contexto deste vitral, o vermelho pincelado no personagem Bottom, representa a cor masculina, o impulsivo, centrífugo e o verde, o feminino, reflexivo, centrípeto. A combinação de uma com a outra gera o contraste, sugerido pelo equilíbrio entre a cor que simboliza o homem e a natureza. O amarelo da pele do personagem que representa a cor masculina, se torna por vezes, um caminho de comunicação nos dois sentidos, um mediador entre os homens e os deuses.

Em relação à alegorização literária e a sua representação na pintura de Clarke, a transformação de Bottom em semi-animal, segundo a simbologia de Jung, representa “a iniciação de uma jovem da liberação dos laços paternos para encontrar o lado animal, erótico da sua natureza. Até que se realize ela não consegue ter um verdadeiro relacionamento com um homem.”¹⁶⁸

Harry Clarke aceitou a encomenda de Sir Robert Woods para realizar os vitrais com os personagens Bottom e Titânia de *Sonhos de Uma Noite de Verão*, quarto ato, de

¹⁶⁸ JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. Traduzido por Maria Lúcia Pinho. 6ª ed. RJ: Nova Fronteira, 1987, p. 138.

Willian Shakespeare. Segundo os estudos de Bowe, descreve trechos do diário de Harry, que a “sua primeira tentativa sobre uma lâmina de vidro cor rubi foi quebrada na estufa pouco antes do Natal, mas ele chumbou sobre um painel (fig. 46)”.¹⁶⁹ Em seus apontamentos descreve a relação com o seu cliente e os procedimentos sua “oficina-ateliê”:

No Ano-Novo, Sir Robert encomendou outro novo; Harry blindou lâminas de vidro rubis e azuis evidenciando os elementos compositivos e os tons do esboço , alternando toques de cobalto, rosa, branco, vermelho, verde-oliva e amarelo-limão, remanescente dos precoces efeitos realizados por Kandinsky em suas pinturas romântico-mitológicas. Na segunda versão de Botton e Titânia, foi impregnado o efeito da cor verde, rubi e dourado envelhecidos e uma grande área escurecida em torno da figura com aplicações de jato de tinta preto.¹⁷⁰



Fig. 46. A primeira versão do vitral de Titânia and Bottom para Sheakespeare, 1921 que foi acidentalmente quebrada.

Nesta imagem do vitral da fig. 46, com as partes chumbadas, não foi possível encontrar a cores, mas podemos notar que a luz que transpassa o vitral fornece luminosidade à pintura, deixando nítidas as figuras nela contida. Parece que vemos a cena de *Sonhos de uma noite de verão* através de um vitral, pode ser que a figura central de Bottom tenha ficado menos visível no conjunto da composição. Por outro lado, conseguimos visualizar neste vitral a figura de Titânia ao seu lado dormindo nua, encostada nele dentro de uma concha. Botton transformado em um animal é uma

¹⁶⁹ BOWE, op. cit., p. 138

¹⁷⁰ Ibid., p. 138.

alegorização originada das artes literárias, por meio das quais as artes plásticas criam alegorias, conforme diz Soares de Oliveira ao citar Eco (1983).¹⁷¹

Evocando a literatura medieval nos motivos da pintura em vitrais, Clarke demonstra a nítida proposição aos ideais ruskinianos e a influência dos pré-rafaelitas¹⁷². Para Ruskin, uma sociedade saudável dependia dos trabalhadores hábeis e criativos.

Assim, artistas simbolistas, como Clarke, sentiam-se atraídos pela temática literária, interagindo imagem e palavra, pintura e poesia, interligando esses dois sistemas de signos, ocorrendo um diálogo entre um e outro, convidando o leitor à fruição artística.

Linardi afirma que o fato de um artista plástico ilustrar um texto literário ser uma situação relativamente comum na história da arte, a relação texto/imagem constitui-se uma das questões importantes da semiologia, que tem suas raízes na Antiguidade da noção clássica de *Ut Pictura Poesis*:

Ut pictura poesis, tópica retirada da *Arte Poética* de Horácio, foi interpretada como um preceito, fazendo com que poesia e pintura fossem irmanadas na representação de imagens de um modo ideal. Essa tópica fundamentou pintores, do século XV a XVIII a buscarem inspirações em temas literários e os poetas em imagens que as artes visuais se encarregavam de oferecer. Assim foi até a primeira e decisiva mediação do *Laocoonte* de Lessing, que em 1766 estabeleceu domínios distintos ao poeta e ao escritor.¹⁷³

¹⁷¹ Eco, 1989, p. 93, apud SOARES DE OLIVEIRA. op. cit., p. 148.

¹⁷² Grupo crítico à pintura britânica da época e que evocava as qualidades da arte anterior a Rafael - alta renascença, séculos XV e XVI - importância ao detalhe e ao religioso e espiritual; também com teor literário.

¹⁷³ LINARDI, op. cit., p.3.

Essa noção clássica, analisa Schollammer, foi formulada primeiro por Simônides de Ceos, segundo o testemunho de Plutarco, e retomada por Horácio. Observa que “na sua Arte Poética, Horácio defende a ‘irmandade’ entre a poesia e a pintura, chamando a primeira de ‘poesia muda’ e aquela de ‘pintura falada’ e que “as duas formas artísticas expressam, essencialmente, a mesma coisa embora por meios diferentes.”¹⁷⁴

Seligmann-Silva,¹⁷⁵ tradutor de *Laocoonte*, de Lessing, destaca que Leonardo da Vinci no seu texto sobre o *Paragone* já tematizara a diferença entre a pintura e a poesia: “a atual teoria dos *media* não pode desenvolver-se sem estar atenta à rica história da competição e comparação entre as artes.”

O autor confirma a necessidade de uma reflexão sobre essa “relação entre pintura e literatura, entre o visual e verbal e que, desde o início do século XX, foi um dos temas mais recorrentes na discussão sobre a arte”¹⁷⁶. E justifica essa afirmação:

Um dos motivos para isso é sem dúvida a insistência da unilateralidade dessa relação, freqüentemente situada desde uma perspectiva logocêntrica, onde o elemento suscetível de tradução é sempre a pintura. No entanto, a relação entre a linguagem verbal e a

¹⁷⁴SCHOLLAMMER, Karl Erik. *Regimes representativos da modernidade*. In Alceu, v.1, n.2, p.29, jan/junh/2001. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n2_schollammer.pdf

¹⁷⁵ Márcio Seligmann-Silva sobre o tema de sua pesquisa: *A competição entre as artes de Lessing até nossos dias*. Traduziu(acrescido da introdução e notas)para o português a obra de Laocoonte, de Gottohold Ephraim lessing (1 ed. 1876), SP:Iluminuras, 1998.

¹⁷⁶ Ver Márcio Seligmann-Silva in *Linguagem da poesia e linguagem da pintura*. Anais de encontro científico Puc Rio, 2007. Disponível em: www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE11772_5PDFNrOcoSis+38175&CdLinPrg+pt

visual está longe de ser unilateral, apresentando-se freqüentemente, antes, como um conjunto de trocas diversas e complicadas.¹⁷⁷

É necessário esclarecermos que este percurso sobre a relação entre a representação visual e literatura tem a intenção de reunir textos que abram discussões e reflexões. Segundo Rui de Oliveira, não há uma gramática das imagens, muito menos um manual, um receituário de qualidade além dos fatores estruturais que fundamentam a linguagem visual. Opina que outros fatores concorrem para sua correta fruição e pressupõe a leitura de imagem dentro das definições nas linhas de estudo do fenômeno artístico, explicitando o seu pensamento:

Nesse sentido atua a estética, uma reflexão filosófica que de modo algum está preocupada com definições rígidas da obra de arte. Na verdade, todas as linhas de estudo do fenômeno artístico – sejam por meio da sociologia da arte, da psicologia, da história da arte e até mesmo da biografia do artista – são conhecimentos sempre parciais. A leitura de uma obra de arte se dá por camadas, níveis, filtros esclarecedores: as aproximações que nos revelam uma das muitas faces da arte.¹⁷⁸

Uma dessas aproximações que Rui de Oliveira levanta é a “alusão à pintura e às sutis diferenças e semelhanças com a ilustração”. Neste conceito, cabe às pinturas em vitrais de Harry Clarke, que as concebe como grandes painéis que ilustram poesias

¹⁷⁷ *Linguagem da poesia e linguagem da pintura*. Anais de encontro científico Puc Rio, 2007. Disponível em: www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE11772_5PDFNrOcoSis+38175&CdLinPrg+pt

¹⁷⁸ OLIVEIRA, op. cit., p. 30.

pelo fato de estarem diretamente relacionadas com o aspecto literário. Os vitrais de Clarke são, portanto, pintura e ilustração ao mesmo tempo. Rui observa que:

“(...) é necessário admitir que existem percepções diferenciadas da ilustração perante a pintura, quer seja no ato de sua criação, sempre relacionada com um texto literário, quer seja na sua circunstancialidade de existir dentro de um livro ao passar das páginas, sem mencionar o seu destino de imagem reproduzida, quase sempre em contradição e infiel ao que o ilustrador criou”.¹⁷⁹

A relação entre a ilustração e a pintura pode ser também associada com os seus produtores, ou seja, com o pintor e o gravador, remetendo essa relação com o processo pela qual a ilustração se originou desde os tempos dos manuscritos medievais, cujas iluminuras que o copista-artista criava para ornar ou elucidar um texto aumentava o seu poder de intervir no controle sobre o processo da produção final do livro, como a criatividade do pintor sobre a sua tela, capela ou um vitral.

Com a invenção da fotocomposição no final do século XIX, técnicas tradicionais tais como a xilogravura e a gravura em metal foram consideradas um meio “lento” de impressão, reduzindo a intervenção do artista sobre o processo de concepção e produção do livro. Por outro lado, o desenvolvimento de novas técnicas de reprodução, como por exemplo, a litografia e a fotogravura, contribuíram para que os artistas colaborassem ativamente na realização de livros.

Rui de Oliveira afirma que a arte da ilustração fora do contexto livro e os reflexos da pintura na ilustração são temas correntes na comparação entre estas

¹⁷⁹ Idem, Ibid., p. 30.

linguagens –“diferentes, mas iguais em suas potencialidades artísticas.”¹⁸⁰ O ilustrador e pesquisador evidencia várias diferenças entre ilustração e a pintura; afirma que além da maneira como ela é fruída e do ponto de vista puramente técnico, a pintura não necessariamente possui uma fonte literária e a ilustração também como um gênero de arte, possui a herança de seus predecessores:

Para encontrar seus próprios valores, a ilustração também necessitou de modelos (...). O estilo que verdadeiramente lhe serviu de modelo foi a estética oficial da pintura acadêmica francesa do século XIX chamado *pompier*. Pintores como Bouguereau, Cabanel, Gérôme, com seu romantismo moral e alegórico, suas revivescências, seus temas exóticos e heróicos, mitológicos e até mesmo eróticos, influenciaram diretamente os ilustradores de livros para crianças.¹⁸¹

Quanto à linguagem da ilustrações de livros, Rui de Oliveira lembra “que a imagem literária se auto-justifica e, nem tudo pertence ao universo da ilustração”. Observa que “os infinitos significados da literatura prescindem de qualquer imagem-visual. Da mesma forma, o discurso verbal sobre a ilustração pode ser uma associação vulgarizante e inoportuna para a imagem.”¹⁸²

O artista com a sua criatividade imagética aliada à técnica, apodera-se de elementos fantasistas, oníricos ou simbólicos associando-os com os do mundo visível, propiciando um encontro perceptivo com o mundo. Organiza-os e transforma-os, resultando numa forma plástica. Materializa o que existe na nebulosa existente no

¹⁸⁰ Idem, *ibid.*, p. 31.

¹⁸¹ Idem, *ibid.*, p. 47

¹⁸² Idem, *ibid.*, p. 33, 34.

centro do ser humano. Assim percebe-se que uma imagem é um sinal onde se pode encontrar uma essência, a inscrição de uma alma. No final do século XIX, explica Rui de Oliveira, a grande influência na arte de ilustrar é representada pelos pintores simbolistas como “possibilidade de compreender uma linguagem por meio de outra completamente oposta. Nesse sentido, por criar imagens concretas para conceitos puramente abstratos”, e lembra que no caso da poesia simbolista, “por renunciar às imagens figurativas e narrativas, é de grande importância na conceituação da arte de ilustrar, que é essencialmente figurativa, narrativa e descritiva”.¹⁸³

Harry Clarke, bem-letrado, mas tímido, espirituoso nas relações-públicas da empresa, teve a sorte de ter sido contratado por Waldron, pois foi aqui que ele conheceu a maior parte de seus futuros patronos: Yeats, os prováveis editores do seu próximo conjunto de trabalhos com ilustrações, como *A Balada do Velho Marinheiro*, de Coleridge, entre outras encomendas de livros ilustrados.

¹⁸³ Idem, *ibid.*, p.51.

III - ILUSTRAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS

Para realizarmos a leitura das ilustrações, partimos do princípio de que não há um sistema comparativo rígido ou canônico na tradução de signos entre a imagem e o texto literário. Levantamos alguns conteúdos que contemplem o diálogo dialético entre a imagem gráfica interagindo com obras literárias de nomes consagrados, na poesia, contos e dramaturgia, organizados em ordem cronológica de publicação das ilustrações de Harry Clarke – são eles- Samuel Taylor Coleridge, Christian Andersen, François Villon, Edgar Allan Poe, Johann Wolfgang Von Goethe, Algernon Charles Swinburne e Oscar Wilde.

Tais conteúdos serão aqueles já abordados nos capítulos anteriores, que ora aproximam, ora registram dicotomias a partir de estruturas analógicas. Como parâmetros de análise, concorrem os conteúdos estéticos (formais e filosóficos) e simbólicos, incluindo as inter-relações temporais entre imagem e o texto narrativo. Estas interpretações permitem a comparação intertextual de maneira a decifrar elementos valorativos entre uma linguagem e outra, reconhecendo diferenças sob o ponto de vista do produtor de arte, ou seja, a do ilustrador com a do artista plástico ou mesmo a de um cineasta que traduz um roteiro em cenas sequenciadas. Podemos verificar isto nos filmes de *Contos de Terror*, produzidos na década de 1960 e adaptado por Roger Corman para a linguagem cinematográfica dos *Contos de Mistério e Imaginação*, de Edgar Allan Poe. Como diz Espíndola, “um texto nunca é traduzido

isoladamente, mas em relação com outros textos - muitos dos quais, frutos de outras semioses com os quais dialoga”.¹⁸⁴

É inegável que Harry Clarke transportou a habilidade do artesão e a influência de suas pinturas para as ilustrações, pois como artista, aplicou seus conhecimentos fundamentados na linguagem visual. Como mestre da pintura, adaptou a virtuosidade das inúmeras aquarelas que realizava para esboçar o trabalho em vitrais, transportando-a para a linguagem da ilustração de livros. Unindo criatividade e técnica, utilizou-se dos mesmos elementos plásticos na superfície plana do papel: massas, linhas, texturas, sombras e luzes - equilibrando-os e harmonizando-os com as cores, ora com as tonalidades do negro obtidas por meio da textura a bico de pena como técnica visual na organização visual da forma.

Verificamos que a tessitura entre a pintura e a ilustração é extremamente entremeada na arte de Harry Clarke, uma vez que em ambas as linguagens o artista vinculou-as ao figurativismo, mantendo a mesma metodologia de suas criações na elaboração conceitual de seu trabalho a ser produzido. Mesmo na produção dos vitrais, Clarke sempre pensava o aspecto da narrativa literária. Porém, podemos notar que na ilustração de livros, sobressaía-se no seu olhar assentado nas imagens fantásticas e no surrealismo, captando e resumindo em imagens a idéia central de um conto, como se fosse trabalhar uma pintura. Talvez, como pintor de vitrais estivesse ilustrando os poemas clássicos e, como ilustrador de contos, pintava imagens fantásticas.

¹⁸⁴ Bernardo Rodrigues Espíndola é professor da Funed: UEMG. In Congresso Internacional da Abralic. Tessituras, Interações, Convergências. De 13 a 17 de julho/2008-USP.

1. *A Balada do Velho Marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge.

Assim que Clarke completou a sua instrução em seu principal campo de atuação, viajou para Londres, onde procurou um emprego como ilustrador de livro. Aceito pela editora Harrap Londres, ele começou com duas encomendas que nunca foram concluídas: *The rime da Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, destruído durante o Levante da Páscoa de 1916 (por ocasião da instabilidade que dividia o país, devastado pelas lutas de independência), e uma edição de *The Rape da Lock*, de Alexander Pope .

The Rime of the Ancient Mariner (A Balada do Velho Marinheiro), escrito entre 1797–1799 por Coleridge e ilustrados entre 1913 a 1915 por Harry Clarke foi um projeto que ocupou três anos e seria o seu primeiro trabalho de ilustração a ser editado em 1916. Na poesia, o ritmo é marcado pela rima, que confere a sonoridade musical à obra. Segundo Weimar, “o maior desafio em traduzir a obra foi criar uma linguagem bem pessoal de tradução poética, objetivando ampliar os limites da musicalidade dos versos nas quase 150 estrofes do poema, bem como torná-lo acessível ao leitor em geral.”¹⁸⁵ Nesse sentido, podemos associar o ritmo à repetição harmoniosa e cadenciada dos jogos de palavras; nas artes plásticas, ao contraste das cores ou então à disposição das linhas e formas. Rui de Oliveira analisa que “temos que considerar as relações entre as manchas de texto, a tipografia empregada, os

¹⁸⁵ COLERIDGE, Samuel Taylor. *A Balada do Velho Marinheiro*. Tradução e textos introdutórios de Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2006, p. 16.

espaços em branco, as vinhetas, as ilustrações, enfim, todos os elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais que estruturam um livro.”¹⁸⁶

Nas ilustrações salvas, Clarke utilizou o contraste do preto sobre o branco, recurso de composição visual que viria a ser bastante explorado na execução de ilustrações e vinhetas no design gráfico dos livros. Na fig. 47, observamos o contraste entre a massa escura e estática à esquerda, que corresponde às figuras do primeiro plano que protestam a bordo do velho Marinheiro em companhia do albatroz em segundo plano, pendurado em seu pescoço. A figura da ave inerte nesta composição apresenta-se de maneira dinâmica pela disposição de sua linha diagonal, com as asas abertas e a pena caindo com o balanço da embarcação. Massas, linhas verticais e horizontais, curvas sinuosas e profusas nos oferecem um conjunto de sensações de movimento em contraste com os elementos horizontais em negro.

Baseado no conjunto dos elementos visuais foi selecionado duas estrofes da parte II da poesia, que talvez melhor corresponda à cena ilustrada. A ilustração da fig. 47 nos instiga a decifrar elementos simbólicos contidos em sua composição, que sintetiza a idéia geral do poema. Se compartilharmos a imagem aos meandros da leitura psicológica, é relevante a consideração de Neto:

O radical simbolismo que caracteriza a Balada parece simular o princípio fundamental do inconsciente formulado por Freud – uma característica do que ele chamava de “narcisismo psíquico” -, ou mesmo um traço da “autonomia da psique” de Jung, a qual refletia não “o mundo no jogo de suas imagens, mas a si própria, mesmo

¹⁸⁶ OLIVEIRA, op. cit., p. 58.

quando se vale das possibilidades ilustrativas do mundo dos sentidos para tornar claras suas imagens”.¹⁸⁷

Trechos da poesia¹⁸⁸

Os companheiros
de bordo do velho
Marinheiro protestam
contra ele, que matou a
ave de boa sorte.

Segunda parte

Ainda soprava um sul da popa,
Mas a ave cara a nós,
Dia a dia, por fome ou por folia,
Não acorria à voz.

E eu fiz algo infernal, que traz
Desgraça e que horroriza;
Todos gritavam, “mataste a ave
Que fez bulir a brisa.
Ah, miserável! Matar a ave
Que fez bulir a brisa!”



Fig. 47. Uma das ilustrações de H. Clarke salva para o projeto não publicado de *A Balada do Velho Marinheiro* (1913 a 1915), de Samuel Taylor Coleridge.

A Balada do Velho Marinheiro é considerado um dos poemas mais importantes de Coleridge, que marca o início da Literatura romântica na Inglaterra. Aborda a natureza externa centrada numa visão psicológica do artista no sentido

¹⁸⁷NETO, Alípio Correia de Franca, in *A Balada do Velho Marinheiro*. COLERIDGE, Samuel Taylor. Ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p.79 .

¹⁸⁸ NETO, op. cit., p. 123.

simbólico, implícito na imagem poética, cuja pintura verbal é mais psíquica que visual. A imagem é muito mais fruto da imaginação. Experimentam-se, nesta fase inicial do Romantismo, inovações tanto de conteúdo quanto de estilo e percebemos a preocupação com o místico, o subconsciente e o sobrenatural.

Nesta ilustração, Clarke permite a participação do leitor para instigar o imaginário sugerido por detrás das sombras, traduzindo as imagens poéticas de Coleridge, que enfoca os tormentos de um velho marinheiro que mata um albatroz, símbolo de bom agouro, e em decorrência disso, seu navio é amaldiçoado.

Morte e Vida-em

Morte disputam nos
Dados a tripulação
do navio, e ela (a
última) ganha o velho
Marinheiro.

Terceira Parte¹⁸⁹

E suas balizas são
vistas como grades
sobre a fronte do Sol
poente. A Mulher-
Espectro e seu companheiro, Morte, e
mais ninguém a bordo
do navio-esqueleto.
Essa nave, essa
Tripulação!

Mas Vida-em-morte¹⁹⁰



Fig. 48. Ilustração para *A Balada do Velho Marinheiro* (1913 a 1915), Samuel Taylor Coleridge.

São as balizas dele- grades
Por que o Sol veio olhar?
E a mulher?, é a tripulação?
E aquele, Morte? Há dois, então?
Morte e ela formam par?

Boca vermelha, olhar fatal,
Cabelo ouro-amarelo,
“Tez branco-lepra – o sonho mau
Da vida-em-morte era ela, mal
Que engrossa o sangue e gela.

¹⁸⁹ NETO, *ibid.*, p. 138.

¹⁹⁰ NETO, *ibid.*, p. 142.

Começa a ocupar-se do
velho Marinheiro.

Sem corpo, cada alma buscou
Fortuna ou infortúnio;
Passou por mim, zunindo. Assim
Como a balestra zune.

São as balizas dele – grades
Por que o Sol veio olhar?
A mulher?, é a tripulação?
E aquele, Morte? Há dois, então?
Morte e ela formam par?
Boca vermelha, olhar fatal,
Cabelo ouro-amarelo,
“tez branco-lepra-o sonho mau
Da vida-em-morte era ela, mal
Que engrossa o sangue e gela.



Fig. 49. Ilustração para *A Balada do Velho Marinheiro* (1913 a 1915), de Samuel Taylor Coleridge.

A sensualidade, o romance, a decadência da *Art Nouveau*, e as pinturas de mulheres idealizadas na escola Pré-rafaelita, sem dúvida, influenciaram Clarke, notadamente na figura feminina ao lado do Velho Marinheiro, que tanto pode ser interpretada como o espírito das águas, símbolo da sedução mortal, representada na ilustração da fig. 48. Sobre a representação da figura feminina em Clarke, Karen Normoyle realiza uma abordagem sociológica desta forma de expressão pictórica:

As possibilidades de representação feminina por meio da cabeleira tornou-se uma escolha ideal como um elemento de design para artistas que pretendiam introduzir um sabor exótico do orientalismo ao seu trabalho. Em meados do século XIX, artistas como Rossetti ajudou a garantir a associação da feminilidade com massas de espessura, fluindo cabelos como podem ser vistos nas suas inúmeras pinturas de mulheres. O significado simbólico do cabelo mudou drasticamente em harmonia com a evolução da representação da mulher no início do século XX, e aprovou mais sinistra associações.¹⁹¹

Clarke sensibilizava-se com a iconografia contemporânea da feminilidade, de signo ambivalente de conotação social ou sexual. Normoyle analisa que “para os artistas que pretendiam mostrar os códigos morais de comportamento, o cabelo era um símbolo perfeito para a representação feminina.”¹⁹² Assim, Clarke começou a explorar esse motivo aproveitando a maleabilidade do traçado que o novo suporte lhe permitia, experimentando com desenvoltura na execução de ilustrações para *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge. A densidade da textura do desenho, característica presente nas suas primeiras ilustrações nas artes gráficas, seria a sua marca registrada. Suas ilustrações também lembram a sensualidade da representação das figuras femininas de Gustav Klimt e o seu estilo ligado ao decorativismo e ao design têxtil.

¹⁹¹ NORMOYLE, op. cit (1ª citação na pág.51)., p. 2.

¹⁹² NORMOYLE, ibid., p. 2.

2. Os Contos de Fadas, de Hans Christian Andersen.

As primeiras publicações de livros especificamente voltados para o público infantil e infanto-juvenil apareceram no século XVIII na Inglaterra, fortalecido pelo forte comércio do país devido à abundância de matéria-prima e o desenvolvimento da tecnologia industrial. As primeiras edições começaram a ser publicados em larga escala no final do século XIX e então, o livro ilustrado tornou-se produto de consumo cultural no início do século XX, período conhecido como “Idade do Ouro” das ilustrações de livros infantis. Como todo artista atento com as novidades do momento, Harry Clarke então permanece em Londres e consegue outros contratos como ilustrador com George Harrap, editor de Londres que reconheceu seu gênio criativo. Clarke aceitou o desafio de ilustrar uma edição de luxo dos *Contos de Fadas de Christian Andersen* – um projeto desafiador, mas Harrap e Clarke estavam confiantes do sucesso, pois levava-se em conta a grande popularidade de Andersen. Neste ínterim, Harry já estava planejando e trabalhando em *Tales of Mystery e Imagination*, de Edgard Allan Poe.

Em livros ou revistas, a ficção e a fantasia são os territórios preferidos da imaginação do ilustrador, que deve trabalhar por encomenda e criar dentro dos prazos estabelecidos pela publicação para a qual trabalha. Um componente que sempre atraiu os ilustradores é a criação de imagens fantásticas como meio de encantar ao público infantil, lembrando que não só crianças gostam de ilustrações, mas adolescentes e adultos também. Tanto que, para satisfazer a fantasia de leitores adultos, hoje já existem os contos de fadas adaptados com versões suplementares do original, traduzidos para a linguagem gráfica dos quadrinhos, como por exemplo, a série *Fábulas – 1001 Noites* (vol. 1 a 3), escrito por Willingham Bill e ilustrado por Charles

Vess, John Bolton e outros, publicada em 1956 pela DC Comics do grupo da Warner Bros e lançada em 2007 no Brasil, Rio de Janeiro, pela Pixel Media.

Para o público juvenil, podemos citar como exemplo, a revista *Classics Illustrated*, que são contos de obras clássicas estrangeiras, adaptados para a linguagem gráfica dos quadrinhos, traduzidos e publicados pela Editora Abril Jovem S.A. a partir da década de 1990. Na produção nacional, temos o álbum *Lampião*, vencedor do prêmio HQMix de melhor *graphic novel* nacional de 1988, criado pelo quadrinhista cearense Klévisson e publicada pela Hedra Editora Ltda. Citamos ainda, o conto *No Longe dos Gerais*: a história da condução de uma boiada no interior de Minas, ricamente ilustrado pelo próprio autor, Nelson Cruz, publicado pela Cosac & Naify, em 2004. Os mesmos editores apoiaram uma intervenção arrojada dentro do universo da literatura juvenil, que é o caso do poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). O poema adquire uma leitura co-autoral com a reformulação da visualidade e qualidades táteis, tais como cor, tamanho, formato e um novo ritmo no movimento de leitura em um livro-objeto, concebido artesanalmente pelas mãos hábeis de Odilon Moraes, em 2006.

Para relacionarmos a ilustração e o texto literário no contexto do livro ilustrado, apresentaremos breves informações técnicas envolvendo o texto literário e as artes gráficas, constituintes do objeto livro. Em um livro, os textos podem estar inseridos em blocos, contrastados pelas diferentes disposições dentro de uma ilustração, diagramados e distribuídos de uma forma que torne a leitura dinâmica e agradável. O cálculo do texto para o livro é primordial. Através da diagramação, o ilustrador fica a par de quantas páginas terão a obra, pois a quantidade de ilustrações ficará subordinada à quantidade das páginas.

As duas linguagens, texto e imagem, compartilham o mesmo suporte, e na ilustração, que acompanha textos literários, geralmente (o que não é uma regra), predomina o figurativo povoado de figuras fantásticas. Ramos e Panozzo explicam o porquê da constante presença do figurativo nas ilustrações - “A natureza figurativa é de reconhecimento rápido e permite ao leitor estabelecer conexões com o mundo e elaborar redes interpretativas”.¹⁹³

A ilustração da fig. 50a em azul escuro sobre o cinza, compõe o título da obra, o nome do autor e a do ilustrador na parte inferior da capa. As letras são serifadas para acompanhar as formas do *art-nouveau*. Já na capa da fig. 50 b, o que destaca é a capa texturizada tais como os do papel vergê.

As ilustrações, com o intuito de seduzir o público infanto-juvenil, é notório a presença do maravilhoso, e são plasticamente compostas e distribuídas pelas páginas seguindo a narrativa escrita, com a coerência do princípio, meio e fim. Deste modo, o conto, inserido nas artes temporais, que se caracteriza pela sucessão de eventos, o ilustrador seleciona os momentos mais significativos que identificamos como o clímax da narrativa textual. A partir daí, o ilustrador processa esse fluxo de informações enriquecendo-o visualmente, transferindo para as ilustrações diversas funções conforme as já relacionadas por Luis Camargo¹⁹⁴.

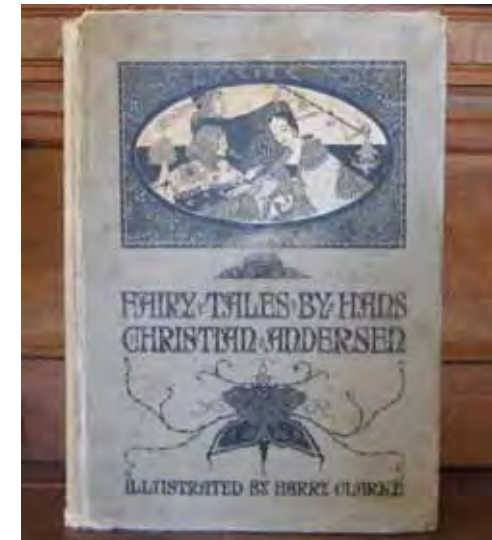


Fig 50 a, b. Capa de *Fairy Tales by Hans Christian Andersen*, ilustrado por Harry Clarke em 1916. Capa de *The Fairy Tales of Andersen and Perrault*, ilustrado por Harry Clarke, c.1934.

¹⁹³ RAMOS, Flávia Brocchetto e PANOZZO, Neiva Senaide Petry. Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem. Disponível em: < http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html>

¹⁹⁴ CAMARGO, ibid.(primeira citação na p. 29), p. 1 e 2.



Fig. 51 a, b, c, d, e. Imagens da diagramação entre texto e imagens do livro *The Fairy Tales of Andersen and Perrault*, ilustrado por Harry Clarke, c.1934.



Fig. 52 a, b, c. Imagens do livro *Fairy Tales by Hans Christian Andersen*, ilustrado por Harry Clarke. Imagens da capa, 2ª capa e vinheta de entrada.

Nestas páginas dos livros ilustrados, observamos que a ilustração tem a relação muito estreita na interação com o texto escrito, pois a presença de vinhetas é constante, tanto no miolo quanto na área externa do livro. Analisando por fora e por dentro dos livros, está claro que Clarke participou de seus projetos, não foi só contratado para realizar as ilustrações. A criatividade de Clarke é sentida desde a face do livro, como por exemplo na obra *Fairy Tales by Hans Christian Andersen*, cuja capa não é pura e simplesmente uma cópia da folha de rosto (fig. 53), revelando a maestria no trato da

monocromia com o uso do nankin, atingindo diversas tonalidades por meio da minuciosa e obsessiva texturização feita com as linhas.

As ilustrações e vinhetas das figuras. 51 a 53 seguem um padrão de diagramação gráfica, constituindo a síntese visual da estrutura textual.¹⁹⁵ Assim como em um texto literário encontramos o ritmo da leitura, quando a ilustração entra em ação com o texto escrito, ocorre também uma interação com o ritmo de leitura. Guto Lins aborda alguns procedimentos criativos sob o ponto de vista do design, e explica que “o ritmo do livro é determinado pelo projeto gráfico levando-se sempre em conta dados objetivos (técnicos) e subjetivos (conceito). A idéia é que todas as partes do livro interajam com harmonia.” Em sua opinião, os dados técnicos como a página de créditos obrigatórios, ficam melhores para a recepção do leitor no final do livro, usando uma analogia com o cinema para justificar a sua opção:

Em um filme, os créditos principais (direção, roteiro, fotografia, elenco, etc.) constam no início do filme. Todos os créditos secundários só vão aparecer na tela depois que o filme acaba.

A mesma analogia (cinema) pode ser feita em algumas partes do livro.(...). As páginas inciais (guarda e rosto) permitem que o leitor ‘respire’ antes de começar a ler. Têm função similar aos *trailers* que antecedem à projeção do filme principal: dá tempo para que o espectador se familiarize com o espaço que o cerca e se concentre no filme.¹⁹⁶

¹⁹⁵ As imagens mostram o padrão comum da diagramação gráfica do início do século XX de um livro ilustrado estrangeiro. A ilustração ou a vineta pode ocupar uma página inteira, conforme conferimos neste livro publicado por volta da década de 30. O espaço em branco no final do conto é preenchido com uma pequena vineta. Os motivos das vinhetas que Clarke utilizava eram de personagens do conto, com as vestimentas e decorações detalhadamente desenhadas ou eram constantes desenhos de objetos de formas orgânicas, também minuciosamente texturizados.

¹⁹⁶ LINS, Guto. *Livro infantil?* São Paulo: Edições Rosari Ltda, 2002. p. 67.

Já em referência ao ritmo da narrativa visual atrelada ao textual, Ricardo Azevedo,¹⁹⁷ contesta a linearidade da sincronização entre texto e imagens; apresenta argumentos de fatos hipotéticos como optar por mostrar uma ilustração nas duas páginas seguintes ao que foi narrado confundiria o leitor do universo infantil. Questiona o porquê da regra nas quais as ilustrações devem ser literais e estar sempre junto do texto que pretende ilustrar, seguindo a coerência entre o que está narrado e o que está ilustrado. Argumenta que o não literal e a narrativa visual não linear não confundem a criança de hoje, justificando-se:

Se as crianças do tempo em que a gente vive (aquelas, bem entendido, que têm chance de comer, estudar etc.) têm acesso a sistemas narrativos complexos muito antes de serem alfabetizadas, por meio da televisão, do cinema, acompanham histórias onde várias narrativas se entrecruzam. Percebem quando a câmera está narrando e quando a câmera é um personagem. Sacam recursos como *flashbacks* e mil outros.¹⁹⁸

Este fato observado por Azevedo nos faz refletir na relação que ocorre entre leitor e o livro, que sempre evoluiu de maneira dinâmica desde que os aperfeiçoamentos técnicos da fotografia foram incorporados à impressão tipográfica. Argan cita Walter Crane que coloca as artes gráficas ao lado da funcionalidade social da arte: “(...)W.Crane (1845-1915), conhecedor de todas as técnicas de decoração, mas

¹⁹⁷ AZEVEDO, Ricardo. *Pensando em Ilustrações de Livros*, p. 47. Disponível em:
< <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/com-a.php?t+007>

¹⁹⁸ AZEVEDO, op cit. p. 48.

especialmente de ilustrações gráficas, nas quais via um poderoso fator de educação por meio da arte (foi um pioneiro da editoração popular, de alta qualidade e baixo preço).”¹⁹⁹ A acessibilidade do livro ilustrado foi permitida quando atingiu o nível de produção em escala industrial no final do século XIX e com vigor renovado no final do século XX, pelas possibilidades advindas da tipografia digital.

Por outro lado, não podemos deixar de imaginar uma sociedade num tempo em que se começa a questionar o futuro dos livros impressos em papel, como visto na adaptação cinematográfica do romance de Ray Bradbury na ficção científica do filme *Fahrenheit 451*, dirigida por François Truffaut em 1966, em que uma sociedade dominada pelo audiovisual, a leitura de livros tornou-se um ato subversivo. Assim, o romance e o filme lançam o seu olhar ao cerne contido no trocadilho: homens-livros (*hommes libres*) e homens-livres (*hommes livre*).

Podemos intuir então que a relação leitor-livro está em constante mutação devido às transformações de fatores econômicos, tecnológicos, sociais e ideológicos pelas quais as sociedades têm passado, o que nos permite entender o tratamento atribuído ao livro impresso, que prioriza o público infantil em detrimento às idades a que se seguem.

O Rouxinol



Fig. 53. Ilustração para “O Rouxinol”, 1916 para *os contos maravilhosos de Christian Andersen*.

¹⁹⁹ ARGAN, op. cit. (1ª citação na p. 19) p. 182.



Fig. 54 Diagramação entre texto e imagem do livro *The Fairy Tales of Andersen and Perrault*, c. 1934.

Na composição gráfica que constitui o conto “O Rouxinol”, a ilustração ocupa a página toda, dentro da mancha tipográfica (fig. 54), sendo geralmente disposta do lado direito (lado ímpar) e as vinhetas de abertura do conto também do lado ímpar. Às vezes são acompanhados de vinhetas do lado par da página ou no final do conto, de maneira a harmonizar-se com os tipos escolhidos.

A densidade da textura que já víamos nas primeiras ilustrações para *A Balada do Velho Marinheiro*, concretiza-se nas imagens criadas para os *Contos de Christian Andersen*. Referente à ilustração da fig. 57, Royas vê a aproximação do traço de

Clarke com o estilo de [Edmund] Dulac (1882-1953) e de [Kay] Nielsen (1886-1957)²⁰⁰. Com certeza, o traçado detalhista e ornamental característico de Dulac (fig. 55), combinados com a delicadeza das figuras estilizadas e longilíneas de Nielsen (fig. 56), conferem a influência que Clarke teve destes ilustradores. Suas influências em comum foram Aubrey Beardsley, Burne-Jones, elementos da *Art-Nouveau* e a singeleza da arte japonesa, tanto no traçado quanto na temática. Como caracterizam Elias Fajardo e outros, a xilogravura japonesa foi uma influência marcante nos artistas europeus da passagem do século XIX para o século XX:

Essa arte lidava com o cotidiano, procurava expressar a sutileza de uma folha de bambu que cai de uma árvore, mostrava os caminhos e os caminhantes, as pontes, os rios, a chuva que cai sobre o campo, o espírito ativo e belo presente nas montanhas.(...) Mas os japoneses não se preocupavam apenas com a natureza. Sua gravura retratou também a sociedade, os costumes, a cerimônia do chá, a vida amorosa dos senhores, as gueixas e outros temas que os distigüem da arte chinesa.

Os europeus sempre foram fascinados pelo exótico, pelo desconhecido, pelo perfil de povos que viviam do outro lado do mundo.²⁰¹

Trecho que compõe o conto “O Rouxinol”, referente à ilustração da fig. 54:

- O som é bom e a semelhança é grande, mas tem uma coisa faltando. Só não que não sei o que é.

O rouxinol de verdade foi expulso do império; o artificial foi instalado numa almofadinha de seda ao lado da cama do imperador. Recebia



Fig. 55. Ilustração de Edmund Dulac para “Princess Badoura and the King of China,” 1913



Fig. 56. Ilustração de Kay Nielsen para “The Snow Queen”, de Andersen, 1924.

²⁰⁰ ROYAS, op. cit., p. 1 (1ª citação na p. 07).

²⁰¹ FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe et.al. *Oficinas:gravura*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999, p. 25.

muitos presentes, inclusive ouro e pedras preciosas, e todos eram espalhados em volta dele.

No caso da obra destinada à infância ou mesmo ao jovem, explicam Ramos e Panozzo:

consideramos ilustração não apenas os desenhos que acompanham a palavra, mas todo e qualquer recurso de produção de imagem, seja uma vinheta (pequena imagem de até um quarto do tamanho da página), a capitular (letra que inicia um capítulo, geralmente em tamanho maior do que as outras e em fonte diferente), figuras ou manchas.²⁰²

Em relação ao conto de Andersen, Taisa Borges traz uma leitura imagética para este conto de fadas:

O Rouxinol e o Imperador é uma das mais conhecidas histórias de Hans Christian Andersen. Trata com simplicidade de temas complexos, como as relações de poder e hierarquia, a superficialidade das cortes antigas em contraponto com a beleza do mundo natural e as trocas possíveis entre os seres de diferentes classes sociais..²⁰³

Em uma obra como a dos contos de fadas, não só o escritor, mas o ilustrador também tem o comprometimento com a fantasia, com o lado emocional, o mágico, o

²⁰² RAMOS e PANOZZO. Op. cit.

²⁰³ Taisa Borges na resenha do conto. Disponível em: <
http://www.travessa.com.br/O_ROUXINOL_E_O_IMPERADOR/artigo/dd3bce8a-141c-4118-93f5->

ambíguo e o ideológico; e no ato da transição intersemiótica, o ilustrador expande essas possibilidades de leitura, como lembra Martins:

O aspecto temático-ideológico, o ponto de vista narrativo, a construção de personagens, a história - todos são coparticipantes e interagentes nas duas linguagens. Contudo, nós letrados, acostumamo-nos a enfatizar a perspectiva da palavra, vendo nas imagens apenas um reforço ou enfeite, algo até dispensável para a criação e a leitura. Ocorre, porém, que independente da intencionalidade de escritor e ilustrador, e mesmo do modo de ler, as imagens não só ilustram, por exemplo, uma história, como os demais componentes textuais. O ilustrador pode vir a ser, então, um leitor privilegiado que visivelmente colabora para expandirem-se às possibilidades de leitura do texto. Neste sentido, ele pode reiterar, extrapolar ou mesmo contrariar o que é expresso pelo escritor, configurando-se, então, a linguagem pictórica não como ornamento, mas como criação autônoma, e até metalinguagem, em processo interagente com a linguagem verbal.”²⁰⁴

Assim o ilustrador, revela a criatividade e a visão de mundo atuando com o texto literário. Dansa, afirma que “o livro infantil, em forma material, funciona como suporte para a interação entre o texto e a ilustração” e explica que, a partir dessa interação, “o livro pode vir a trazer variações de forma, e conteúdo dentro das possibilidades que se estabelecem, principalmente pela predominância do seu caráter estético ou pedagógico (ético-científico).”²⁰⁵

²⁰⁴ Maria Helena Martins é Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e seu depoimento apresentado no dia 29/08/89 foi publicado nos Anais do I Seminário Estadual sobre Literatura Infanto-Juvenil, Livro Didático pelo Centro de estudos e Estudos e Pesquisas de Artes e Letras “Teresa Martin”. p. 326/e 327.

²⁰⁵ DANSA, Salmo. *Morfogênese e teleologia das imagens na literatura infanto-juvenil*. 04/10/2005.p. 2.
Disponível em: <http://criancanegritude.blogspot.com/2006/07/ilustrao-textos.html>

É interessante notarmos que mesmo sendo ilustrações para livros destinados para o público infantil, as imagens e o texto literário nos transmitem um sentimento melancólico, próprio da característica estilística do romantismo dos contos de Andersen, considerado o mestre dos contos de fadas. Walter Benjamim, em relação à recepção literária das crianças, observa que “a criança exige do adulto uma seriedade distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração, e que muita coisa se poderia dizer a respeito daqueles textos antigos e fora de moda.”²⁰⁶

Os ilustradores dos contos de Andersen, incluindo Clarke, de forma intuitiva ou consciente, haviam captado a práxis do escritor para melhor divulgação de suas obras: Ash e Higton, compiladores dos contos de Andersen descrevem sobre o sucesso do escritor e a sua tática de sedução para novos leitores:

Andersen havia abandonado a expressão “contado para as crianças” dos títulos de seus livros, mudando-os para “contos maravilhosos”, sinal evidente de que estava querendo expandir seu público leitor para incluir os adultos. Andersen justifica que “na ocasião, explicou que estava escrevendo para crianças sabendo que os pais estariam lendo por sobre os ombros delas.” (...) Sua primeira coletânea era sem ilustrações, mas o sucesso das histórias em pouco tempo levou ao lançamento de edições ilustradas. Com o alastramento de sua popularidade, muitos ilustradores notáveis tentaram responder ao desafio de ilustrar as imagens fantásticas que Andersen evocava em palavras.²⁰⁷

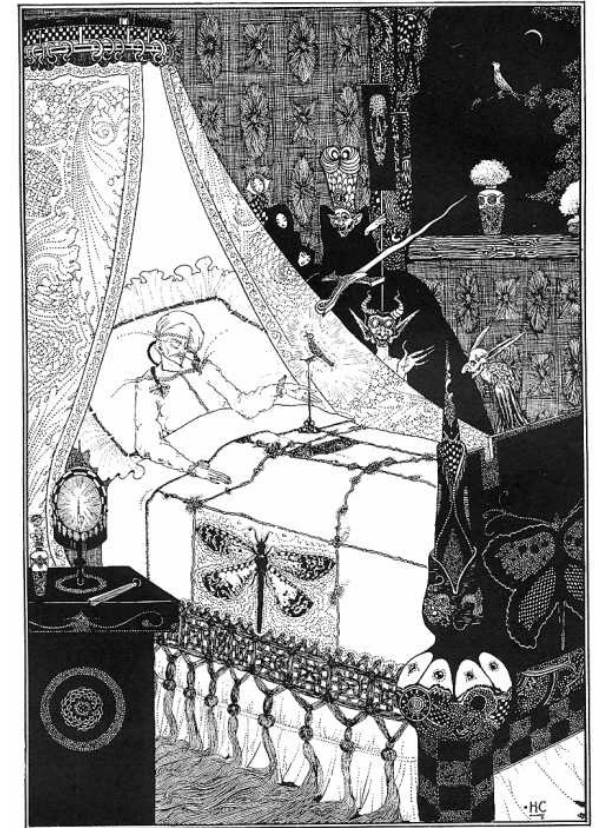


Fig. 57. Ilustração para “O Rouxinol”, 1916 para os contos maravilhosos de Christian Andersen.

²⁰⁶ BENJAMIM, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. SP: Editora 34, 2002. p. 55.

²⁰⁷ ASH, HUSSELL e HIGTON, Bernard apud ANDERSEN, H.C. in *Histórias maravilhosas de Andersen*. SP: Cia da Letrinhas, 1995, p. 8.

Os ilustradores queriam amenizar a supremacia do verbal sobre a imagem subvertendo esse paradigma, e compartilhavam da abertura que o mercado editorial lhe oferecia. Geralmente, um ilustrador talentoso era também um artista plástico ou gráfico, citando exemplos mais conhecidos, como Edmund Dulac e Arthur Rackham e, apesar de não ser tão conhecido, Harry Clarke. Rui de Oliveira reconhece que Clarke foi na sua época um dos mais importantes ilustradores de livros para crianças, caracterizando-o de “um verdadeiro pioneiro que procurou entender e adaptar a linguagem da gravura à ilustração de livros, além da virtuosidade na técnica bico-de-pena.”²⁰⁸

Segundo Camargo, as imagens auxiliam no papel da função narrativa, observadas nas ilustrações para um conto de fadas. A função da ilustração neste caso conjuga-se com a função expressiva, que nos revela sentimentos e valores do ser representado, como presenciamos nestas ilustrações de Clarke para os contos de fadas. A ilustração como linguagem pode desempenhar diversas funções similares à estrutura linguística. Noronha realiza um estudo que retoma os conceitos da linguística de Roman Jakobson e também a proposta de Luís Camargo para análise das funções da imagem. Explica que a função narrativa pode apresentar diferentes graus de narratividade, por exemplo, narrar uma história, uma cena ou uma ação (ou apenas sugerir-la).²⁰⁹

²⁰⁸ OLIVEIRA, ibid. (1ª citação na página) p.121.

²⁰⁹ CAMARGO, Luís (1998), p. 23, apud NORONHA, Alessandra Paula de. *As funções de linguagem e as funções de imagem: o desvendar das obras contemporâneas como construção do objeto novo* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2001, p.32.

Podemos comparar esse conceito lingüístico aplicado às funções da imagem nos exemplos das ilustrações dos contos de Andersen, que compartilha do gênero narrativo. Dentro deste gênero, a descrição que coexiste com a narração para caracterizar os personagens e o espaço onde ocorrem os fatos, será descrita por meio da linguagem de imagens, ou de signos. Como o tempo é um dos elementos fundamentais da narrativa do gênero literário e limita a duração dos fatos narrados, na ilustração pode aparecer como um fragmento descritivo deste fato narrado.

Assim como o tempo da narrativa literária é adaptado na linguagem gráfica dos quadrinhos e na linguagem cinematográfica por meio da construção de cenas seqüenciadas, as ilustrações são registros desses diversos momentos. A imagem que registra determinado momento de um conto é uma tradução ilusória desse tempo narrado literariamente. Observa-se que na ilustração, não há a necessidade de se registrar, como em quadrinhos, cena por cena, mas apenas algumas passagens para enfatizar ou pontuar o momento narrado. O ilustrador não está preocupado em concorrer com o espaço do texto literário, mesmo porque, os contos impressos não dependem da ilustração para existir, o que não ocorre o contrário, a não ser que se trate de um livro de imagens. Então, o ilustrador pode selecionar alguma passagem da narrativa literária, por exemplo, o início, o meio, que se caracteriza por uma situação de desequilíbrio, característico que estrutura um conto, cuja solução é apresentada no desfecho, acompanhada de uma ilustração final, como na figura 63 para ‘O patinho Feio,’ ilustrada em 1916 por Harry Clarke.

Podemos exemplificar nas ilustrações a seguir de ‘A roupa nova do rei’, ‘A sereiazinha,’ ‘O patinho feio’, entre outros contos de Christian Andersen²¹⁰.

A roupa nova do rei

Há muito tempo viveu um imperador que gostava tanto, mas tanto, de se vestir bem que todo o dinheiro dele ia embora com roupa nova. Ele não queria saber de discutir problemas de soldados nem de ir ao teatro nem de passeios pela floresta.

- Nossa! Ouçam o que disse esta inocente! disse o pai da criança.

E as pessoas começaram a repetir uma as outras as palavras da criança até que o povo inteiro começou a gritar:

-Mas ele está sem nada!

O imperador sentiu o sangue gelar, pois percebeu que todo mundo tinha razão, mas pensou consigo:”Agora preciso continuar até o fim do desfile.”

A sereiazinha

- Quer dizer que vou ter que morrer e boiar no mar como espuma sem ouvir a música das ondas e sem ver as lindas flores e o sol vermelho? Não há nada que eu possa fazer para conseguir uma alma imortal?

- Não - disse a avó. - Só se um ser humano sentisse um amor tão grande por você que você fosse mais importante para ele que o pai e a mãe dele. Só se ele se unisse a você com todo o seu coração, com toda a sua razão, e se casasse com você com a mão direita na sua, numa promessa de fidelidade agora e para todo o sempre.

(...)

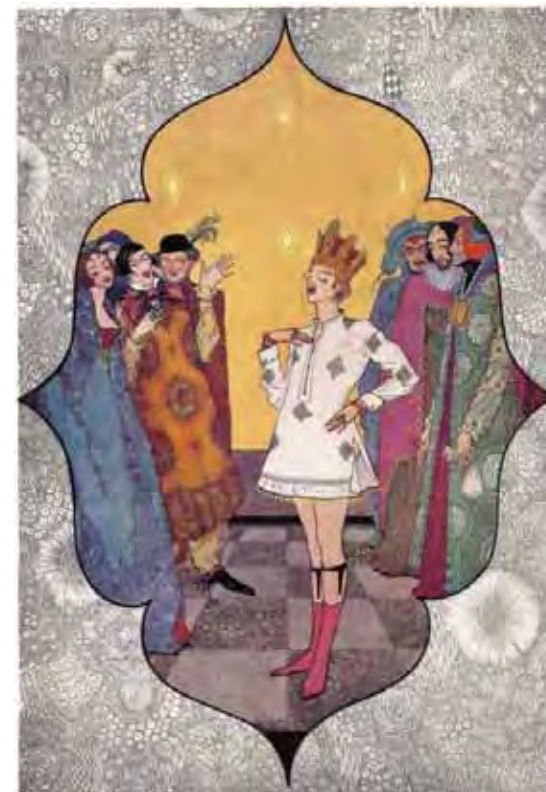


Fig.58 Ilustração para ‘A Nova Roupa do rei’, 1916.

²¹⁰ Os trechos que acompanham as ilustrações foram extraídas das *Histórias maravilhosas de Andersen*, traduzido por Heloísa Jan. São Paulo: Cia das Letras, 1995.p. 15, 20, 78, 81, 84, 104 e 118.

Ninguém há de dançar com tanta graça quanto você, mas cada passo que você der vai ser como pisar no gume de uma faca afiada de tirar sangue. Se tiver disposta a sofrer tudo isso, eu ajudo você.



Fig. 59. Ilustração para 'A Sereiazinha', 1916



Fig. 60. Ilustração para 'A Sereiazinha', 1916

(...)

Em todo esse imenso fundo de mar, a voz mais linda é a sua. Você acha que consegue seduzir o príncipe com ela, mas vai ter que me dar sua voz. Em troca de minha poção preciosa, quero a melhor de suas coisas. Vou ter que usar meu próprio sangue na poção, você entende, para que ela fique no ponto, eficaz como uma espada de dois gumes.

- Em troca tenho que dar minha voz! – disse a rezeirinha. – E fico com o quê?
 - Com a beleza de seu rosto – disse a bruxa. – Com a elegância de seus gestos e com seus olhos expressivos. Não precisa mais para seduzir um coração humano. Como é? Perdeu a coragem? Mostre a linguinha para eu cortar, pague o preço que eu preparo a poção!

A pequena vendedora de fósforos

A menina riscou outro fósforo na parede. A chama formou um clarão onde apareceu sua avó, tão clara, tão radiosa, tão gentil, tão sublime.

- Vovó! – gritou a menininha. – Deixe que eu vá junto! Eu sei que quando o fósforo apagar você desaparece, foi o que aconteceu com o fogão, com o delicioso ganso assado e com aquela grande e linda árvore de Natal.

Dizendo isso, numa tentativa de evitar que a avó desaparecesse, ela começou a acender todos os outros fósforos e o fulgor de suas chamas era mais intenso que a luz do dia. Nunca antes a avó havia sido tão linda e tão grande. Ela ergueu a neta nos braços e as duas voaram pelo céu cheias de luz e alegria, voaram alto, muito alto. Agora não havia mais frio, não havia mais fome, não havia mais medo – elas estavam com Deus.



Fig. 61. Ilustração para A menina vendedora de fósforos, 1916.

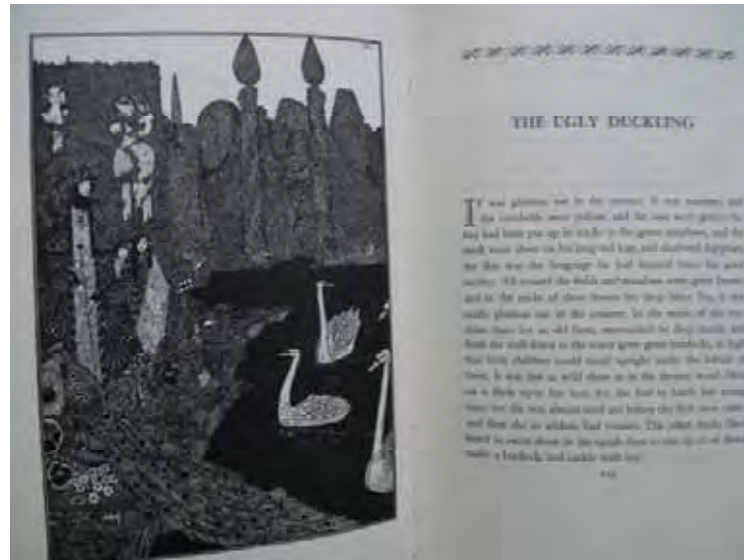


Fig. 62 a. Diagramação da ilustração para 'O patinho Feio,' 1916.

O patinho feio

Algumas crianças saíram para o jardim e jogaram pão e trigo na água. A menor gritou:

- Olhem! Um novo!

E começaram a bater palmas e dançar na margem do lago Depois foram corendo chamar a mãe e o pai e todos jogaram pão e bolo na água dizendo:

- Omais novo é o mais bonito. Tão jovem! Que beleza!

E os cisnes velhos se inclinaram diante do novo.

Envergonhado, ele escondeu a cabeça atrás da asa. Não sabia o que pensar. Estava muito feliz e todo atrapalhado com tanta felicidade, mas não sentia orgulho, pois um bom coração jamais sente orgulho. Pensou em todos os ataques e humilhações que havia sofrido e em como agora todo mundo vinha lhe dizer que ele era o pássaro mais belo do mundo. Diante de si via os lilases que se inclinavam até a água e o sol quentinho com seus raios brilhantes; rufou as penas e ergueu o pescoço esguio e se alegrou de todo o coração por ter encontrado uma felicidade que jamais havia podido imaginar.

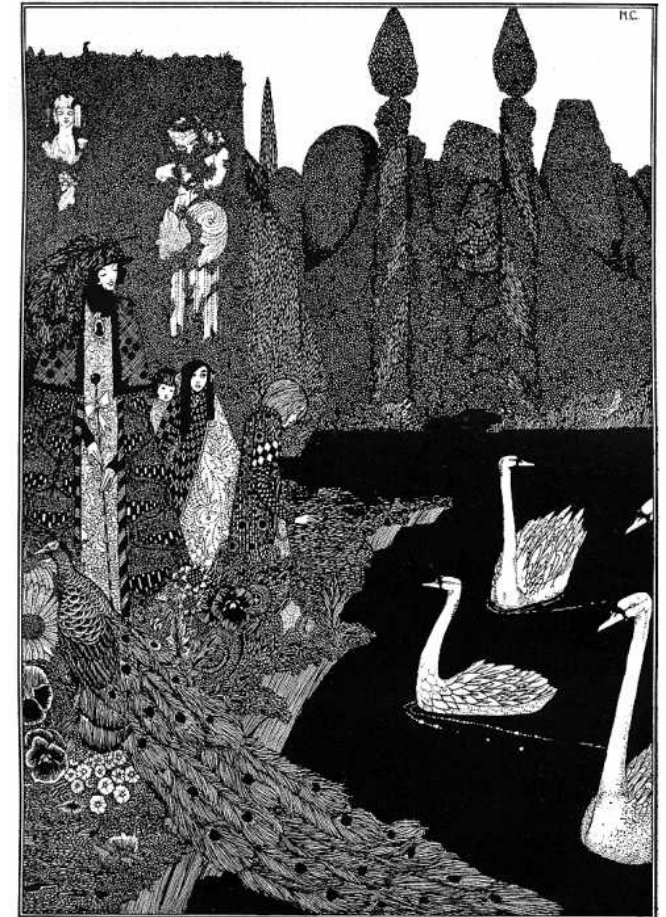


Fig. 62 b. Ilustração para 'O patinho Feio,' 1916.

Na figura 62 temos a função narrativa da cena final no desfecho, porém, ao observarmos atentamente, veremos que a função simbólica é evidenciada, traduzindo a metáfora do auto-retrato do escritor que, no final da história, torna-se um lindo cisne ao se descobrir o maior contador de histórias e um grande escritor, universo que Andersen criou para exorcizar seu passado, tentando vencer seus medos, conforme a fala de Miranda:

Quantas vezes não nos sentimos aquele patinho feio incompreendido por ser diferente dos demais, ou temos atitudes como o besouro que, em sua forma invertebrada, carrega a inquietude do homem contemporâneo, nunca contente com suas posses, sempre cobiçando o desconhecido?(..)esse patinho feio que usou da inspiração, extrema perspicácia para transcrever os desejos infantis, e muita observação pra tornar-se o maior contador de histórias de todos os tempos. (...) um artista que transbordou as fronteiras modernas e universalizou suas paixões em fantásticas histórias, ecos das tradições orais da distante cidadela dinamarquesa onde passou sua pobre infância²¹¹

²¹¹ MIRANDA, Danilo Santos de. Diretor Regional do SESC São Paulo. Folder do evento *Hans Christian Andersen 200 anos*. De 08 de outubro a 13 de novembro de 2005

Notamos que nos contos maravilhosos de Andersen identificamos características da literatura romântica, movimento multifacetado. A marca idealizada caracteriza o conto como “A roupa nova do rei” e “O patinho feio”, já na “Sereiazinha” e “A pequena vendedora de fósforos” são marcados pela extrema melancolia, por outro lado, é uma entrega à fantasia, como se num acender de fósforos, fôssemos realizar os desejos mais básicos de consumo ou o mais belo, quase inatingível. Ou ainda, como se ao invés dependermos de condução coletiva, lotada, fôssemos navegar em uma grande folha de nenúfar ou uma pétala de flor como ‘A Polegarzinha’(fig. 63), puxados por uma borboleta.



Fig. 63. Ilustração para ‘A Polegarzinha’, 1916.

Conforme Vera Teixeira, Andersen ligou-se ao movimento romântico alemão e, além de escrever relatos de viagens, poemas, romances e peças de teatro, deixou cento e cinquenta e seis contos dedicados às crianças, mantendo o clima de humor melancólico que o acompanhou durante toda a vida, reflexo de sua vida marcada pelo confronto com as dificuldades econômicas e por nunca se integrar completamente na família que o adotou.²¹² Talvez em razão disso, suas obras ganharam um cunho poético e a riqueza de imagens simbólicas.

Segundo Campedelli, o movimento romântico é regido pelo primado do sentimento, tem uma visão centrada no ‘eu’, mostrando “duas faces da mesma moeda: uma, bastante positiva, em que tudo é motivo para a idealização da realidade; outra, negativa, que se marca pela melancolia e pessimismo.”²¹³



Fig. 64. Ilustração para ‘A Polegarzinha’, 1916.

²¹² AGUIAR, Vera Teixeira de (crítica). In Hans Christian Andersen. *O sino*. Trad. de Per Johns; il. por Cecília Iwashita. Col. Era uma vez... Andersen. Porto Alegre: Kuarup, 1996. il., p. 28.

²¹³ CAMPEDELLI., p. 12.

Em relação à aplicação das funções do modelo semiótico transportado para a ilustração, Noronha afirma que a ilustração pode desempenhar outras funções além daquelas elencadas no dicionários, que são as de ornar e a de elucidar o texto escrito, pois estabelece com o texto verbal várias associações, tais como a de complementaridade, a de acréscimo de significados (...)”²¹⁴

Na ilustração (fig. 59) para a ‘Sereiazinha’, por exemplo, observamos o detalhamento da aparência da personagem, o que nos leva a deduzir que a imagem tem a função descritiva. Além disso, notamos também que a função referencial também está presente em todas as ilustrações de Clarke, principalmente por serem figurativas e orientadas para os seres a que se referem, sintetizando iconicamente partes da narrativa escrita.

No trecho do conto da ‘Sereiazinha’, a ilustração representa a cena entre a feiticeira e a sereia, que faz a barganha de sua voz por um belo par de pernas. Em torno da feiticeira, a figura que representa a alegoria das pulsões sombrias, está envolta de símbolos fálicos das enguias, e a personagem da sereia, meio-animal, segundo a simbologia Jungiana, pode significar a iniciação da jovem para encontrar o seu lado animal, erótico da natureza.²¹⁵ E neste caso, não é o mito do noivo-animal, pois a transformação se dá na própria jovem, no que se refere à parte inferior do corpo.

Se verificarmos além da análise das formas visuais, ou seja, pela metáfora, podemos tomar o estudo de Valdevino Soares - “o que os olhos vêem não é necessariamente aquilo que deve ser visto; há uma forma que pode ser apreendida mas ficar nela é empobrecê-la e reduzi-la. Há algo que os olhos não vêem e que é preciso

²¹⁴ NORONHA Alessandra Paula de., op. cit. p. 17.

²¹⁵ JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 138.

alcançar.”²¹⁶ No conto de “A sereiazinha”, a perda da voz expresso no conto pode significar a mudez diante da beleza ou de um sentimento inexprimível, ou seja, o amor avassalador emudece as pessoas, principalmente se for inatingível ou “platônica”.

Luis Camargo destaca que a ilustração descritiva tem caráter analítico, o que difere da representativa, que tem o caráter conciso.²¹⁷

Trecho do conto de Andersen:

Polegarzinha passou por muitos povoados. Quando ela passava, os passarinhos pousados nas moitas cantavam:

- Que linda menininha!

Uma linda borboleta branca voejou em torno dela e acabou pousando na folha. A borboleta tinha gostado muito de Polegarzinha.

Polegarzinha estava feliz, pensando que agora estava livre da sapa, encantada com os lugares por onde ia passando. O sol, brilhando na água, parecia ouro puro. Polegarzinha tirou o cinto e amarrou uma ponta na borboleta e a outra na folha. A folha começou a flutuar mais depressa – e ela, em pé na folha, também.

Questões plástico-pictóricas

Na análise do claro-escuro, observamos que se formam o espaço cromático dinâmico na questão plástica da ausência da cor nas ilustrações monocromáticas de Clarke. Ante esta dinâmica, podemos perceber a interação que existe dentro da inter-

²¹⁶ OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura*. Um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999. p. 129.

²¹⁷ CAMARGO, Luís, 1998, p. 23, apud NORONHA, p. 29.

relação das chaves de valor, em que a tonalidade do preto e as formas são compostas por meio da texturização de linhas. Na figura 64, ou na 63, por exemplo, o preenchimento total de linhas atinge o tom negro na gradação máxima da chave tonal monocromática, e o tratamento chapado no espaço que representa o rio nos oferece a impressão de forma líquida, em contraste com as formas porosas da natureza em seu entorno e a da personagem que se destaca na escuridão das águas. José Maria Dias nos traz reflexões sobre a complexidade de definir harmonias e contrastes para o desenvolvimento de um pensamento plástico, adquirida pelo olhar. Justifica essa dificuldade que o pintor enfrenta, “interrogando, organizando, compreendendo, aprendendo.”²¹⁸ Exemplifica com algumas considerações a partir do rompimento do tom, deparando com a observação de Cézanne, quando diz que ‘pintar é contrastar’:

quando temos diante dos olhos uma cor e a seu lado sua exata oposta, podemos afirmar que se cria uma harmonia por oposição. Ao fazermos essa afirmação, estamos cientes de que a condição de uma cor concreta adjetiva é ser dentro de um colorido. Mas nosso objetivo e nosso esforço se dirigem para a compreensão daquela harmonia geral apontada por Cézanne, incluindo no conceito plástico de harmonia geral e contrastes um entendimento amplo do rompimento do tom.

José Maria revela as observações de Leonardo da Vinci em relação ao rompimento do tom:

Leonardo da Vinci observou, antes das experiências de Newton, que o branco era a causa de todas as cores e o preto a ausência delas. Notou, por conseguinte o fenômeno da refração das luzes as cores simples

²¹⁸ DIAS DA CRUZ, José Maria. *A Cor e o Cinza: rompimentos, revelações e passagens*. Rio de Janeiro: Taba Cultural, 2001. p.42.

eram seis e não, como muitos teóricos ingenuamente afirmam, somente quatro - o amarelo, o verde, o azul e o vermelho -, pois a essas quatro ele acrescentava o branco e o preto.²¹⁹

Referente à natureza das cores, Israel Pedrosa citou o primeiro teórico das artes do Renascimento, Leon Battista Alberti, que definiu o vermelho, o verde e o azul como sendo as cores fundamentais que dão origem a todas as outras. Completa que, “para reverenciar o princípio dos quatro elementos da natureza, Alberti incluía o cinza, que a rigor, diz Israel, não é cor, para completar o quarteto: vermelho, cor do fogo; verde, da água, azul, do ar; cinza, da terra.”²²⁰

Adentrando ao pensamento plástico em relação ao literário, José Maria nos dispõe da reflexão de Odilon Redon quando questiona o limite entre a idéia literária e a pintura:

Entenda-se: existe idéia literária quando não há intervenção plástica. Isso não exclui a invenção, mas se uma idéia qualquer que as palavras possam expressar estiver subordinada a impressões puramente pictóricas, parecerá acessória e, de certa forma, supérflua. Um quadro assim concebido deixará uma impressão perdurável que a palavra não poderia produzir, salvo a palavra com forma artística, um poema, por exemplo.²²¹

²¹⁹ DIAS DA CRUZ, op. cit., p. 53.

²²⁰ PEDROSA, Israel, op. cit. p.26.

²²¹ DIAS DA CRUZ, idem, ibid., p. 25.

José Maria cita também o pensamento de Gauguin, que percebe as conseqüências do conflito entre os conceitos plásticos e os conceitos verbais, que defende que os pintores não precisam do apoio e instruções dos homens de letras, e que “a pintura, ou o que se queira denominar como o resultado do pensamento plástico, não precisa da literatura para ‘explicar-se’. A obra de arte, inclusive a pintura, fala por si, ou não o será.”²²²

Rui de Oliveira comenta a relação do visual com o literário defendendo a ilustração como forma de arte e para isto acontecer, é necessário que um verdadeiro artista ilustre um livro, no caso, para o público infantil. Afirma que, assim como o texto literário nos provoca com a sua sonoridade, o mesmo ocorre com a ilustração, que, apesar de seu aspecto figurativo concreto, também possui um som, um gênero de ressonância visual. Para exemplificar a afirmação, cita o exemplo de Charles Robinson²²³, que ao ilustrar a Polegarzinha, em 1911, faz os peixes parecerem dialogar com a personagem repleta de dúvidas. Rui explica que o ilustrador usa uma espécie de animismo visual, que é a essência da arte de ilustrar.²²⁴

O ilustrador observa que para o pequeno leitor, nem sempre a compreensão da imagem narrativa é integral e que o ilustrador deve contar com o poder simbólico pela

²²² DIAS DA CRUZ, idem, ibid., p. 26.

²²³ Charles Robinson (1870-1937) foi um prolífico ilustrador, muitas vezes produzindo seis ou sete livros por ano, até a Primeira Guerra Mundial. Alguns clássicos que ele ilustrou incluem: *Lullaby Land* (1897), *Sintram e seus Companheiros* (1900), *Alice's Adventures in Wonderland* (1907), *Contos de Grimm* (1910), *O Jardim Secreto* (1911), e muitos livros escritos por W. Copeland, W. Jerrold, e por ele próprio. Muitos dos seus primeiros livros foram a aplicação efetiva de tons cinza e uma cor adicional, utilizando o recurso da caneta e desenhos a aquarela, com listas de ilustrações que abrangem várias páginas. Isto pode ser visto em títulos como *Big Book of Fairy Tales* e *The Big Book of Nursery Rhymes*. Fonte: <http://www.bpib.com/illustrat/robinson.htm>

²²⁴ OLIVEIRA, Rui de. Op. cit. p. 41

“sua capacidade de se perpetuar na memória, pois estão muito além de uma simples nomeação, assim como na poesia e na prosa, as palavras estão muito além de seus significados.”²²⁵

Para respeitar o interesse do leitor por faixa etária, reservamos a seguir, como exemplo, obras significantes para o público adulto. Emparelhamos ilustração e poesia para verificarmos que a relação da imagem (fig.65) com a poesia em referência ao mundo físico e suas impressões psicológicas, são miméticas; o ilustrador, como o fotógrafo, seleciona e interpreta o aspecto implacável da vida, espelhando-se na imagem (ou na poesia) como um personagem heterônimo. Para Helder Macedo, escreve Valdevino Soares, “toda pintura é uma arte de organizar alfabetos”²²⁶. Com esta comparação, podemos entender que os desenhos de mulheres pintados por Clarke são textos pictóricos figurativos, preservando a iconicidade do signo.

3. As Lamentações da Bela Vendedora de Elmos, de François Villon²²⁷ (O Testamento, XLVII-LVI)

²²⁵ Idem, *ibid.*, p. 41.

²²⁶ MACEDO, H. *Quadros por letras*. In: VIEIRA, J. *As imagens da escrita*. Lisboa, 1988. In: SOARES DE OLIVEIRA, Valdevino, *op. cit.*, p. 108

²²⁷ Segundo Silva Ramos, o título da *príncipe* é “A Velha Lamentando o Tempo de sua Juventude”. O que foi adotado deve-se a Marot - A “*belle Heaulmière*” é personagem real, nascida por volta de 1375, em 1394 era expulsa da casa “*la Queue de Renart*”. No auge da beleza foi amante de Nicolas d’Orgemont, oficial da Câmara de Contas, cônego de Notre-Dame, preso em Meung-sur-Loire e falecido em 1416. Se, como pensa Thuasne, a lamentação foi composta em 1456, a Vendedora de Elmos tinha mais de 80 anos. Apud Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Poesias de François Villon*. São Paulo: Art Editora, 1986, p. 59. Obs.:na escultura de Rodin (fig. 64), de 1885, o título traduzido foi ‘Aquele Que Foi a Bela Mulher do Forjador de Elmos’.

Trechos do poema²²⁸

“Aqueles espáduas franzinas,
Os braços longos e as mãos finas,
Seios poucos, ancas maciças,
Altas, bem feitas e submissas
A agüentar amorosas liças;
Assentado em cosas roliças
No interior de seu jardinzinho?

“Já grisalha a fronte e enrugada
Onde, e os largos rins, sexozinho
Sem sobrancelhas, sem fulgor
De olhos que riam com a mirada
De atingir muito mercador;
Nariz recurvo e sem rimor,
Pendente a orelha e cabeluda,
Morto o rosto em sua descor,
Queixo em nó, beíça pelancuda.

Les Regrets de la Belle Hëaulmiere

“Ces gens espaulles menues,
Ces brás longs et ces mains traictisse,
Petiz tetins, hanches charnues,
Eslevées, propres, faictisses
A tenir amoureuses lisses;
Ces larges rains, ce sadinet
Assis sur grosses fermes cuisses,
Dedens son petit jardinet?



Fig. 65. Ilustração em fotogravura para o poema *Les Regrets de la Belle Hëaulmiere*, de François Villon, 1928 (seleções de poemas de Charles Algernon Swinburne).

²²⁸ Texto original e na íntegra no anexo, pág. 17.

Valdevino de Oliveira lembra que “os poetas retrataram pessoas e mesmo se auto-retrataram, denunciando um modo de ver e de ver-se.”²²⁹: a fisicalidade é a tônica do poema de Villon; em ‘As Lamentações da Bela Vendedora de Elmos,’ a figura vai sendo esboçada metonimicamente: espáduas, braços, mãos, seios, ancas, jardinzinho, fronte, sexozinho, sobancelhas, olhos. Como diz Valdevino Soares ao analisar o poema ‘Retrato,’ de Cecília Meireles, – “A pátina do tempo, a fugacidade do instante, o transitório da vida resultam da mudança que, imperceptivelmente, corrói a imagem.”²³⁰ Podemos comparar o poema de Cecília Meireles com a de François Villon:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.
Eu não tinha estas mãos sem força,
Tão pardas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Quem nem se mostra.
Tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
A minha face?

Em torno a um fogueiro de palhas,
Que logo acende, logo apaga.
E outrola fomes tão mimalhas!
De muitos, muitas, essa é a praga..”

A petit feu de chenovotes
Tost allumées, tos estaintes;
Et jadis fusmes si mignotes!...
Ainsi em prent a mains et
maintes.”

²²⁹ SOARES DE OLIVEIRA, Valdevino. Op. cit. p. 91.

²³⁰ Idem, *ibid.*, p. 94.

Segundo as palavras de Valdevino Soares, o poema de Cecília Meireles, “substantivado nos elementos que desenham a figura, se subjetiva na força qualificadora de seus adjetivos e revela a nostalgia da vida perdida. O que sobra é a perplexidade diante do inevitável: Tão fácil, tão certo, tão fácil”²³¹O mesmo sentimento de perplexidade encontramos nos versos de Villon ao descrever as lamentações daquela que foi a bela mulher do forjador de elmos: “Et jadis fusmes di mignotes!...Ainsi em prent a mains et maintes”.

Ilustrados por Harry Clarke, emoldura a pintura contida no poema com arabescos da *Art Nouveau*, impressões imagéticas refletidas no espelho, traduzindo plasticamente inclusive os pensamentos da personagem da poesia no espaço superior da prancha, onde Clarke criou uma espécie de “balão”(fig. 65) representando um *flashback* de retorno ao passado nostálgico. Por ser atemporal, esse aspecto de descrição do mundo físico sempre esteve presente na literatura e nas artes, talvez porque esteja ainda relacionado à fase de decrepitude do ser humano e que hoje, mais do que nunca, cause certa aflição.

Em relação à natureza imitada, Gonçalves cita Lessing que vê os limites das artes plásticas como invioláveis: o artista só pode apreender um instante da natureza variável; só pode, nesse único instante, surpreender um ponto de vista. Para ele, a poesia possui um campo bem mais amplo que as artes plásticas e isso favorece e estende as possibilidades de imitação. Justifica-se que a poesia, como sendo arte temporal, composta de signos arbitrários, imita ações num processo de sucessividade em que o poeta não se vê obrigado a eleger um instante, podendo tomar cada uma das

²³¹ Idem, *ibid.*, p. 94.

ações desde seu princípio e conduzi-las ao final, através de vários tipos de modificação.²³²

Aqui nesta imagem da escultura de Auguste Rodin emparelhado com o pormenor da ilustração de Clarke, vemos um exemplo da representação desse instante contido na poesia de Villon, que Lessing menciona nas artes plásticas. Além disso, podemos notar que Clarke talvez tenha se inspirado na escultura de Rodin, pelas semelhanças na representação plástica do mesmo poema.



Fig. 66. Auguste Rodin: *Aquela Que Foi a Bela Mulher do Forjador de Elmos*, 1885.



Fig. 67. Harry Clarke: *As Lamentações da Bela Vendedora de Elmos*, de François Villon, 1928.

²³² GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Edusp, 1994. p.95.

4. *De Profundis*, de Oscar Wilde

Em 1897, ainda na prisão, Oscar Wilde escreve *De Profundis*, uma longa carta a Lorde Douglas. Na quarta capa da edição de 2001 da obra *De Profundis*, da editora D'Água Editores, Lisboa, nos traz uma síntese de sua obra:²³³:

De Profundis é uma longa carta escrita por Oscar Wilde na prisão de Reading ao seu amante Lord Alfred Douglas. Nela o homem que havia procurado o prazer estético inspirado nos clássicos gregos e o brilho social, tira consequências da sua descoberta de que o “segredo da vida é o sofrimento”.

Condenado num julgamento que desencadeou e sabia perdido, perseguido pelo escândalo, abandonado por amigos, Oscar Wilde revela a sua complexa personalidade. É um texto íntimo, um monólogo dramático que permaneceu singular numa obra repartida pelo ensaio, a poesia, o teatro, o romance e os diálogos ocasionais.

A obra de Wilde trata das acusações a Lord Alfred Douglas que "De Profundis", reprovando a sua conduta e a sua personalidade de seu jovem amante por meio de relatos minuciosos de sua convivência íntima e em constantes desencontros. Em função de tal romance, foi julgado e condenado à prisão por dois anos cumprindo trabalhos forçados. A obra de Wilde, além das acusações, trata das exposições dos sentimentos de um amor sofredor, como uma espécie de desabafo que revela os diversos nuances do amor sincero. Oscar Wilde se expõe nu como ser humano e como

²³³ WILDE, Oscar. *De Profundis*. Traduzido por Maria Célia Coutinho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

escritor, revelando seu pensamento em virtude da excelência da exposição de suas idéias a respeito da arte, da vida, da filosofia e da cultura mundial.

A ilustração para *De Profundis* interpreta e sintetiza de maneira quase abstrata a atmosfera que caracteriza a obra de Wilde. Nesta ilustração, Clarke dialoga com a pintura intitulada *Day of the dead*, de Carlos Schwabe, que sugere um clima de culto à morte, à morte de uma relação amorosa, resignada à dor, carrasca e ao mesmo tempo companheira do homem. Se formos analisá-la dentro das funções da linguagem, poder ser que não cumpra a função narrativa, pois esta ilustração não se refere a uma passagem específica da carta, mas seus elementos compositivos nos sugerem algo triste, mas ao mesmo tempo sublime, conforme as cores quentes fundindo-se com as frias e na parte superior, com o predomínio do amarelo luz.



Fig. 68. *Day of the dead* (1893), de Carlos Schwabe



Fig. 69. Ilustração para *De Profundis*, 1913.

Esta única ilustração tem orientação para a função simbólica ao seu referente, pois explora alguns símbolos como cabeças cortadas, a cor vermelha derramada no fundo negro e o amarelo sugerindo uma luz no céu.

Trecho da carta de Wilde dirigida a Bosie (Alfred Douglas):

Podia ter saído do tribunal a rir-me cá por dentro, com as mãos nos bolsos, um homem livre. Fizeram a maior pressão sobre mim para que assim fosse. Aconselharam-me que o fizesse pessoas que só queria o meu bem e o bem da minha casa. Mas eu recusei, não escolhi esse caminho. Nunca lamentei a minha decisão por um só momento que fosse, nem nos momentos mais amargos do meu cativeiro. Tal linha de conduta não estaria à minha altura. Os pecados da carne nada são. São doenças para os médicos curarem, se forem susceptíveis de cura. Só os pecados da alma são vergonhosos. Ter assegurado a minha absolvição por tais meios significaria para mim toda uma vida de tortura. Mas pensas que valias o amor que então te estava demonstrando ou que, por uma fracção de segundo, pensei que merecesses? Sabia bem que não. Mas o Amor não se negocia no mercado nem usa a medida do vendedor ambulante. A sua alegria, bem como a alegria do intelecto, é sentir-se vivo. O propósito do Amor é amar: nem mais nem menos. Eras meu inimigo, inimigo como nunca algum homem tivera. Dei-te a minha vida, e para satisfazer as mais baixas e desprezíveis de todas as paixões humanas, Ódio, Vaidade e Avidez, desprezaste-a. Em menos de três anos arruinaste-me completamente e sob todos os pontos de vista. Para meu próprio bem, a única coisa que podia continuar a fazer era amar-te.(...)²³⁴

²³⁴ WILDE, Oscar. *De Profundis*. Traduzido por Maria Célia Coutinho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.p. 59.

Para relacionarmos o texto epistolar com a ilustração, valemo-nos do inventário do imaginário simbólico: as cabeças cortadas na simbologia gaulesa, do qual Clarke como irlandês possui reminiscências, segundo Chevalier e Gheerbrant, tem o significado da “força e o valor guerreiro do adversário, indo incorporar-se ao do vencedor.” Ou seja, refere-se ao “espírito manifestado em relação ao corpo, que é uma manifestação da matéria”²³⁵; o qual podemos associar à virtude dos sentimentos de Wilde, que segundo as palavras de Coutinho e editores, “foi capaz de jogar tragicamente com o seu destino no seu voluntário exílio em Paris.”²³⁶

A ilustração de Clarke também dialoga com ‘A Balada do Cárcere de Reading’, escrito por Wilde e publicado em 1898:

A Balada do Cárcere de Reading (fragmento)²³⁷

Êle não trajava a sua túnica escarlate,
 Pois o sangue e o vinho são vermelhos,
 E sangue e vinho havia nas suas mãos
 Quando o viram ao lado da morta,
 A pobre mulher que ele tanto amara
 E assassinara no seu leito.
 (...)
 Jesus! As próprias paredes da prisão
 Pareciam, de súbito, estar girando,
 E o firmamento, por cima da minha cabeça,
 Tornou-se um capacete de aço escaldante,
 E, embora eu fosse uma alma sofredora,

²³⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, idem, ibid. p. 152.

²³⁶ WILDE, Oscar.op. cit., da contracapa.

²³⁷ Trad. de Bezerra de Freitas.In *Antologia de Poetas Portugueses e Estrangeiros* 1ª ed. SP: Logos Ltda, 1968, p. 201.

Não sentia a minha própria dor.

5. The Mad Mulrannies, para *The Playboy of the western world*, de John Millington Synge

A partir do momento que Clarke se predispôs a ilustrar livros, cultivou a ânsia de ilustrar várias obras literárias, entre elas, o teatro de John Millington Synge - *The Playboy of the western world*, oferecendo seu trabalho ao editor Stanley Unwin, que lhe respondeu que já havia executores para tal obra. De acordo com Bowe, Clarke já havia feito vários desenhos em aquarela para o esboço dos vitrais de Geneva, relativo à peça de Synge. Entre eles, o desenho intitulado ‘The Mad Mulrannies’, que Clarke havia dado a Thomas Bodkin, o qual foi reproduzido para publicação em seu artigo *The Studio* (1919) e no artigo *Life and Landscape* (1927), de Crampton Walker.²³⁸ O desenho ilustra o primeiro ato da peça de Synge e os singulares personagens, incluindo as ‘Mad ‘Mulrannies’ como figuras caricatas, todos amontoados formando uma montanha humana, conforme vemos na fig. 71.



Fig. 70. Goya: “La romería de San Isidro”. Óleo sobre muro, 1819-1823



Fig. 71. Harry Clarke. ‘The Mad Mulrannies’, Ilustração para *The Playboy of the western world*, peça de J.M.Synge.

²³⁸ BODKIN, Thomas. *The Art of Mr. Harry Clarke*. (*The Studio*, vol. 79, n° 320, nov/1919; WALKER, Crampton). In *Irish Life and Landscape*. Dublin and Cork, 1926, apud BOWE, p. 279 e 284, respectivamente.

Conforme Royas²³⁹, a estrutura compositiva de ambas as obras são similares e Clarke aqui homenageia Goya nesta ilustração, como o caso para o detalhe da ilustração de ‘O caso do Sr. Valdemar’, de Poe, inspirado nas *Las Meninas*, de Velásquez.

6. Contos de Mistério e Imaginação, de Edgar Allan Poe

Terá sido uma mera coincidência a semelhança existente entre o detalhe da uma cena de um dos filmes que compõem *Tales of Terror*, dos contos de Poe, da linguagem cinematográfica produzida por Roger Corman (EUA, 1962), com esta ilustração(fig. 73) do mesmo conto de ‘O estranho caso do Sr. Valdemar’?



Fig. 72. Cena de ‘O Estranho Caso do Sr. Valdemar,’ de *Tales of Terror*, EUA, 1962, dirigido e produzido por Roger Corman.

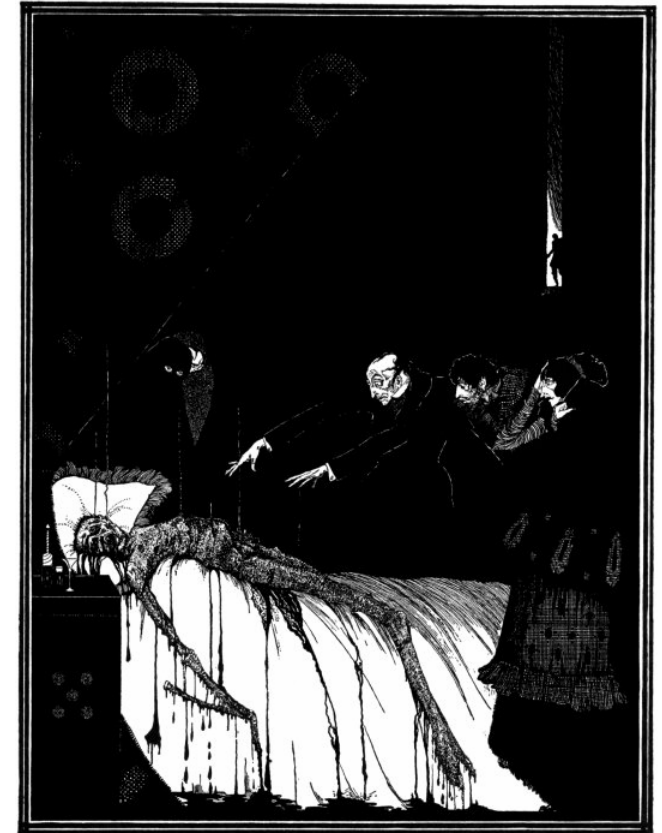


Fig. 73. Harry Clarke. Ilustração para o conto ‘O estranho caso do Sr. Valdemar,’ 1919.

²³⁹ VENTURA ROYAS Jose Manuel. *Harry Clarke: algunas perspectivas em torno a su obra*, p. 15.
Disponível em: <www.noseolvida.com/noseolvida/docs/articulos/pdf/jul05_01.pdf>

Segundo Nicola Bowe, Harry Clarke dialogou com a pintura de ‘Las Meninas,’ de Velásquez, conforme conferimos no detalhe da ilustração na fig. 75, e no fundo Clarke insere um personagem que entra na cena, ponto de fuga do observador que vai à procura da saída da composição, assim como na pintura de Velásquez, a ilusão da porta de entrada e saída do quadro nos desperta a sensação de sermos parte da obra. Nesta ilustração, podemos notar que ocorrem traduções em dois níveis, tradução de meios diferentes (pintura para ilustração) e linguagens diferentes (narrativa escrita e narrativa visual).

Na tradução que ocorreu da adaptação do conto de Poe para a linguagem cinematográfica, a coincidência da cena com o detalhe da pintura de Velásquez (ou do conto ilustrado por Clarke), pode ter sido elaborado criteriosamente ou inconscientemente pelo cineasta Roger Corman na cena de *O Estranho Caso do Sr. Valdemar*, um dos contos que compõe o filme *Tales of Terror*. Clarke, com a atitude de ‘remake’ do detalhe da pintura de Velásquez, oferece-nos uma nova concepção plástica, mas mantém a mesma sensação que Velásquez nos proporcionou, a do instantâneo entre os milhares que passam a cada hora quando introduz o elemento entrando na sala. Na ilustração de Clarke, esse mesmo instante é uma referência a um dos fotogramas de uma imagem cinematográfica. Tirapeli observa que na narrativa plástica de uma tradução de meios diferentes “ocorre por justaposições de elementos estranhos à época, fazendo-as tomar contato com o novo elemento cultural e meios de criação.”²⁴⁰



Fig. 74. ‘Las meninas’, de Diego Velásquez, c.1656. Museu do Prado, Madri.



Fig. 75. Ilustração para o conto ‘O estranho caso do Sr. Valdemar,’ 1919 (detalhe).

²⁴⁰ TIRAPELI, op. cit (1ª citação na p. 50) p. 54.

Conforme escreve E.R.Corrêa, a terceira e última história de *Tales of Terror* é baseada no conto O Estranho Caso do Sr. Valdemar – “e é a mais sombria e mórbida, e apresenta novamente Vincent Price no papel principal, contracenando agora com outro monstro sagrado do horror, o excêntrico Basil Rathbone, que faz o papel do Dr. Carmichael, o médico de Valdemar.”²⁴¹ Sobre Poe, Corrêa observa que o escritor inspirou diretores e roteiristas ‘O Poço e o Pêndulo’ (1961), ‘Muralhas do Pavor’ (1962), ‘O Corvo’ (1963), ‘A Máscara Morta’ (1964) e ‘The Tomb of Ligeia’ (1964); todos baseados em Poe, diz Corrêa, “mas que apresentavam as características mudanças que o roteirista Richard Matheson fazia, sem contudo, prejudicar o clima gótico descrito pelo escritor, ao contrário, a mitológica parceria Corman-Matheson-Price fizeram as mais criativas pérolas do horror da história do cinema.”²⁴²

Ao trazer para a contemporaneidade dos anos 60, o drama imaginado por Poe – como descreve Corrêa:

O clima pesado e gótico dessa história mostra que o autor a escreveu em seu momento de maior inspiração, revelando de forma assustadora como poderia ser se uma pessoa fosse colocada em transe hipnótico-magnético exatamente no momento em que exala o seu último suspiro. É uma história tão fantástica que em alguns momentos parece ser real! E creio que Richard Matheson conseguiu perceber esse clima, e adaptou de forma extraordinária esta obra-prima da literatura fantástica, modificando-a em detalhes quase imperceptíveis, apenas para se encaixar nos padrões cinematográficos²⁴³

²⁴¹ E.R.Corrêa escreveu em seu site <http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/muralhas.html>

²⁴² E.R.Corrêa, op. cit., p.2.

²⁴³ Idem, ib., p.2.

Na verdade, diz Corrêa, “uma criativa e bem humorada adaptação de Matheson.” Em ‘O estranho caso do Sr. Valdemar’, a tradução foi revestida de outros aspectos obscuros do caráter humano, o da cobiça e o do desejo carnal. Segundo Lauro António,

O mérito de Roger Corman, ao filmar as películas consagradas ao ciclo Põe, consiste na perfeita identificação conseguida com o universo do escritor, quer na ambiência escolhida (exteriores, decoração de interiores, guarda-roupa, etc.), quer na utilização frequente duma simbologia em que Poe se revelou um antecessor de Freud e da psicanálise, quer na composição de “flash-backs” ou na construção de sonhos (filmados por intermédio de lentes de uma só cor), quer ainda na escolha dos intérpretes, donde sobressai, de forma brilhante, o trabalho de Vincent Price, actor de extraordinários recursos histriónicos e vocais que conseguiu, tanto em “O Fosso e o Pêndulo” (onde, em sucessivas gradações, se vai observando a sua lenta evolução para a loucura), como em “A Queda da Casa Usher”.²⁴⁴

Na linguagem cinematográfica, Corman transporta o clima tenebroso do conto de Poe, que inicia com a ilustração de uma cena noturna de um castelo, à beira do mar e de um precipício, cuja representação pictórica desse instante inicial do conto começa a ganhar movimento com a sucessão das cenas, terminando com o retorno do congelamento da cena final. Este quadro volta à linguagem que originou o filme, ou seja, a de uma ilustração, sendo finalizado com o trecho do desfecho do conto de Poe (fig. 79). É como se a linguagem cinematográfica fosse fruto de um devaneio de um

²⁴⁴ Lauro António escreveu na in *Revista Filme* (1963). Disponível em <http://meianoitefantastica.blogspot.com/2008_05_25_archive.html>

leitor do livro (sugerido pelo cineasta), que dá asas à imaginação no decorrer da leitura do conto ilustrado de Poe.

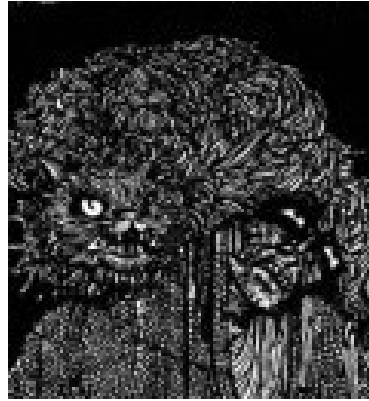


Fig. 76 Detalhe da ilustração para 'O Gato Preto', 1919.

Como vemos, o passado atualiza-se no presente por meio da constante troca de diálogo entre as linguagens, retratando nas 'artes espaciais' ou 'temporais', aspectos ocultos da alma humana tão bem descrita por Poe. Transportando todo esse clima gótico para a ilustração, Clarke capturou completamente a ambientação fantasmagórica dos contos de Poe, tecendo linhas e texturas do bico de pena, extraindo extraordinários tons monocromáticos, aliados aos elementos rítmicos para descrever em imagens o tormento e a decadência do estado mental do narrador do conto.



Fig. 77 Ilustração para 'O Gato Preto', 1919.

Nesta cena da figura 78, como em outras cenas do conto de Poe, Corman realiza uma metalinguagem que dialoga com o texto literário e a ilustração gráfica, fundindo linguagem cinematográfica com a ilustração no momento em que a cena é ‘congelada’, inserindo uma frase que finaliza o conto, como um tributo a Poe. Podemos presenciar esse diálogo no detalhe da ilustração para o Gato Preto, de Harry Clarke, com as cenas finais do filme, ou então, entre a cena de Madeline Usher na tumba (fig. 84) com o detalhe da ilustração de Lady Madeline, ilustrada por Harry Clarke (fig.82).



Fig. 78. Cena final do filme 'The black cat' de *Tales of Terror*, EUA, 1962, dirigido e produzido por Roger Corman.



Fig. 80. Harry Clarke. Detalhe da ilustração para 'The Fall of the House of Usher,' de Poe, 1919.



Fig. 79. Cena final em desenho de Produção Bartlett A. Carre; Daniel Haller no filme 'The Black cat', de Roger Corman, 1962 [Tinha emparedado o monstro preto dentro da tumba"!Edgar Allan Poe]



Fig. 81 Ilustração de *Classics Illustrated*. A Queda da Casa de Usher, de Edgar Allan Poe. Adaptação e ilustrações de P. Craig Russel e de Jay Geldhof. São Paulo: Abril Jovem S.A, 1991, p. 23.

As ilustrações em monocromia dos contos de Poe são jogos de luz e sombra — com predominância da sombra — criando uma atmosfera misteriosa e lúgubre. Tal mundo sombrio evoca o tormento e a decadência do estado mental do narrador para expressar sua linguagem, transcribando o claro da pintura de Velásquez e o escuro das gravuras de Doré. Tal poética da escuridão na luz expressa o contraste dos mundos que atormentava Poe, sublimado em seus personagens.



Fig. 82 a. Harry Clarke. Ilustração para 'The Fall of the House of Usher,' de Poe, 1919.



Fig. 83. Ilustração de *Classics Illustrated*. A Queda da Casa de Usher, de Edgar Allan Poe. Adaptação e ilustrações de P. Craig Russel e de Jay Geldhof. São Paulo: Abril Jovem S.A, 1991, p. 36



Fig. 82 b. detalhe Ilustração para 'The Fall of the House of Usher,' de Poe, 1919.



Fig. 84. Cena do filme de Roger Corman, 'The Fall of the House of Usher', 1960.

Trecho do conto 'O gato preto':

Quanto aos meus pensamentos, é loucura falar. Sentindo-me desfalecer, cambaleei até à parede oposta. Durante u instante, o grupo de policiais deteve-se na escada, imobilizado pelo terror. Decorrido um momento, doze braços vigorosos atacaram a parede, que caiu por terra. O cadáver, já em adiantado estado de decomposição, e coberto de sangue coagulado, apareceu, ereto, aos olhos dos presentes. Sobre sua cabeça, com a boca vermelha dilatada e o único olho chamejante, achava-se pousado o animal odioso, cuja astúcia me levou ao assassinio e cuja voz reveladora me entregava ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro dentro da tumba!²⁴⁵

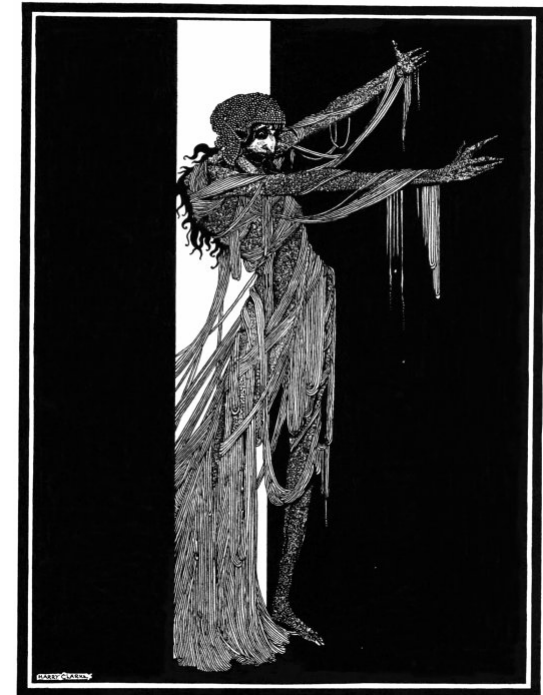


Fig. 85. Ilustração para 'The Fall of the House of Usher', de Poe, 1919.

²⁴⁵ POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Título original: *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Trad. por Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.51.

Trecho do conto ‘**A queda da casa de Usher**’:

-Não ouve agora? Sim, eu o ouço, e *ouvi* antes. Durante muito tempo, muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho ouvido... Mas não me atrevia – oh, miserável infeliz que sou! – não me atrevia...*não me atrevia* a falar! *Nós a colocamos viva em sua tumba!* Não lhe disse que os meus sentidos estão aguçados? Digo-lhe, *agora*, que ouvi os primeiros e quase imperceptíveis movimentos dentro do ataúde. Ouvi-os, há muitos, muitos dias... mas não ousava... *não ousava falar!* E agora...esta noite...Ethelred –ah, ah, ah! -, o arrombamento da porta do ermitão, o grito de morte do dragão e o estrondo do escudo... diga-se antes, o destroçar de seu ataúde, o ranger dos gonzos de ferro de sua prisão e a sua luta dentro da cripta revestida de cobre! Oh, para onde fugirei? (...) ²⁴⁶

Ao contrário do livro de obras literárias ilustradas (ou não), cuja tradução das obras originais é realizada de maneira integral, a adaptação é um cânone para a linguagem gráfica das histórias em quadrinhos, assim como o é a transposição do conto literário para a linguagem cinematográfica. Para o jovem leitor de hoje, acostumado à leitura dinâmica atrelada ao apelo visual, essa adaptação aproxima-o da obra original de clássicos literários, que equilibra o texto visual com o escrito.

Outro aspecto a ser observado na comparação entre as ilustrações de Clarke e a história em quadrinhos dos *Classics Illustrated*, é a presença de elementos afins em ambas as linguagens no processo da tradução intersemiótica do conto. Entre os elementos mais visíveis, podemos citar: o figurativo, o enquadramento, o traçado, a disposição dos elementos compositivos no espaço do papel, o exagero de expressões

²⁴⁶ POE, Edgar Allan, op. cit. p. 26.

fisionômicas, indicando sentimentos e emoções, conferindo a função expressiva retomada dos conceitos linguísticos, como podemos verificar neste detalhe da vinheta (fig. 86) de Harry Clarke com a cena do filme de Roger Corman, baseado na adaptação do conto de Poe, que descreve de forma genuína a queda de uma casa já destruída pelo sofrimento e a dor.

Ilustração, quadrinhos, animação digital e a linguagem do cinema parecem interagir entre si. Como exemplos, algumas ilustrações de Clarke foram seleccionadas para compararmos com as cenas de filmes dos contos de horror, de Corman.



Fig. 86 a, b. Vinheta (e detalhe).para os contos de Poe, 1919



Fig. 87. Myrna Fahey no papel de Lady Madeline Usher na cena do filme de Roger Corman, 'The Fall of the House of Usher', 1960.



Fig. 88 a e b. Detalhe da Ilustração da fig. 85 e cena do filme de Roger Corman, *The Fall of the House of Usher*. 1961.

Fantástico filme de terror baseado no conto "A Queda da Casa de Usher", de Edgar Allan Poe. Fruto de uma família amaldiçoada pela loucura, um homem se opõe aos planos de casamento da irmã. Roger Corman elege Vincent Price como ator efetivo de seus filmes de horror, que no papel de Roderick, “apimenta” a dramaticidade sugerindo um amor incestuoso de pela irmã.

Trecho do conto ‘**A queda da casa de Usher**’:

No mesmo instante, como e a energia sobre-humana de suas palavras houvesse adquirido a força de um encantamento, as enormes e antigas folhas da porta que ele indicava entreabriram, lentamente, as suas pesadas mandíbulas de ébano. Aquilo era obra de uma rajada de vento, mas, no marco daquela porta, surgiu alta e amortalhada, a figura de Lady Madeline de Usher. Suas alvas vestes estavam manchadas de sangue, e havia sinais de violenta luta em toda a sua

pálida figura. Durante um momento, permaneceu, trêmula e vacilante, sobre o umbral; depois, com um grito abafado e queixoso, caiu pesadamente sobre o irmão e, em sua violenta e, agora, final agonia, o arrastou para o chão já cadáver, vítima dos terrores que havia previsto.²⁴⁷

Trecho de ‘O poço e o pêndulo’:

Sempre mais baixo, incessantemente, inevitavelmente mais baixo! Arquejava e me debatia a cada vibração. Encolhia-me convulsivamente a cada oscilação. Meus olhos seguiam as subidas e descidas da lâmina com a ansiedade do mais completo desespero: fechavam-se espasmodicamente a cada descida, como se a morte houvesse sido um alívio...oh!, que alívio indizível! Não obstante, todos os meus nervos tremiam à idéia de que bastaria que a máquina descesse um pouco mais para que aquele machado afiado e reluzente se precipitasse sobre o meu peito. Era a esperança que fazia com que meus nervos estremeassem, com que todo o meu corpo se encolhesse. Era a esperança – a esperança que triunfa mesmo sobre o suplício –, a que sussurrava aos ouvidos dos condenados à morte, mesmo nos calabouços da Inquisição.²⁴⁸

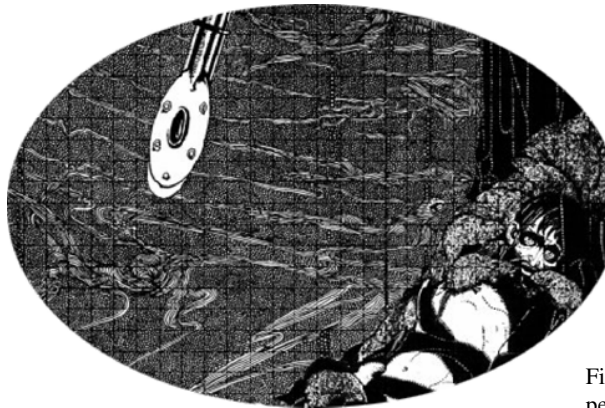


Fig. 89 a, b e c. Ilustração e detalhe para ‘The pit and the pendulum’, de Harry Clarke, 1919. Cena do curta metragem digital *The Pit and the Pendulum*. Produção: Ray Harryhausen. Diretor: Marc Lougee. Escritor(script) Matt Taylor e Mathew Alan Taylor.

²⁴⁷ POE, Edgar Allan, idem, ibid. p. 27.

²⁴⁸ POE, Edgar Allan., idem, ibid. p. 273.

O enquadramento desta ilustração no ângulo lateral retrata um momento da ação que transita entre a característica de uma pintura e a linguagem gráfica dos quadrinhos ou ainda uma cena de uma curta metragem digital de marionetes. Assim como a linguagem cinematográfica é composta de cenas sequenciadas, as histórias em quadrinhos e o livro ilustrado também são artes sequenciais, uma vez que o ritmo é um dos elementos decisivos na estruturação gráfica, na inter-relação entre texto e imagem e o fluir dessa relação com o número de páginas. Rui de Oliveira nos esclarece melhor acerca do ritmo em um livro:

Nessa análise temos que considerar as relações entre as manchas de texto, a tipografia empregada, os espaços em branco, as vinhetas, as ilustrações, enfim, todos os elementos *pré-textuais*, *textuais* e *pós-textuais* que estruturam um livro.

Desse modo, o ritmo deve ser entendido como um amálgama, um resultado do atrito visual entre formas e espaços opostos. Também deve ser compreendido que ele não está circunscrito unicamente à sua atuação em uma ilustração. O verdadeiro sentido de ritmo aqui proposto está na concepção de montagem geral, na justaposição de elementos antagônicos ao longo de todo o livro. Uma ilustração se relaciona com o seguinte, e assim por diante.²⁴⁹

Se compararmos a ilustração com a de um cartaz, uma das formas mais ricas de comunicação comercial gráfica, verificamos que para a ilustração do filme, foi escolhida a cena mais tétrica ou o ponto clímax do conto. Aqui temos um exemplo de um cartaz de um ilustrador anônimo para o filme de Roger Corman, ‘The pit and the pendulum’, de aspecto informativo e persuasivo, que tem a finalidade de informar

²⁴⁹ OLIVEIRA, Rui de. Idem, ib. p. 58.

visualmente o quão macabro é o filme, com a função fática para chamar a atenção do espectador. Notamos que no cartaz da fig. 90, até os dados textuais se transformam em imagem, pois nos dá a impressão de acompanharem o movimento do pêndulo, como se fossem o brilho da navalha ou o rastro do vento provocado pelo seu vai-e-vem.

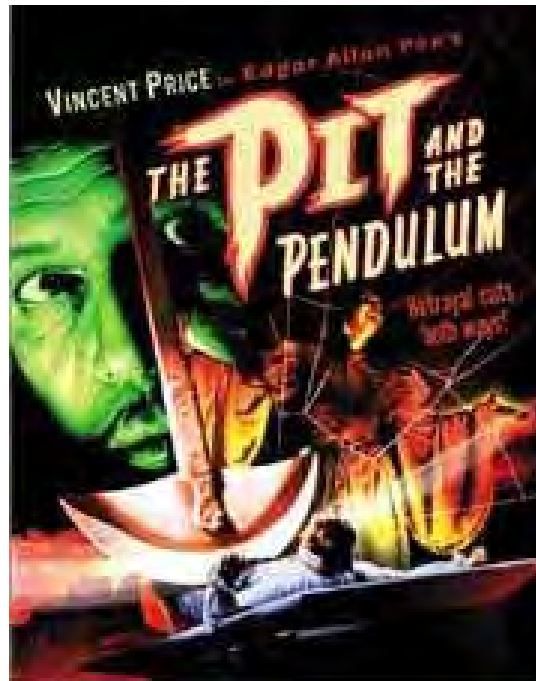


Fig. 90. Cartaz para o filme de Roger Corman, 'The pit and the pendulum', 1961.



Fig. 91. Cena do filme de Roger Corman, 'The pit and the pendulum', 1961.

Como Rui de Oliveira já havia observado, não podemos negar a virtuosidade de Harry Clarke no bico-de-pena, encantando-nos não unicamente na expressão técnica e cognitiva da obra, mas pela emocionalidade que nos transmite.²⁵⁰ As ilustrações no esquema monocromático e seus aspectos do contraste da luz nas sombras, fazem jus à criação de imagens de personagens soturnos e angustiados, dando o tom da ambientação da narrativa, próprio dos contos de Poe. Rui de Oliveira pontua a importância de se construir o esquema tonal:

– quer sejam quadrinhos, quer seja ilustração – que constrói a atmosfera do ambiente e do momento representado. Por meio dele podemos expressar na ilustração o fantástico ou o fantasmagórico, o drama ou a alegria, o lirismo e a tristeza de um texto que está sendo interpretado. É também pelo tom que determinamos que gênero de luz estamos vendo na ilustração – sob a luz do luar, do sol ardente ou de fonte de luz artificial.²⁵¹

Na sequência destas ilustrações de Clarke, podemos conferir o tom de sua interpretação na ambientação descrita no conto por meio do aspecto monocromático. Este contraste do branco com o negro traz associações simbólicas ambivalentes, como a vida e a morte, luz e trevas, paz e tormento, prazer e dor. Ao adensar o tom, Clarke sugere trevas, traduzindo o tom lúgubre e imagens fantásticas e fantasmagóricas do conto de Edgar Allan Poe.

²⁵⁰ OLIVEIRA, Rui de. *Idem*, ib. p. 121.

²⁵¹ *Idem*, *ibid.*, p. 136.

Trecho do conto ‘**A máscara da morte rubra**’:

Ouviu-se um grito agudo e o punhal caiu, cintilante, sobre o negro tapete, onde, logo, instantaneamente, tombou mortalmente abatido o Príncipe Próspero. Então, recorrendo à coragem selvagem do desespero, numerosos foliões lançaram-se sem demora no lúgubre aposento, e, agarrando o mascarado, cujo alto vulto permanecia ereto e imóvel dentro da sombra do relógio de ébano, pararam, arfantes de indizível pavor, ao sentir que nenhuma forma tangível se encontrava sob a mortalha e por trás da máscara cadavérica, quando as seguraram com violenta rudeza.

E foi então que reconheceram estar ali presente a "Morte Rubra". Ali penetrara, como um ladrão noturno. E um a um, foram tombando os foliões, nos salões da orgia, orvalhados de sangue, morrendo na mesma posição desesperada de sua queda. E a vida do relógio de ébano se extinguiu com a do último dos foliões. E as chamas das trípodes expiraram. E o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da "Morte Rubra" dominou tudo.²⁵²

²⁵² POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. p.345

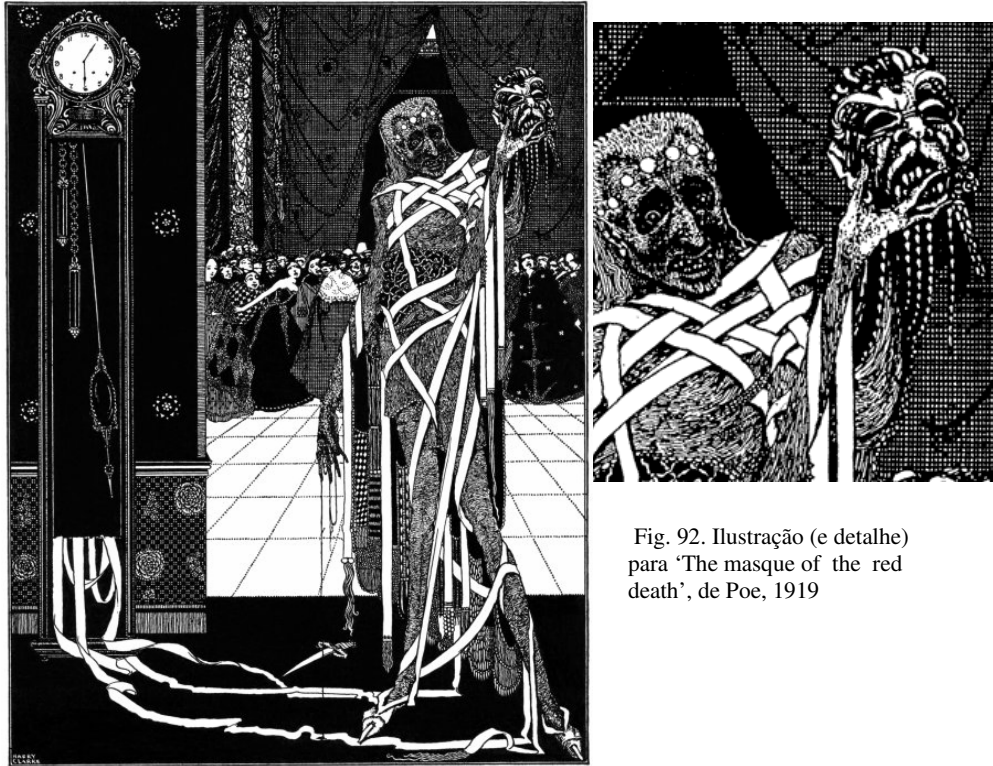


Fig. 92. Ilustração (e detalhe) para 'The masque of the red death', de Poe, 1919



Fig. 93. Cena do filme de Roger Corman, 'The masque of the red death', 1964.

O ilustrador Odilon Moraes nos fala um pouco da relação entre a ilustração e o texto literário:

A partir da leitura, o ilustrador vai contrapor a palavra a um universo do desenho, que também narra, e que é posto na frente das palavras para criar uma terceira coisa: o livro ilustrado. Portanto, o texto do livro ilustrado não é nem a palavra, nem a imagem: são as duas coisas juntas. Em meu universo de trabalho, a ilustração é uma espécie de gênero literário, uma narrativa construída com palavra e com imagem.²⁵³

²⁵³ Entrevista de Julia Bussius: *Odilon Moraes fala da sutil relação entre texto e ilustração*. Disponível em: <<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/odilon.asp>>

A partir da percepção de Odilon Morais, verificamos que nestas imagens (ilustração e a cena do filme), há um elemento comum que está entre a palavra e a imagem, uma espécie de linguagem fática. O entrosamento entre a imagem e a obra literária acontece quando o ilustrador (ou o cineasta) mantém a estrutura original da obra do escritor, mas a dissecar reconstruindo-a, focando por vezes outras matizes e nuances.

Nestas imagens, por exemplo, a figura da morte encara-nos ironicamente, oferecendo-nos o tema assustadoramente provável. Tanto a ilustração como esta cena nos insere no salão, no mesmo plano de visão da máscara rubra, como se fôssemos participantes assíduos do baile de máscaras e enclausurados em nossos próprios castelos. Este diálogo da ilustração e desta cena com o leitor ou o espectador nos lembra a pintura de Manet – ‘O piquenique na relva,’ onde a prostituta nos olha despudoradamente, convidando-nos para adentrarmo-nos na tela da pintura a fim de compartilharmos do agradável piquenique. Mesmo que a ilustração tenha uma sintaxe própria, podemos associá-la à pintura quando contemplamos uma sintaxe linguística em comum.

Rui de Oliveira opina que um dos objetivos básicos do ilustrador é

tornar incomum o comum, transformar o real em fantástico, sugerir e representar o que o leitor supõe ver. O espaço imaginário entre o visto e o não-visto é a área preferencial de atuação do ilustrador ante a sua inexorável referência a um texto literário”.²⁵⁴

²⁵⁴ OLIVEIRA, Rui de. Id., ibid. p. 37.

Odilon Moraes nos fala da sutil relação entre texto e ilustração em entrevista com Julia Bussius:

Por meio dessa percepção, minha maneira de trabalhar com um texto se transformou muito. Às vezes as pessoas dizem: "Nossa! Como deve ser complexo fazer ilustração", e eu digo: "Não! É muito fácil. Basta ler e desenhar as imagens que vêm à cabeça". Mas eu não sei o que define o talento de alguém nessa transposição, nesse "entre" uma coisa ou outra. Talvez, para o ilustrador, seja a capacidade de permanecer nesse "entre". Eu não sei por quê, ao ler um poema de Fernando Pessoa me vem à cabeça um quadro do Morandi [Giorgio Morandi, pintor italiano, 1890-1964]; não sei por quê quando vejo um quadro do Iberê Camargo [pintor gaúcho, 1914-94] lembro de um texto do Samuel Beckett [dramaturgo irlandês, 1906-89]. Eles têm alguma afinidade, que aparece em minha leitura de imagem e de texto. Por isso, talvez o ilustrador seja um tradutor, porém um tradutor de duas linguagens diferentes. E essa relação começa quando ele compreende o modo de ver do escritor, a partir de onde este escreve, qual seu universo, para então propor um diálogo.²⁵⁵

Notamos que nesta ilustração, de imediato identificamos a função descritiva, como uma ilustração para ciências, e também preocupado em passar um realismo na cena pelo uso que Clarke faz da perspectiva no ambiente como uma solução para nos impactar com a figura da morte em primeiro plano, e no plano frontal de corpo inteiro, frente a frente como se fosse o nosso espelho.

Étienne Souriau considera que no confronto com as artes, é relevante observar que

²⁵⁵ Entrevista de Julia Bussius com Odilon Moraes. Disponível em:
<<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/odilon.asp>>

cada obra é ainda todo um mundo, com suas dimensões espaciais, temporais e também suas dimensões espirituais com ocupantes reais ou virtuais, inanimados ou animados, humanos ou sobre-humanos; com o universo de pensamentos que desperta e mantém fulgurantes para os espíritos. E é um universo que veio simultaneamente ao ser, à presença.²⁵⁶

Ilustração para o conto ‘Morella’:



Fig. 94 a, b. Harry Clarke. Vinhetas de introdução para ‘Morella’, de Poe, 1919.



Fig. 95. Ilustração para ‘Morella’, de Poe, 1919.

²⁵⁶ SOURIAU, Etienne. *A Correspondência das Artes*. Elementos de Estética Comparada. Trad. por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. S.P.: Cultrix, 1983. p. 41.

Em “Morella” do filme de Roger Corman, o clima gótico apresentado é grandioso, iniciando a cena com o tradicional clichê do famoso “castelo-macabro-na-beira-de-precipício”. Mostra a estranha conduta do senhor Locke (Vincent Price), um homem excêntrico e recluso em sua velha mansão, e cuja rotina diária consiste em remoer e lamentar amargas lembranças do passado (cenas da fig. 96).

Criando um conceito de que o mundo tem uma aparência feminina, o artista dublinês, tal como o artista vienense Gustav Klimt, trabalhou com uma estética de prazer e erotismo. Clarke traça no nanquin o prazer da contemplação da beleza feminina, incluindo a masculina, uma vez que ambas as figuras são colocadas em um só plano, incorporando os motivos orgânicos da estampa oriental na figura humana, como se o casal e a natureza fossem uma coisa só, diferente de Klimt, cuja composição de mosaicos faz realçar ainda mais o rosto feminino (no auto-retrato de Klimt o rosto geralmente não é mostrado). O sentido do amor quase platônico, tônica dos contos de Poe, é captado também pelas lentes de Roger Corman para a linguagem do cinema por meio de planos de enfoques conforme vemos na seqüência das cenas da figura 96:



Fig. 96. Cenas do filme de Roger Corman, com Vincent Price e Leona Gage em “Morella”, 1962.



Fig. 97 a e b. Gustav Klimt. 'O beijo', 1907 e 'Ria Munk On Her Deathbed', 1912

Trecho do conto 'Morella':²⁵⁷

Arranquei à curiosidade do mundo uma criatura a quem o destino me compeliu a adorar e, na rigorosa reclusão de meu lar, velava com agonizante ansiedade tudo quanto concernia à bem-amada. E enquanto rolavam os anos e eu contemplava, dia a dia, o seu rosto santo, suave e eloqüente, e estudava-lhe as formas maturescentes, dia após dia descobria novos pontos de semelhança entre a criança e sua mãe, a melancólica e a morta. E a todo instante se tornavam mais negras aquelas sombras de semelhança e mais completas, mais definidas, mais inquietantes e mais terrivelmente espantosas no seu aspecto. Porque não podia deixar de admitir que o sorriso era igual ao de sua mãe; mas essa identidade demasiado feita fazia-me estremecer; não podia deixar de tolerar que seus olhos fossem como os de Morela ; mas eles também penetravam vezes nas profundezas de minha alma com a mesma intensa e desnorteante expressividade dos de Morela . E no contorno de sua fronte elevada, nos cachos de seu cabelo sedoso, nos seus dedos pálidos que nele mergulhavam, no timbre musical e

²⁵⁷ POE, Edgar Allan – Ficção Completa – *Contos De Terror, Mistério e Morte*. Morela. Disponível em: http://www.poebrasil.com.br/Downloads/02_Morela_Edgar%20A.Poe.pdf

triste de sua fala e sobretudo oh! acima de tudo, nas frases e expressões da morta sobre os lábios da amada e da viva, encontrava eu alimento, um pensamento horrendo e devorador - para um verme que não queria morrer.

A influência das estampas japonesas, do decorativismo, da *Art-Nouveau* e do Simbolismo ficaram impregnadas em um grupo seletivo de artistas europeus da época, assim como foi uma característica marcante em Harry Clarke. Segundo Ventura Royas, o trabalho de Clarke se desenvolveu em consonância com outros artistas do início do século XX :

A herança pré-rafelita e decadentista se unem ao simbolismo (desde Redon a Klimt), modernismo, *Art-Nouveau*, o nacionalismo de tradição celta promovido por Yeats, incluindo alguns elementos comuns com o expressionismo inicial da abstração contemporânea a Kandinsky. Lembrando que os pintores desses movimentos mostraram bastante interesse nestas “artes decorativas” as quais dedicava Clarke, extraíndo delas elementos para suas obras e incluindo algumas incursões. Klimt, por exemplo, se sentiu fascinado pelos mosaicos e realizou desenhos para tecidos, e é surpreendente que não se introduzisse também na esfera dos vitrais. Nas obras de Clarke e Klimt encontramos motivos e temas similares, ainda que supostamente diferentes, cada um em suas linhas: figuras estáticas, estilizadas, etéreas e grotescas, a profusão da decoração, o bizantinismo, símbolos do subconsciente relacionados com as profundidades, o mar, os sonhos, o macabro, a morbidez e o sexo.²⁵⁸

²⁵⁸ ROYAS, José Manuel Ventura. Harry Clarke: algunas perspectivas en torno a su obra, 2005, p. 7. Disponível em <www.noseolvida.com>

O artesão-ilustrador dublinês Harry Clarke já ensaiava o erotismo nas ilustrações para os contos de fadas de Andersen, rompendo definitivamente com os tabus puritanos quando expressa toda a sua virtuosidade na representação do mundo em consonância com o espírito dos poetas e dramaturgos, que pintavam o mundo com a aparência da mulher fatal e carnalidade efêmeras, ora santas e a temperança eternizadas, trabalhando com a estética do erotismo no signo da dualidade entre Eros e Tântatos (fig. 90), características presentes nas ilustrações para a obra de Algernon Charles Swinburne e para *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe.

7. Ilustrações para *Faust*, de Johann Wolfgang Von Goethe.

*Edition limited to one thousand copies
for England and one thousand copies
for the United States, of which this
is No. 531 of the American issue.*
Harry Clarke

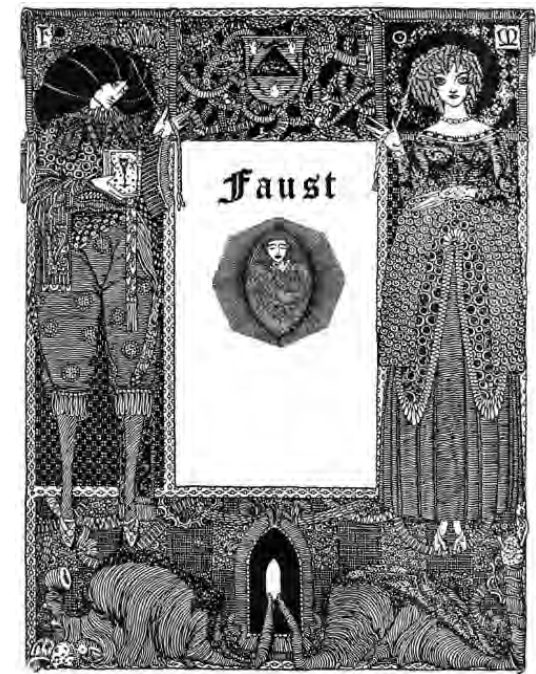


Fig. 98.a e b. À direita, uma requintada capa elaborada por Harry Clarke para *Faust*. Acima, a assinatura de Clarke para um dos dois mil exemplares da Edição Limitada de *Faust*.

Clarke realizou também oito lustrações a cores e mais de 70 placas em tom monocromático dentro desta série produzidas em 1925 para *Faust*, de Goethe. Verificamos que há a nítida influência da forma que ele utilizou as cores nos vitrais, realçando as cores vivas do aquarelado e seus tons em degradês que emergem do fundo negro. Os traços são leves, oferecendo-nos uma maior liberdade de sua interpretação visual figurativa fantasiosa, quase surreal. Em decorrência da preocupação que todo ilustrador tem com a integração do discurso literário, Clarke enfatiza o caráter narrativo da ilustração, trazendo à tona a sua função referencial, preconizado por Luis Camargo. Podemos notar também que há a relação com o dinamismo da linguagem das histórias em quadrinhos, uma vez que os personagens parecem estar ‘falando’ com os gestos, ou seja, sem os ‘balões’, ou ainda, se referirem às cenas de um desenho animado mudo.

A ambientação para ilustração do drama de Goethe é soturna e *noir*, comparável hoje ao clima de ficção do filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, baseado na novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick. Na sua visão apocalíptica do futuro, o filme é inspirado no clássico do expressionismo alemão *Metrópolis*, de Fritz Lang. Aliás, a personagem da cozinha da feiticeira (a símia) da ilustração de Clarke (fig. 100) nos lembra a personagem que fez o papel da andróide, a replicante (fig. 99), Pris (Daryl Hannah). Podemos associá-la, segundo o conceito de ‘anima’ de Jung, a personificação do aspecto sombrio da psique no homem, tais como a receptividade ao irracional, mas ao mesmo tempo a virtude da capacidade de amar, mesmo que no sentido carnal: “projetada como modelo básico do prazer”, conforme descrito na cena do filme na fig. 99. Assim como Jordan Cronenweth criou a fotografia para o filme, Clarke projetou imagens fantásticas ao interpretar *Faust* de Goethe, transportando-as virtuosamente para o papel.



Fig. 99 a,b. Pris nas cenas de *Blade Runner*, 1982

[A quarta replicante é Pris. Um modelo básico de prazer.]

Observamos que há uma intertextualidade entre as ilustrações, o filme e as figurações da sociedade na tragédia de Goethe, sendo aquele dilacerado em sua individualidade e este, ao contrário, exacerba-o, colocando em questão os valores essenciais, conduta esta alicerçada na sociedade de capital vigente. Mephistófeles de Goethe é o mito do mal dentro da natureza humana, que influenciou a literatura ocidental, atualizando-se ao longo do tempo.

Na análise iconográfica, a figura da feiticeira no drama, na ilustração, ou da andróide na ficção de engenharia genética, por exemplo, segundo a simbologia, sugerem a projeção de elementos obscuros de nossas pulsões, um símbolo da força perversa do poder, simbologia esta atemporal que representa, segundo Jung, uma das “imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas.”²⁵⁹ Analisa que o “homem moderno não entende o quanto o seu ‘racionalismo’ (que lhe destruiu a capacidade para reagir a idéias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do ‘submundo’ psíquico. Libertou-se das ‘superstições’ (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas neste processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante.”²⁶⁰ Como analisa Silvio Meira, “Faust é um herói insaciável cuja sede de onipotência leva-o a dominar várias ciências, mas nenhuma delas o conduz ao mistério da existência. Fausto chega, assim, a perder a fé nas vias ordinárias da ciência”²⁶¹

A Tenda da Feiticeira²⁶²

²⁵⁹ JUNG, op. cit., p. 93 (1ª cit. na p. 91)

²⁶⁰ JUNG, op. cit. p. 94.

²⁶¹ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad., notas e posfácio de Silvio Meira. Werther. Traduzido por Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. XX

²⁶² GOETHE, op. cit., p. 116.

*Em cima de um fogão aceso vê-se uma grande panela com caldo a ferver. Nos vapores, que dela surgem e se elevam para o alto, aparecem estranhas figuras. Uma símia está sentada em frente à panela, a faz escumar e cuida que não transborde. Um macaco, com seus filhos, senta-se ao lado e aquece-se. Paredes e forro são adornados com estranhos utensílios de feitiçaria...
Estão presentes Fausto e Mefistófeles.*

FAUSTO

A mim inspira horror toda feitiçaria
Prometes que acharei, alguma melhoria
Nesse sujo covil de estranhos abjetos?
Remoçará meu ser trinta anos, se quiser?
Muito infeliz serei se não achar melhora!
De mim já se afastou a última esperança.
Acaso a natureza ou nobre alma agora
Um bálsamo não tem, que traga bonança?

MEFISTÓFELES

Amigo meu, falaste, ao certo, com juízo!
Há um meio natural de ser novo e formoso,
Que se encontra num livro maior e bem conciso,
Em capítulo belo, excelso e grandioso.



Fig. 100. Ilustração para *Faust*. 'A tenda da Feiticeira'.

Prólogo no céu²⁶³**MEFISTÓFELES**

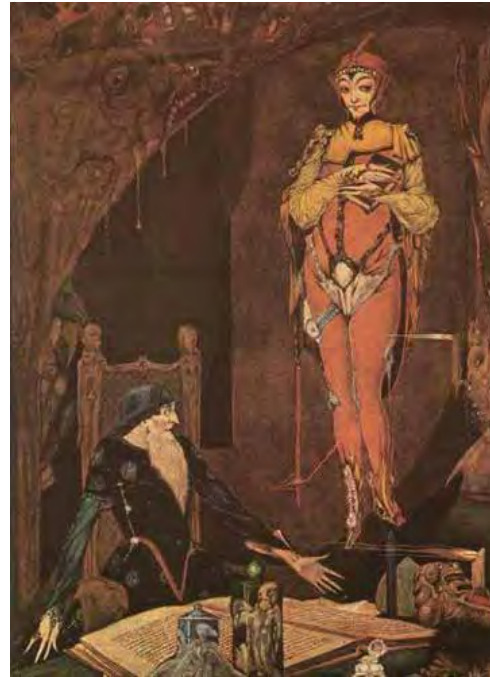
Que queres apostar? Perde-lo-ás, a ruína
Dele será fatal. Se me dás permissão
De levá-lo comigo e de traçar-lhe a sina.

O SENHOR

Terás de mim, e já, toda autorização,
Enquanto ele na terra a sua vida arruína.
Do homem é próprio o errar, tendo tanta ambição.

MEFISTÓFELES

Quero te agradecer. Dos que a morte elimina
Nunca me agrada muito a estranha companhia.
Quero vivos tentar, gordas faces rosadas,
Cadáveres desprezo sempre como o gato:
Vendo a presa morrer, logo abandona o rato.

Fig. 101 Ilustração para *Faust*. 'Prólogo no céu'.**Adega de Auerbach em Leipzig²⁶⁴***Um grupo de jovens boêmios.***FROSCH**

Ninguém veio beber? Nem rir? Caras tristonhas!
Farei que mudem já tão feias carantonhas!
Palha molhada lembram! Tristes! Mas que peça!
Noutros dias, no entanto, inflamem-se depressa.

BRANDERFig. 102. Ilustração para *Faust*. 'Adega de Auerbach em Leipzig'.²⁶³ GOETHE. Idem, op. cit. p. 26.²⁶⁴ GOETHE. Idem, ibid., p. 99.

estás assim; com a tua brejeirice
 Começa a brincadeira, ou faze uma intrujice...
 FROSCH (*derrama-lhe um côo de vinho à cabeça*)
 Já tens as duas coisas!
 BRANDER
 Oh porco imundo!
 FROSCH
 Assim o desejaste e logo o tens jucundo.

SIEBEL
 Que seja posto fora que quiser brigar.
 Aqui é só beber, gritar, vamos cantar!
 Vamos cantar! Cantar!

Tenda da Feiticeira²⁶⁵

FEITICEIRA
 Dizei, então, senhores, de mim que almejais?

MEFISTÓFELES
 Um copo do elixir famoso e, sabes mais?
 Escolhe um dos mais velhos, são os mais perfeitos;
 Os anos lhes redobram a força e os bons efeitos.

FEITICEIRA
 Pois não! Já tenho aqui garrafão muito rico,
 Do qual eu mesma às vezes provo e beberico.
 É tão puro o elixir, que não deixa mau cheiro:
 Se quiseres darei um copo dele agora...
 (*falando baixo*)
 Mas se o homem o sorver sem cuidar-se primeiro,
 Viverá penso eu, no máximo uma hora.



Fig. 103. Ilustração para *Faust*. 'Tenda da Feiticeira'

²⁶⁵ GOETHE. Idem, op. cit. p. 126.

Na Rua²⁶⁶

Fausto, já rejuvenescido pelo elixir da feiticeira. Margarida passa.

FAUSTO

Bela fidalga jovem, será muita ousadia,
Oferecer-te o braço e a minha companhia?

MARGARIDA

Eu nunca fui fidalga, ou bela, qual pensais,
E regresso sozinha à casa de meus pais.
(*Livra-se de Fausto e prossegue.*)

FAUSTO

Oh céus! Que vejo eu? Que linda criatura!
Belez assim como esta eu nunca vi tão pura!
Parece muito honesta, honrada e virtuosa,
Aparenta também ser um tanto orgulhosa.

No Jardim²⁶⁷

*Fausto conduz Margarida pelo braço. Mefistófeles e
Marta passeiam em sentido contrário.*

MARGARIDA

Percebo muito bem, o senhor procurar-me,
Com todo esse cuidado para não humilhar-me.
É homem tão viajado, está habituado
A usar de bondade e a ser bem delicado.
Já sei que a uma pessoa assim experiente
Minha pobre conversa em nada é atraente.

²⁶⁶ GOETHE. Idem , op. cit. p. 131.

²⁶⁷ GOETHE. Idem , op. cit. p. 157.



Fig. 105, Ilustração para *Faust*. 'No Jardim'



Fig. 104. Ilustração para *Faust*. 'A Rua.'

FAUSTO

Uma palavra tua, um olhar com tal inocência
Tem muito mais valor, no mundo, que a ciência.
(*Beija-lhe a mão.*)

Pavilhão no jardim²⁶⁸.

MARGARIDA

Ele vem!

(*Fausto se aproxima*)

FAUSTO

Ah! Marota! Assim zombas de mim!

Aqui te encontro enfim!

(*Beija-a.*)

MARGARIDA (abraça-o e retribui)

Oh que adorado ser! Com o coração te quero!

(*Mefistófeles bate à porta.*)

FAUSTO (*irritado, batendo o pé*)

Quem é?

MEFISTÓFELES

Teu amigo leal!

FAUSTO

É uma fera! É um animal!

Floresta e Caverna²⁶⁹

FAUSTO

²⁶⁸ GOETHE. Idem, ibid., p. 166.

²⁶⁹ GOETHE. Idem, ibid., p. 170.



Fig. 107. Ilustração para *Faust*.

Floresta e Caverna

Deverias buscar algo de nobre a fazer
Em vez de perturbar a minha felicidade.

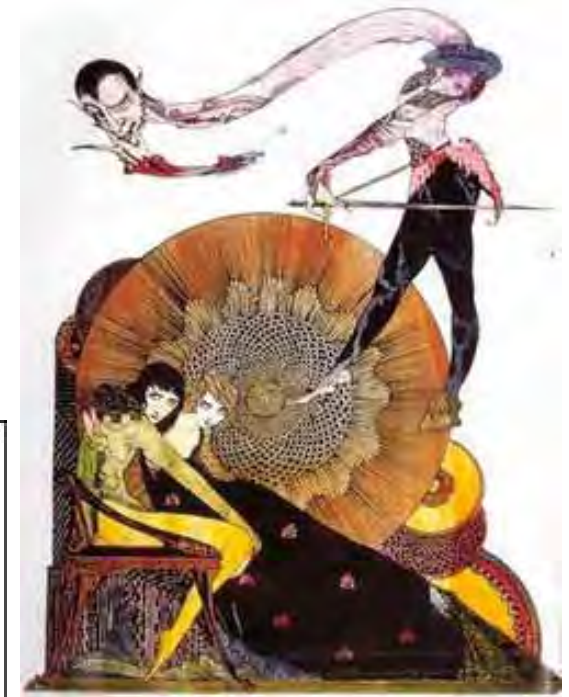


Fig. 106. Ilustração para *Faust*.
Pavilhão no jardim

(Referindo-se a Mefistófeles)

Só agora percebo: ao homem, neste mundo,
Nada é dado perfeito. Ao prazer adorável,
Que me eleva até os deuses com incontida atração
Deste mau companheiro, agora indispensável
E que frio, atrevido, horrendo, miserável,
Aos meus olhos me anula e a alma me corrói,
Com uma palavra só todos teus dons destrói,
Atiça no meu peito um fogo tenebroso,
E tenta me com bela imagem a todo ensejo,
Assim oscilo eu entre o desejo e o gozo
E no gozo me inflamo ou abraso no desejo.
(Entra Mefistófeles.)

MEFISTÓFELES

Da vida, o que há melhor, cansaste de provar?
E o que há de alegre, agora, a tua existência?
E sempre muito bom fazer uma experiência
E outras novidades doces procurar.



Fig. 108. Ilustração para *Faust*. A noite de Valburga

Junto à muralha da cidade²⁷⁰

Em uma cova a imagem da Mater Dolorosa, cercada de vasos com flores. Margarida coloca flores novas em um jarro.

MARGARIDA

Ah! Inclina bondosa,
Oh Mater Dolorosa,
Teu piedoso olhar em minha ansiedade!

Coração trespassado,
Com mil dores magoado,
Vês morrer teu filho amado. Oh! Tem piedade!
Alça o olhar para o Eterno,
Com suspiro bem terno.
Implora pela tua e a sua ansiedade!



Fig. 109. Ilustração para *Faust*.
Junto à muralha da cidade

²⁷⁰ GOETHE. Idem, *ibid.*, p. 188.

Ninguém se apiada
Da alma lacerada,
Da dor que me tortura o peito a sofrer

A noite de Valburga²⁷¹

Montanha de Harz. Região de Schierke e Elend. Presentes fausto e Mefistófeles.
FAUSTO, MEFISTÓFELES, FOGO-FÁTUO (cantam alternadamente)

Nas esferas de sonho e de negro mistério
Agora penetramos.
Conduze e nos orienta que avante sigamos
Nos espaços vazios que todo o céu ostenta!
Vejo árvores, só árvores, troncos e troncos
Tudo rapidamente.
Das rochas pontiagudas surgem feios roncões,
Quais narizes de pedra elas todas se unem,
Como roncão! Como zunem!

BRUXA MERCA-TUDO

Oh senhores, que ides assim despreocupados!
Não deixeis escapar tão bela ocasião!
Olhai mercadorias, que tenho em profusão.
Artigos a vender, bontos, variados.
Nesta loja encontris as coisas mais formosas,
Já não existem iguais na terra em qualidade
Que tanto mal fizeram ao mundo, tenebrosas,
E a toda Humanidade.



Fig. 110. Ilustração para *Faust*. **A noite de Valburga**

²⁷¹ GOETHE. Idem, op. cit. p. 202 e 212.

Aqui todo punhal é manchado de sangue.
Há taças que serviram bebidas venenosas,

E os lábios sorveram,
Ardentes consumindo um corpo são, exangue,
E jóias que mulheres belas perverteram.
Aqui exponho espadas, que sempre hão falseado

**Sonho da noite de Valburga ou
Bodas de Ouro de Oberon e Titânia²⁷²**

PUCK

Lá vem o Puck dançando,
O pé em torno a arrastar
Vêm uns cem acompanhando
Para com ele folgar.



Fig. 111. Ilustração para *Faust*. 'Sonho da noite de Valburga'

²⁷² GOETHE, op. cit., p 220. Segundo o tradutor, Valburga, ou Walpurgis em alemão, é nome de uma santa nascida na Inglaterra no século VIII e viveu na Alemanha. No século XI, seu corpo foi transportado em procissão para Eichstaedt, tornando-se culto popular, dedicados a essa santa, realizando-se no dia primeiro de maio. Nesse mesmo dia tinham lugar festas pagãs pela volta da primavera, razão por que surgiu a crença popular de que na noite de 30 de abril para 1º de maio é a noite das feiticeiras e dos demônios quando todas as forças telúricas se reúnem numa alucinante luxúria. Daí originou-se a lenda que cerca de mistérios esses festejos de fama estranha e mesmo sinistra, cujas narrações populares, Goethe, no Fausto, concebeu uma "Noite de Valburga". Ver p. 260.

Dia sombrio, campo²⁷³*Fausto. Mefistófeles***FAUSTO**

Leva-me até lá!

É preciso liberta-la!

MEFISTÓFELES

E o perigo a que te expões? É bom que saibas; ainda paira na cidade o crime que com tua mão praticaste. No local em que tombou o assassinado, espíritos vingadores espreitam o regresso do assassino.

FAUSTO

É essas palavras vêm de ti? Assassínio e morte de um mundo inteiro caiam sobre ti, ó ser horrendo! Conduze-me até lá, digo, e liberta-a!



Fig. 112. Ilustração para *Faust*. **Dia sombrio, campo**

²⁷³ GOETHE. Idem, op. cit. p. 231.

Cárcere

MARGARIDA

A mãe? Assassinei-a.
 O filhinho? Afoguei-o.
 Não foi ele um presente agradável a nós dois?
 És tu, agora eu creio.
 Entrega-me a tua mão!
 Não é sonho ou ilusão!
 Tua mão é tu querida!
 Por que está umedecida?
 Enxuga-a ensangüentada!
 Ah Deus! Que fizeste!horror!
 Recolhe essa espada
 Peço todo ardor!

FAUSTO

Deixa que o que passou, seja passado enfim!
 Tu me matas assim!

Fig. 113. Ilustração para *Faust. Cárcere*.

Harry Clarke sempre teve como referência a arte de outros ilustradores, como podemos comparar esta ilustração de ‘Pavilhão no jardim’ com este cartoon²⁷⁴ de Katsushika Hokusai para histórias de terror cômico, do tipo *A Família Adams*, em seu *E-rom*. (livro ilustrado).

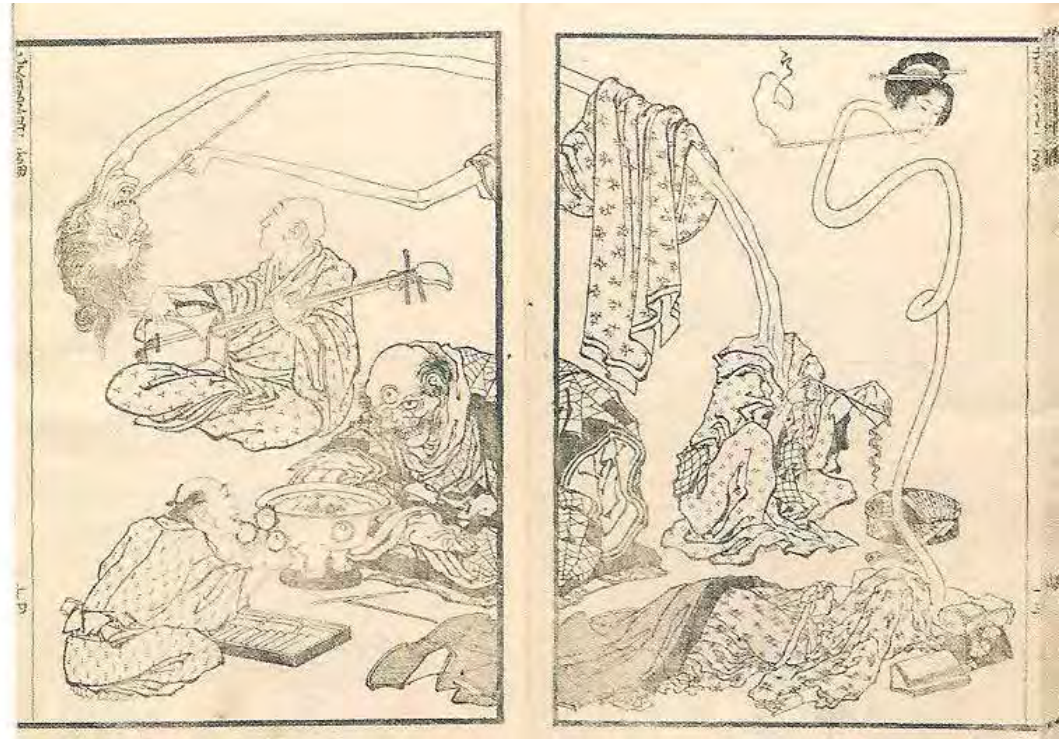


Fig. 114 a e b. Ilustração para *Faust* de Clarke e ilustração para ‘Um óculos para o Três olhos’, de Hokusai

²⁷⁴ In Kokai Hidea. Museu de Arte Oohara, p.125. *Literatura e Arte*. Periódico Primavera/outono, out/2006

A seleção da cena referente ao drama de Goethe apresentado em Hamburgo²⁷⁵, em 1957 e captado pelas lentes do fotógrafo, tem o foco de interesse em comum com o do ilustrador no que se refere ao registro plástico do fragmento dramático.



Fig. 115. ilustração de Clarke e cena de teatro, Hamburgo, 1957.



Fig. 116. Ilustração de Clarke e cena de teatro, com direção de Antoine Vitez, Teatro de Ivry, Paris, s/ data.

No canto inferior à direita, o mesmo exemplo singular desse um instante da cena fotografada por Nicolas Treatt referente ao drama apresentado em Paris (Teatro

²⁷⁵ Cena do espetáculo apresentado pelo Dtsch.Schauspielhaus, Hamburgo, em 1957, interpretada por Ella Bucchi., dirigido por Gustaf Grundgens, apud GOETHE, J.W. *Fausto*. Abril S.A.Cultural e Industrial, SP.

Ivry). Essa mesma passagem do poema dramático, Clarke representa o casal em atitude menos lasciva que a dos atores de teatro, quase sempre de perfil ou frontal e de corpo inteiro, em posição um pouco rígida, como se estivessem posando para uma foto; as linhas são mais soltas nos desenhos das bruxas, do personagem Mephistófeles, principalmente nas vinhetas do livro de *Faust* ilustrado. Tais vinhetas demonstram o quanto Clarke liberou as suas fantasias e todo primor de sua virtuosidade no contraste do branco do papel com os tons do preto elaborados com a linha.

Vinhetas para Faust

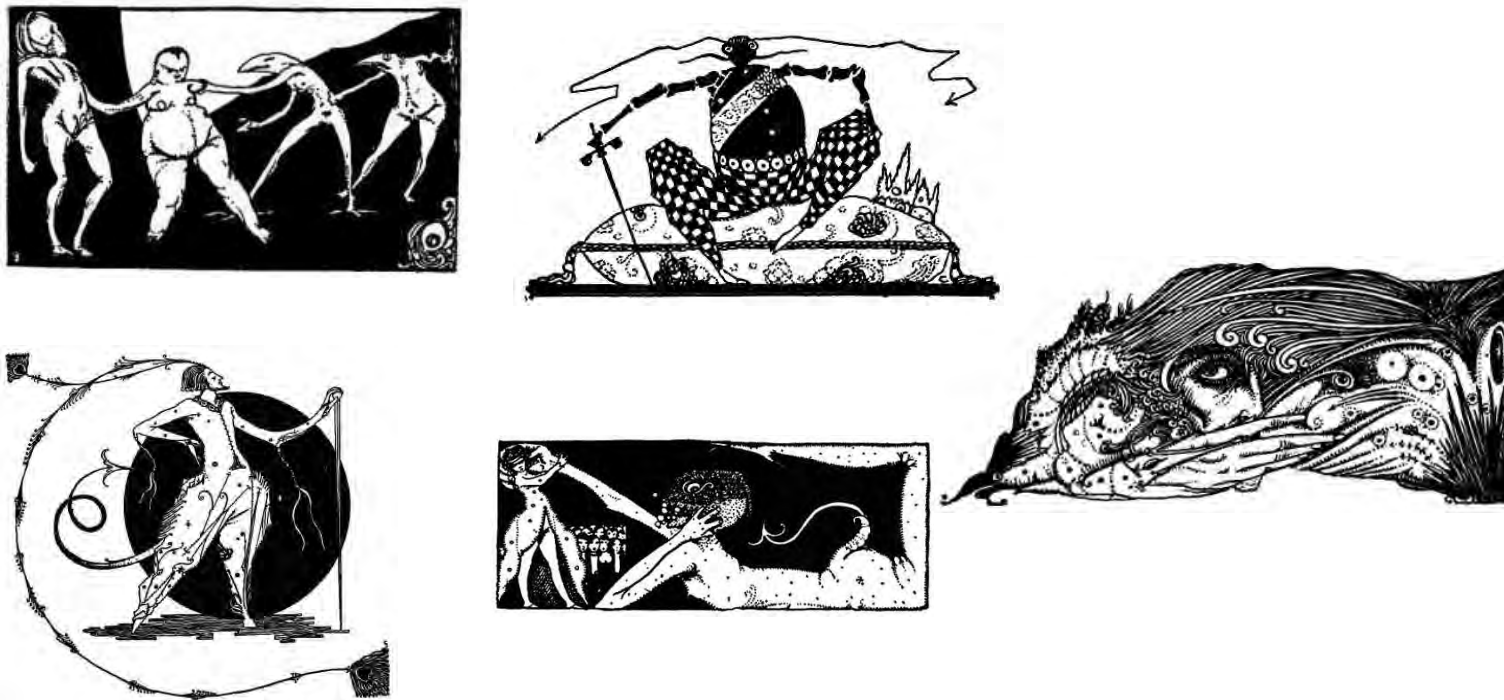


Fig. 117. Vinhetas para *Faust*

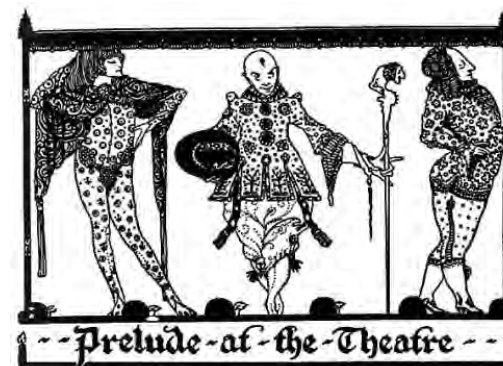
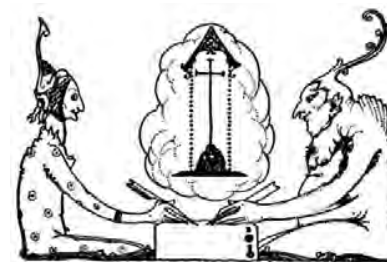


Fig. 118. Vinhetas para *Faust*



PROLOGUE IN HEAVEN



Fig. 119. Vinhetas para *Faust*

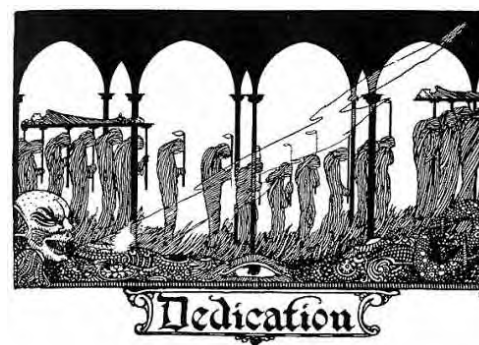
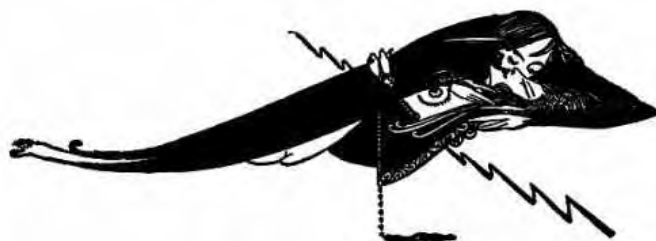
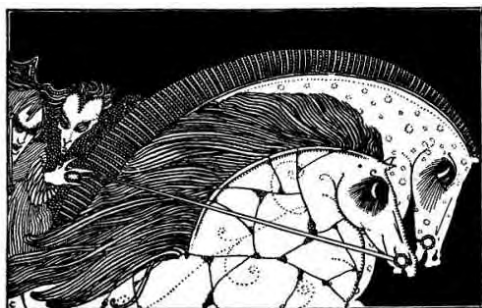


Fig. 120. Vinhetas para *Faust*

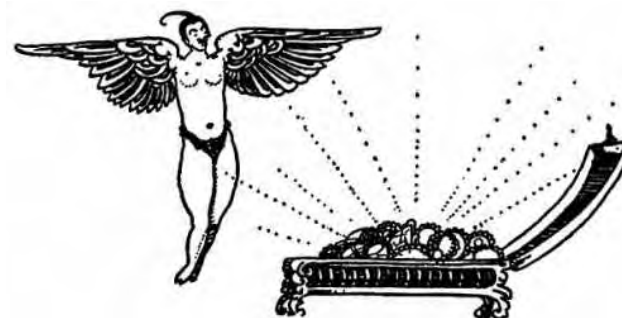


Fig. 121. Vinhetas para *Faust*

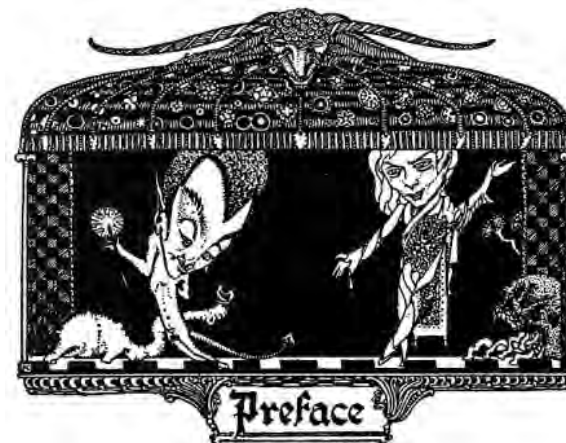
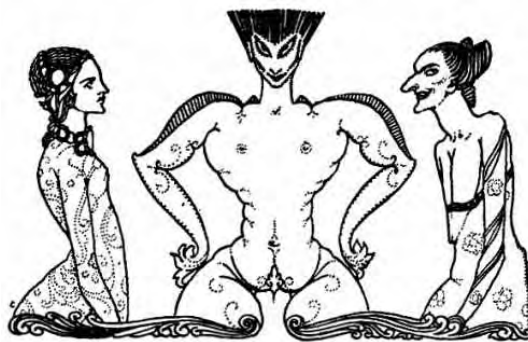


Fig. 122. Vinhetas para *Faust*

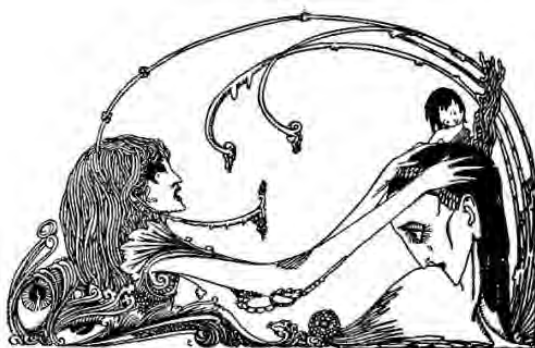


Fig. 123. Vinhetas para *Faust*



Fig. 124. Vinhetas para *Faust*

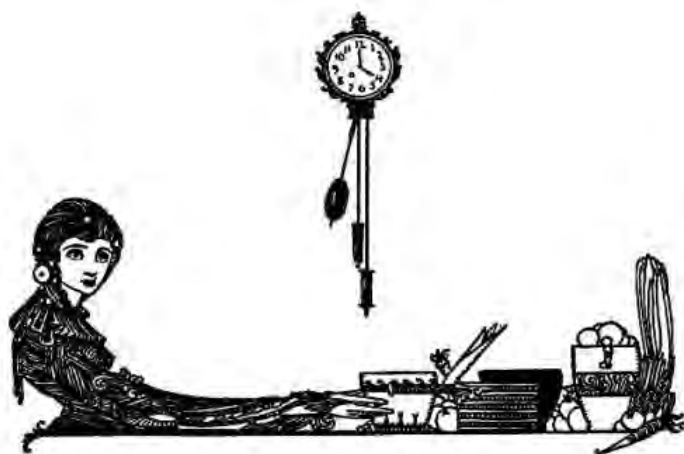


Fig. 125. Vinhetas para *Faust*



Fig. 126. Vinhetas para *Faust*.



O estilo *fin de siècle* estava impregnado nas ilustrações e vinhetas de Clarke, estilo este consagrado pelos mestres da *art-nouveau*, como William Morris, Aubrey Beardsley, Mucha e visíveis também nos mestres do simbolismo, como Klimt. Brigid

Peppin em seu livro *Fantasia*, realiza uma crítica em relação às ilustrações de Clarke para *Faust*:

Muitas de suas imagens parecem conter perversões bizarras da iconografia religiosa: gestos diabólicos parodiam aqueles tradicionalmente atribuídos a santos; feiticeiros voadores e demônios com asas truncadas ou de esqueleto aparecem como antíteses de anjos...Em seu perverso e satânico imaginário, onde aparecem forte presença homossexuais, Clarke excedeu os decadentes da década de 1890. Obscenidade, embora, é mantida na baía por uma dimensão de comédia que convida o expectador a participar das noções aceitas de propriedade e na transmutação de símbolos da fé religiosa.²⁷⁶

Em relação à origem das vinhetas, Aznar descreve que o termo surgiu na França, ainda no final da Idade Média, em razão de aparecer como moldura decorativa nos documentos de compra e venda (*vignette*), em forma de videira para selar o compromisso entre os homens, diante da presença de Deus e registro de sua Era.²⁷⁷

O termo foi incorporado à linguagem cinematográfica e podemos relacioná-la com a vinheta gráfica, tendo a literatura como pano de fundo. Aqui as imagens são narrativas, o que difere das vinhetas gráficas, mas em ambas as linguagens contém a função fática para introduzir o leitor ou ao espectador ao contexto da obra escrita ou fílmica. Como curiosidade, estas são algumas das cenas que compõem a vinheta de entrada para o filme *Morella*, de Roger Corman (1962), sequenciadas ao ritmo do som

²⁷⁶ Brigid Peppin in *Fantasia*, apud Bowe, p. 192.

²⁷⁷ AZNAR, Sidney Carlos. *Vinheta: do Pergaminho ao Vídeo*. São Paulo: Arte & Ciência: Marília, SP:UNIMAR-Universidade de Marília, 1997, p.37.

das batidas do coração e narrada pausadamente pela voz inconfundível de Vincent Price.



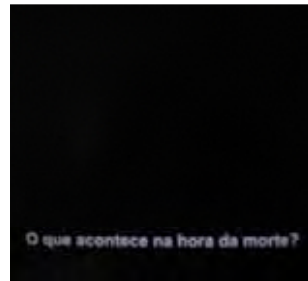
"Muralhas do pavor"



Fique quieto e escute



Este é o bater do coração de um homem moribundo...



O que acontece na hora da morte?



O que acontece depois da morte...



O que acontece depois?



É sobre a morte e moribundos que vamos falar.



Cena de iniciação com uma ilustração, que adquire animação [ao som estridente da orquestra anunciando dor] com o movimento e o som do bater das ondas.

Fig. 127. Vinheta de entrada para o filme de Corman (1962), baseado nos contos de Mistério e Imaginação de Poe.

A vinheta no cinema a partir da década de 50 torna-se o suporte das experiências de decomposição e recomposição das imagens, na tentativa de descobrir novas formas de texto visual e escrito que se deslocam na seqüência temporal. Para o telespectador, tais imagens estão ligadas à ação e emoção que despertam no indivíduo, variando de grau de sensibilidade conforme a vivência e da cultura de cada um. Francastel compara cinema com as artes plásticas, afirmando que os objetos fílmicos não são nem mais nem menos verdadeiros que os objetos desenhados e, tal como todos os objetos artísticos, é uma metáfora e uma criação ilusionista do espírito. Analisa que na leitura dos signos plásticos, como de qualquer outra leitura, encontram-se necessariamente a imaginação e a memória e que sem elas, não existe nenhuma forma de visão plástica²⁷⁸

Retrocedendo três décadas, no campo das artes gráficas, as vinhetas e cabeções (espécie de selo decorativo) eram muito evidentes através da literatura, levando os ilustradores a buscarem inspirações nos motivos orgânicos, zoomórficos e florais de maneira estilizada. A respeito da vinheta gráfica, Aznar constata como sendo uma das primeiras manifestações da programação visual, tendo raízes nas iluminuras e, como um ornamento tipográfico, teóricos de arte como Antoine Abraham Moles, José Guilherme Merquior, Umberto Eco e outros, considera-na que não deixa de ser um KITSCH gráfico.²⁷⁹ Porém, Aznar contrapõe essa opinião com a observação de Maria Elvira Federico:

²⁷⁸ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Trad. por Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983., p. 167.

²⁷⁹ AZNAR, op. cit., p. 40.

O objeto kitsch seria aquele que teria uma alteração de sua função; que seria uma deturpação, o qual saindo de seu contexto natural, seria uma gratuidade de elementos descombinados que numa configuração quer ser percebido como autêntico, quando não poder ser definido como tal. O objeto kitsch é feito com a intenção de ser arte, mas não é.²⁸⁰

Harry Clarke recorria ao figurativo unindo à fantasia que prenunciam as imagens do psicodelismo dos anos 60, inserindo também simbologias fálicas. A presença do nanquim preto que predomina nestas vinhetas, bem como nas ilustrações para Faust, expressa a dramaticidade da obra literária de forma plasticamente linear. Realiza até um auto-retrato camuflado em vinheta para conferir a sua autoria, como podemos verificar na primeira e na última vinheta das séries apresentadas. Seria kitsch esta manifestação? Assim, como na abertura de filmes, as vinhetas são utilizadas na página de rosto, na abertura de capítulos e finais destes.

Neste tipo de ilustração, apesar de não estar ligado diretamente com a narrativa poética do drama, as vinhetas oferecem uma sintonia entre o visual e a obra literária, acrescentando a ela um aspecto satírico e ao mesmo tempo tenebroso. Lembra-nos a mesma inspiração do "nonsense" de um desenhista contemporâneo brasileiro: Juarez Machado atuando nos primórdios do programa Fantástico, canal 5 da TV brasileira. A respeito de ilustradores gráficos, Soares de Lima analisa a década de vinte:

Foi um período relativamente generoso para os desenhistas chargistas, caricaturistas, cartazistas, letristas, enfim estes manejadores do lápis

²⁸⁰ Maria Elvira Federico. *In Kitsh e a sociedade de consumo*, p. 91, apud Aznar, op. cit. , p. 40.

que, no fundo, somavam um ouço de artista e um pouco de artesão, um pouco de técnico e outro tanto de profissional.²⁸¹

Faust foi publicado em 1925 numa edição de duas mil cópias – mil para Inglaterra com da “Harrap” e as outras mil com a impressão norte-americana. As vinte e duas ilustrações de página inteira, das quais oito eram coloridas. Havia ainda sessenta e quatro desenhos decorativos que acompanhavam textos e rodapés. Clarke soube interpretar a ambientação doentia para os contos fantásticos de Poe, assim como foi o interpretador gráfico ideal para *Faust*, que conjurou o macabro e o espírito maligno congruente com o drama de Goethe. Suas ilustrações representam o temível meio-mundo do purgatório da alma, onde suas formas estão em constante mutação. O editor de *Irish Times* descreveu o volume como:

‘provavelmente o mais notável drama ilustrado desse século, o mundo do psicanalismo tornando visível um sonho de fantasias criadas as impotentes e extravagantes visões senis; corpos deformados com cabeças de minhoca. Olhos observadores de polvos e répteis que olham como pesados dinossauros do mundo perdido, enquanto seres mal terminados mudam como ‘plasma’ em forma desvinculadas da razão. O tratamento passa por um humor estranho nas formas de Beardsley e Doréan, como um toque do gosto ‘Chauceriano’, enquanto uma voluptuosa corrente sumarina está aqui, na linha erótica do semigótico grotesco e finalmente, como cópias de emblemas de ‘Shaivaite’ como os usados em ‘S.France at Easter’, um século atrás.²⁸²

²⁸¹ LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária*. São Paulo – década de vinte. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1985, p. 144.

²⁸² Apud Bowe, p. 191.

Brigid Peppin em seu livro *Fantasia*, livro de ilustrações de 1860 a 1920, caracteriza as ilustrações de Clarke para *Faust* como

um mundo subliminar de fantasmas e figuras hermafroditas, que espreitam através das páginas.(..)O contemporâneo de Harry, assim como o de Beardsley, faz vistas grossas ou pelo menos evita mencionar as implicações sexuais de seu imaginário...Particularmente em suas ilustrações de ‘Faust’ para Goethe,[Harry Clarke] inventou figurações do mal que retomam as pinturas de ‘Hieronymous Bosh. A série ‘Faust’ inclui desenhos...povoados com exércitos de monstros mutilados e grotescos e vários fungos. Há múltiplos seios, demônios cadavéricos que podem não ter cabeça ou não ter braços com cavanhaques de cabelos das axilas, cabeças de pássaros, ratos saindo de bocas e outros orifícios, e decrepitos, feitiçeiros nus com asas cortadas e com garras nos pés e mãos. A figura ‘Mephistopheles’ de de Clarke está nos mesmos moldes da figura ‘Natureza doente’ de Beardsley na obra ‘The Carve of Spleen’ e em ‘La Slomé Tatouée’ da pintura de Gustave Moureau; ele é uma criatura elegante, sexualmente ambígua com grandes botas separadas ao meio....²⁸³

A partir da apreciação de Peppin sobre as ilustrações de Clarke para *Faust*, podemos estabelecer interlocuções entre a Psicologia e a Arte especialmente nestas vinhetas que expressam graficamente desenhos de figuras humanas nos auto-retrato de Harry Clarke. A apresentação de alguns conteúdos psicológicos, relacionados com os sentimentos o sobre o auto-conceito, estão condicionados de certa maneira ao contexto de seu próprio tempo. Podemos confirmar essas reflexões nestas vinhetas. A figura à esquerda, por exemplo, o ilustrador se coloca no lugar de *Faust*, envolvido pela figura

²⁸³ Apud Bowe, p. 192.

de Mephistófeles, enquanto que na figura à direita, Clarke faz um auto-retrato de um santo (segurando um tridente). Será que Clarke queria mostrar a ambiguidade da arte por meio destas ‘vinhetas-cartoon’?



Fig. 128. Vinhetas para *Faust*. Foto de Harry Clarke e vinheta para a obra *Fairy Tales* by Hans Christian Andersen.

Segundo Sonia Mari Shima, a representação gráfica da figura humana (neste caso a do eixo Indivíduo), do *Dantesto* ao Abstrato, constitui-se em um recurso capaz de projetar os elementos mais intrínsecos da estrutura e funcionamento da psique, justificando-se:

(...) vislumbramos com maior clareza a relação entre o crescente processo de alienação/expropriação do homem e o “desmanche” da figura humana nas telas. Nelas, destaca-se uma crescente desfiguração até chegar, em meados do século XX, a uma representação esquemática. Quando ‘a vida era mais ou menos surrealista’ (Tarsila, apud BATISTA, 1980, p. 93), os artistas foram *borrando e manchando*, retirando, cada vez mais, os olhos, as roupagens, os adereços, etc., das figuras humanas. Enquanto o avanço da ciência e a perspectiva de mundo globalizado conviviam com a possibilidade crescente de destruição humana pelas grandes guerras, os *retratados* foram tendo cada vez menos a contar. Assim, podemos pensar que a tradução dessa época deu-se, nas telas, pela intensificação da



deformação das figuras humanas, pela desconsideração da proporção e da regularidade da forma e da cor, pela deposição do requinte e da perfeição figurativa de outras épocas.²⁸⁴

8. Algumas ilustrações para as seleções de poemas de

Algernon Charles Swinburne

Um raro exemplar das Seleções de Poemas de Algernon Swinburne, ilustrado por Harry Clarke e publicado conjuntamente por John Lane Bodley Ltd (Londres) e Dodd, Mead and Company (Nova Iorque, em 1928). A impressão para esta edição foi realizada na Inglaterra, texto impresso pela J & Sons Limited Curwen.



Fig. 129 a, b. Capa e lombada(detalhe) de *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne*, ilustrada por Clarke, 1928.

²⁸⁴ SHIMA, Sonia Mari – *Psicologia Educacional e a Arte: Desvendando o Homem Contemporâneo Barroco* Uem/Unesp, p. 10. Ver: <http://www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/soniamarishimabarroco.doc>

A capa do livro de *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne*, ilustrada por Clarke em 1928, tem a encadernação no pano preto, e na outra edição, no pano vermelho (fig. 131a), com a ilustração da capa e na lombada em dourado. Observamos que a ilustração da lombada do livro traz a influência do baixo-relevo de Moissac, conforme vemos na fig. 130. Nesta imagem, as cobras erguem-se até os seios da personificação da luxúria, cuja imagem fecunda foi subvertida, devorada pelas serpentes que se avizinham do herói condenado. A obra escultórica de Moissac adornando a igreja é considerada um dos principais exemplos de arte românica francesa. Nesta igreja são expostas cenas que representam a visão de João no livro de Apocalipse. A imagem da mulher que peca pela luxúria é subvertida na poesia de Swinburne, altamente controversa em seu tempo, envolvendo sentimentos anticristãos. Assim são concebidas as rainhas do poeta e do ilustrador, de pecadora a heroína. Este conflito interior é traduzido na alegoria das rainhas que percorreram a história. Essa contradição se mostra na figura humana em forma semivegetal e hermafrodita, ilustrado por Clarke na folha de rosto do livro vermelho (fig. 131 b) da seleção de poemas de Swinburne.



Fig. 130. Baixo-relevo na parede interna do pórtico de Moissac, Igreja de Saint Pierre Abbey, França, c. 1125.
Lombada de *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne*, ilustrada por Harry Clarke, 1928.

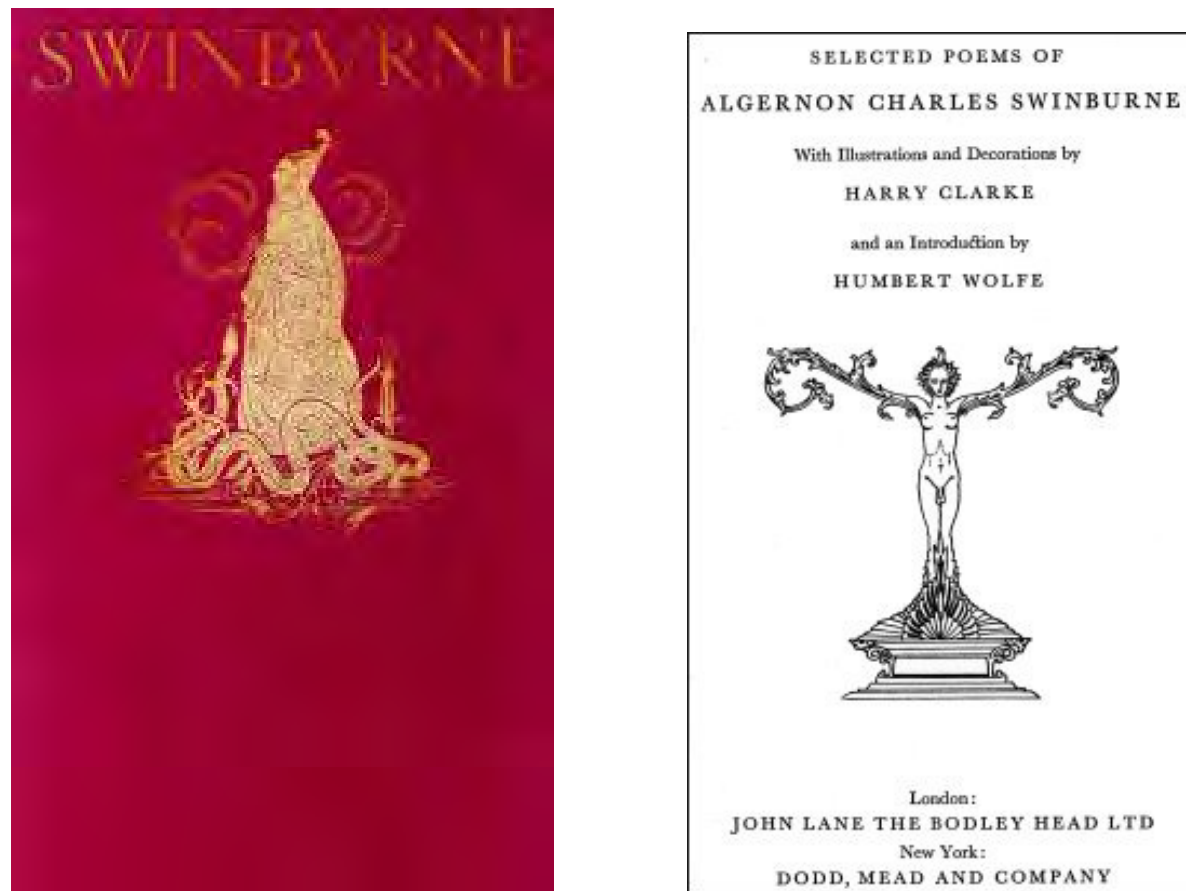


Fig. 131 a e b. Capa e vinheta da folha de rosto para o livro *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne*, ilustrada por Clarke, 1928.

Harry Clarke, como herdeiro das iluminuras irlandesas do séc. VII, cujo requinte têm inspiração nas peças de ouriversaria, evolui plasticamente à esfera do mundo fantástico do didatismo moral das reminiscências celtas.



Fig. 132. Vinheta interna do livro *Selected Poems of Algernon Charles Swinburne*, ilustrada por Harry Clarke, 1928.

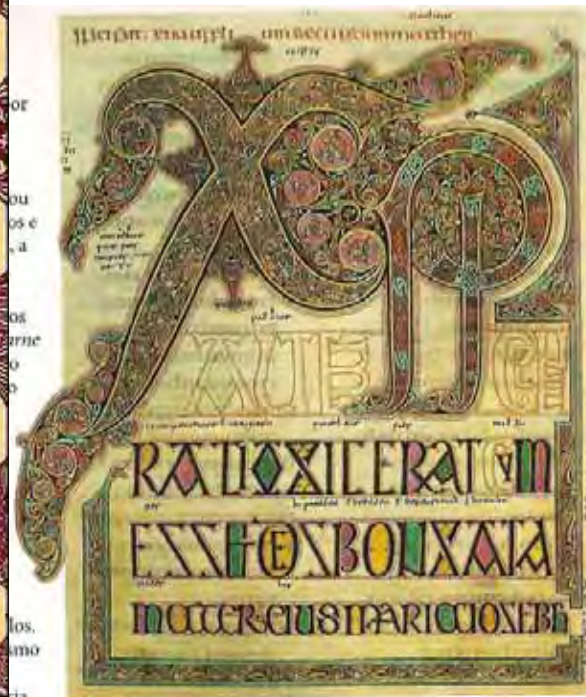


Fig. 133. Página Qui-rô dos Evangelhos de Lindisfarne, c. 690., 34 x 25 cm

Assim como encontramos nas letras iniciais dos textos medievais iluminados a presença de monstros, serpentes, quimeras, grifos e animais híbridos e fantásticos, essa forma gráfica é transposta principalmente nas vinhetas de Clarke nas ilustrações para Fausto e para os poemas de Swinburne.

Podemos reparar que a ilustração em dourado da capa no fundo preto (fig. 129) oferece-nos um aspecto requintado e sedutor, destacando-se melhor se comparamos à capa de fundo vermelho, cujo nome do poeta está quase ilegível, meio transparente. Por outro lado, a decoração da contra capa da edição do livro em vermelho, em página dupla, é de um esmero comparável às iluminuras medievais, como a apurada arte do *Livro de Durrow* ou o *Livro de Kells* (fig. 133). Conforme Beckett, “provavelmente o maior trabalho de iluminura já feito, criado no século VIII e início do século IX por monges irlandeses na ilha de Iona, ao largo da Escócia, e levado mais tarde para o mosteiro de Kells, na Irlanda.”²⁸⁵

Quando nos referimos a ilustração de textos literários, consideramos que devemos nos apoderar de dois códigos – o da imagem e o da palavra, no sentido de aguçar nossa percepção acerca do comportamento semiótico contido em cada uma das linguagens. As ilustrações para as Baladas de Swinburne têm à primeira vista grande carga narrativa e descritiva da imagem e, por serem figurativas, têm grande força icônica. Assim como o poeta, Clarke abandonou a tradição vitoriana para abraçar a corrente decadentista. Tal corrente, em sintonia com o tema da morte e do erotismo, seus elementos estilísticos estavam presentes na literatura e nas artes, pois o homem,

²⁸⁵ BECKETT, op. cit. p. 30.

especialmente o boêmio ultra-romântico, reconhecia a questão da fatalidade e das pulsões vitais. Como válvula de escape, procurava exorcizar os temores e os aspectos inquietantes da vida, materializando-os de maneira sublimada.

Nas ilustrações para Swinburne, Clarke entra em sintonia com poética do poeta, que canta os dilemas do amor arraigado ao erotismo amargurado. Na visão de críticos literários, muitos de seus poemas são considerados o hino sensual do amor e, em todos os seus aspectos, relacionados à morte e à perda do amor.

O signo das palavras se transforma em signo icônico, que transborda sensualidade e é permeado de simbologias. Podemos contemplar esta intersemiose em alguns dos poemas da coletânea da obra *Poemas e Baladas*, escrito em 1866 por Algernon Charles Swinburne e ilustradas por Harry Clarke em 1928. Alertamos ao leitor que as traduções dos poemas são apenas sugestivas em razão de não encontrarmos uma tradução oficial desta obra. Emparelhamos o texto original para apreciarmos sinestesicamente o poema e a imagem:

Satia Te Sanguine,²⁸⁶
de Algernon Charles Swinburne

Se você me amasse ao menos um pouco,
Eu poderia suportar os laços do sofrimento,
Eu poderia sonhar que tais laços seriam frágeis;
Você não me ama de forma alguma.

²⁸⁶ Tradução do google, adaptada. É claro que nossa “tradução” dos poemas de Swinburne não tem a beleza do original. Ainda assim, é útil para facilitar a compreensão do texto para relacionarmos com as ilustrações, uma vez que não foi possível encontrar a tradução publicada para estes poemas.

Ó belos lábios, ó seios
 Mais do que o branco da lua e quentes,
 Uma estéril, nociva flor
 Desabrocha em uma tempestade.

Satia Te Sanguine²⁸⁷

If you loved me ever so little,
 I could bear the bonds that gall,
 I could dream the bonds were brittle;
 You do not love me at all.

beautiful lips, O bosom
 More white than the moon's and warm,
 A sterile, a ruinous blossom
 Is blown your way in a storm.



Fig. 134. Harry Clarke. Ilustração para 'Satia Te Sanguine', de Swinburne, 1919.

²⁸⁷ SWINBURNE, Algernon Charles. *Poems and Ballads & Atalanta in Calydon*. London WC2R ORL, England: Penguin Books Ltda. Penguin Selected English Poets. General Editor: Christopher Ricks, 2000, p. 70.

Na ilustração da figura 134, Clarke traduz o poema de Swinburne representando a figura feminina *Satia*, musa que inspira o personagem apaixonado. Há simbologias que representam os laços do sofrimento, tais como as fechadas - imagem dialógica com um trecho da música de Adamo Salvatore - *F Comme Femme*: “J’étais martyre de sés caresses”. Já o arame farpado, conotam fios invisíveis que unem o corpo físico ao sentimento ou desejo. Satia segura uma serpente, símbolo da alma e da libido. Segundo Chevalier e Gherbrant, “Homem e Serpente são opostos, complementares, Rivaís. - Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle.”²⁸⁸

O laço, que aqui é representado como arame, também pode ser associado a uma corrente, “marca uma fase da evolução ou da involução pessoal, e que não há dada de mais difícil, talvez, do ponto de vista psíquico, do que sentir o indispensável elo de ligação social, não mais como uma corrente pesada e imposta do exterior, mas numa forma de adesão espontânea.”²⁸⁹ Nesta ilustração, é nítida a função simbólica da imagem anunciada por Luís Camargo, cujos elementos “apresentam como uma idéia, chamando a atenção para o aspecto metafórico da história”²⁹⁰. Em relação ao poema, a obra é caracterizada pelo abuso de efeitos como a aliteração e as rimas. Considerado como precursor do simbolismo, Swinburne tinha especial interesse pela literatura medieval.

²⁸⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, idem, *ibid.*, p. 814.

²⁸⁹ Idem, *ibid.* p.293.

²⁹⁰ CAMARGO, Luis. *Ilustração do livro infantil*. B.Horizonte: Lê, 1995, apud Maria Cândida Trindade Costa de Seabra. Organizada por Sônia Queiroz. Glossário de termos de edição. B.Horizonte:Fale/UFG. Disponível em: www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/gossario-site.pdf

Hesperia

Além do deserto e remoto oeste selvagem onde o mar não
tem costa,
O completo pôr do sol, e triste, se em tudo, com a plenitude
da alegria,
Como um vento que viesse com o outono que sopra da
região das histórias,
Com um perfume de canções e de memórias amadas
de um garoto
Sopros de um cabo do passado ultramarino às baías do
presente,
Preenchido com a sombra de som com o pulsar de pés
invisíveis

Hesperia²⁹¹ (trechos)

Out of the golden remote wild west where the sea without shore is,
Full of the sunset, and sad, if at all, with the fullness of
joy,
As a wind sets in with the autumn that blows from the
region of stories,
Blows with a perfume of songs and of memories beloved
From a boy,
Blows from the capes of the past oversea to the bays of the



Fig. 135. Harry Clarke. Ilustração para 'Hesperia', de Swinburne, 1928.

²⁹¹ SWINBURNE, Algernon Charles, op. cit. p. 139.

present,
Filled as with shadow of sound with the pulse of invisible
feet,

Hino à Perséfone

Algernon Charles Swinburne

(Após a Proclamação em Roma da fé cristã)
Vicisti, Galilæe.

Tenho vivido por muito tempo, depois de ter visto uma coisa, que o amor tem um fim;
Deusa e solteira e rainha, fique perto de mim agora e me ajude.
Tu és mais do que o dia ou o amanhã, as estações que riam ou choram;
Estas nos dão alegria e tristeza; mas tu, Proserpina, sono.
Doce é o pisar do vinho, doces e os pés da pomba;
Mas repousando um dom que é tua espuma das uvas ou amor.
Sim, não é mesmo Apolo, com cabelos e cordas da harpa de ouro,
Um amargo Deus a seguir, bonito para Deus observar?
Estou farto de cantar: a queimar profundas baías e irritar: Estou Feliz
Para descansar um pouco do louvor e doloroso prazer e dor.
Não sabemos por deuses, quem nos dão a nossa diária respiração,
Sabemos que são cruéis como o amor ou a vida, e belo como a morte.

Hymn to Proserpine²⁹² (trechos) (AFTER THE PROCLAMATION IN ROME OF THE CHRISTIAN FAITH)

Vicisti, Galilæe.

I have lived long enough, having seen one thing, that love
hath an end;
Goddess and maiden and queen, be near me now and
befriend.
Thou art more than the day or the morrow, the seasons that

²⁹² Idem, *ibid.*, p. 55.



Fig. 136. Harry Clarke. Ilustração para 'Hymn to Proserpine', de Swinburne.



Fig..137. O rapto de Perséfone, de uma tumba em Vergina, Grécia, c. 340 a.C..

laugh or that weep;
 For these give joy and sorrow; but thou, Proserpina, sleep.
 Sweet is the treading of wine, and sweet the feet of the dove;
 But a goodlier gift is thine than foam of the grapes
 or love.
 Yea, is not even Apollo, with hair and harpstring
 of gold,
 A bitter God to follow, a beautiful God to behold?
 I am sick of singing: the bays burn deep and chafe:
 I am fain

Proserpine, ou Perséfone, personagem da mitologia grega, é filha de Zeus e de Deméter, deusa da fecundidade. Hades leva Perséfone à força para o mundo inferior, do qual ela emergirá trazendo a primavera. Conforme a pintura grega do século IV a.C. – “O rapto de Perséfone”, “imagem evocativa e inquietante”, diz Becket, “mostra como os gregos explicavam as estações do ano”²⁹³. Conforme o dicionário de símbolos, seu simbolismo é ligado à alternância das estações. “Por três meses ela se transforma na companheira de Hades, deus dos Infernos, seu tio, seu raptor e seu marido. Por sua ocasião na terra, ela ter-se –ia apaixonado por Adônis, levando-o aos Infernos atrás de si.”²⁹⁴

Conforme Sarah Eron, existem duas principais técnicas que devem observar no poema, antes de podermos ter em conta a sua temática e estrutural dependência do caráter simbólico de Persephone:

²⁹³ BECKETT, Wendy. História da Pintura. Trad. por Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997, p. 18.

²⁹⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, idem, ibid. p. 713

Primeiro, vemos que o indivíduo linhas do poema dependem pesadamente sobre uma óbvia utilização do paradoxo. Nas primeiras quatro linhas do poema, vemos descrições conflitantes tais como "o dia ou o dia de amanhã", "épocas para rir ou chorar", "a libertação de "alegria e tristeza", e ainda uma descrição de como um Persephone "Deusa e solteira e rainha". Este último paradoxo é fiel à mitologia da Persephone, de facto, no contexto do seu principal mito, ela desempenha o papel da solteira recolha flores nos campos, a Deusa da terra e as estações do ano (para ela atua também como um gibão da mãe, Deméter), e a rainha do submundo. Assim Swinburne é rápido para nos lembrar de Persephone como uma figura da mitologia paradoxal, ela é uma figura liminal no fato de que ela ocupa tanto o mundo dos mortos e os vivos, e, além disso, ela passa a ser a rainha dos mortos e também a deusa do renascimento.²⁹⁵

Observamos que os poemas de Swinburne, por evocar as personagens da mitologia grega, mantém vínculo com tais imagens, como confirmamos transpostas nas ilustrações de Harry Clarke. Para entendermos esta relação, consultaremos a lógica poética de Giambattista Vico:

(...)assim como a metafísica contempla as coisas em todos os gêneros do ser para significá-las – e é lógica, a poesia foi, por nós considerada uma metafísica poética, pela qual os poetas teólogos imaginaram os corpos terem sido geralmente divinas substâncias, assim também a mesma poesia é considerada, agora, uma lógica poética²⁹⁶.

²⁹⁵ ERON, Sarah. Brown University, 2003. Disponível em: www.victorianweb.org/authors/swinburne/eron9.html - 8k. p.1

²⁹⁶ VICO, Giambattista. trecho do livro *A Ciência Nova*, p.1 apud rubedo.psc.br | Artigos | © Giambattista Vico. Disponível em: < www.rubedo.psc.br/Artlivro/logpoeti.htm

Vico defende a hipótese de que, “donde queiramos tirar do entendimento de coisas espirituais, devemos ser socorridos pela fantasia para poder explicá-las e, como pintores, fingir humanas imagens (o papel da imagem, de sua relação como conceito e com a idéia).”²⁹⁷ Assim, em seu código alegórico, explica que as mitologias devem ter sido os falares próprios das fábulas (que é o que o termo significa), pois, sendo as fábulas gêneros fantásticos, as mitologias devem ter sido suas próprias alegorias. Os mitos contêm ensinamentos e explicações em linguagem repleta de metáforas que ocultam múltiplos significados, oferecendo-nos narrativas para numerosas inquietações do ser humano, sempre em busca do equilíbrio entre o mundo espiritual e o físico.

A relação entre signo e o seu objeto nos permite associar em diferentes níveis de referencialidade que, segundo Santaella, citado por Soares de Oliveira ,” o signo apenas o sugere ou alude a ele, criando, para o referido objeto, uma nova qualidade concreta, puramente plástica.”²⁹⁸

Félise, por Algernon Charles Swinburne

(tradução do google, adaptado.)

O que deve ser dito aqui entre nós
Entre rancores, entre as árvores,
Nos campos que conheciam os nossos pés no ano

²⁹⁷ VICO, Gimbattista, op. cit., p. 1.

²⁹⁸ Santaella, 1989, p. 63, apud Soares de Oliveira, op. cit., p. 83.

passado,
Em vista de calmas areias e mares,
Este ano, Félise?

Quem sabe a melhor palavra a dizer?
Por último ano da mentira folhas mortas e vermelhas
Neste doce dia, neste verde maio,
Milho e estéril torna amargo o pão.
O que deve ser dito?

Aqui como no ano passado, os campos iniciam,
Em um incendiar de flores e brilhar da grama;
Nos antigos campos nós rimos e nos tardamos,
Vendo cada alma nossa vitrificada no ano passado
Félise, infelizmente!

Devemos rir, não devemos chorar,
nós, apesar disto ser isto?
Para despertar o amor adormecido
Termina em uma gargalhada, um sonho, um beijo,
Uma canção como essa.

Eu que já dormi acordado, e você
Sonhando, no ano passado foram bem despertados.
Mesmo fazendo todo amor que possa ser feito,
Meu coração nunca vai doer ou quebrar
Para o teu coração do amor.



Fig.138. Harry Clarke. Ilustração para *Félise*, de Swinburne, 1928.

Félice²⁹⁹*Mais où sont les neiges d'antan?*

What shall be said between us here
 Among the downs, between the trees,
 In fields that knew our feet last year,
 In sight of quiet sands and seas,
 This year, Félice?

Here as last year the fields begin,
 A fire of flowers and glowing grass;
 The old fields we laughed and lingered in,
 Seeing each our souls in last year's glass
 Félice, alas!

Who knows what word were best to say?
 For last year's leaves lie dead and red
 On this sweet day, in this green May,
 And barren corn makes bitter bread.
 What shall be said?

Shall we not laugh, shall we not weep,
 Not we, though this be as it is?
 For love awake or love asleep
 Ends in a laugh, a dream, a kiss,
 A song like this.

St Dorothy³⁰⁰

It hath been seen and yet it shall be seen
 That out of tender mouths God's praise hath been
 Made perfect, and with wood and simple string
 He hath played music sweet as shawm-playing
 To please himself with softness of all sound;
 And no small thing but hath been sometime found
 Full sweet of use, and no such humbleness
 But God hath bruised withal the sentences

²⁹⁹ Idem, *ibid.*, p. 150.

³⁰⁰ Idem, *ibid.*, p. 189.

And evidence of wise men witnessing;
 No leaf that is so soft a hidden thing
 It never shall get sight of the great sun;
 The strength of ten has been the strength of one,
 And lowliness has waxed imperious.

Stª Doroteia³⁰¹

Tem sido visto e ainda deveria ser visto
 Naqueles carinhosos louvores de Deus têm sido
 Perfeitamente produzidos, e com madeiras
 e simples cordas
 Ele tocou uma doce música como o som de charamelas
 E nenhuma coisa pequena tem sido encontrado
 Completamente doce, e não de maneira humilde
 Mas Deus bateu demais nas sentenças
 E provas de sábios testemunhos
 Nem a pétala tão suave é uma coisa insignificante
 Nunca deve ficar à vista do grande sol;
 O poder de dez, foi o poder de um,
 E a humilde tem tornado imperiosa.



Fig.139. Harry Clarke. Ilustração para *St Doroth*, de Swinburne, 1928.

³⁰¹ Tradução do google, adaptado.

Aholibah³⁰²

No começo Deus fez a ti
Uma mulher boa de se considerar,
Teu corpo terno como uma árvore
Sobre o qual a brisa sempre vem a soprar
Até que os galhos venham a se completar.

Não havia ninguém como ti na terra;
As moças que serviam a ti
Enrolaram uma faixa púrpura
Sobre tua fronte, que todos os homens
Vissem a ti como serva de Deus.
Estranho traje vestia a ti como uma noiva,
Com seda a vestir das mãos aos pés
E placas de ouro de cada lado:
O vinho te satisfez, e te alimentaste
Docemente, e da carne prazerosa escolheste.

E os pescadores no meio do mar
Apanharam peixe e algas
Na cor que gostas de trajar;
E curiosos entrelaçamentos de juncos,
E lãs onde a púrpura viva sangra.

³⁰² Tradução do google, adaptado.

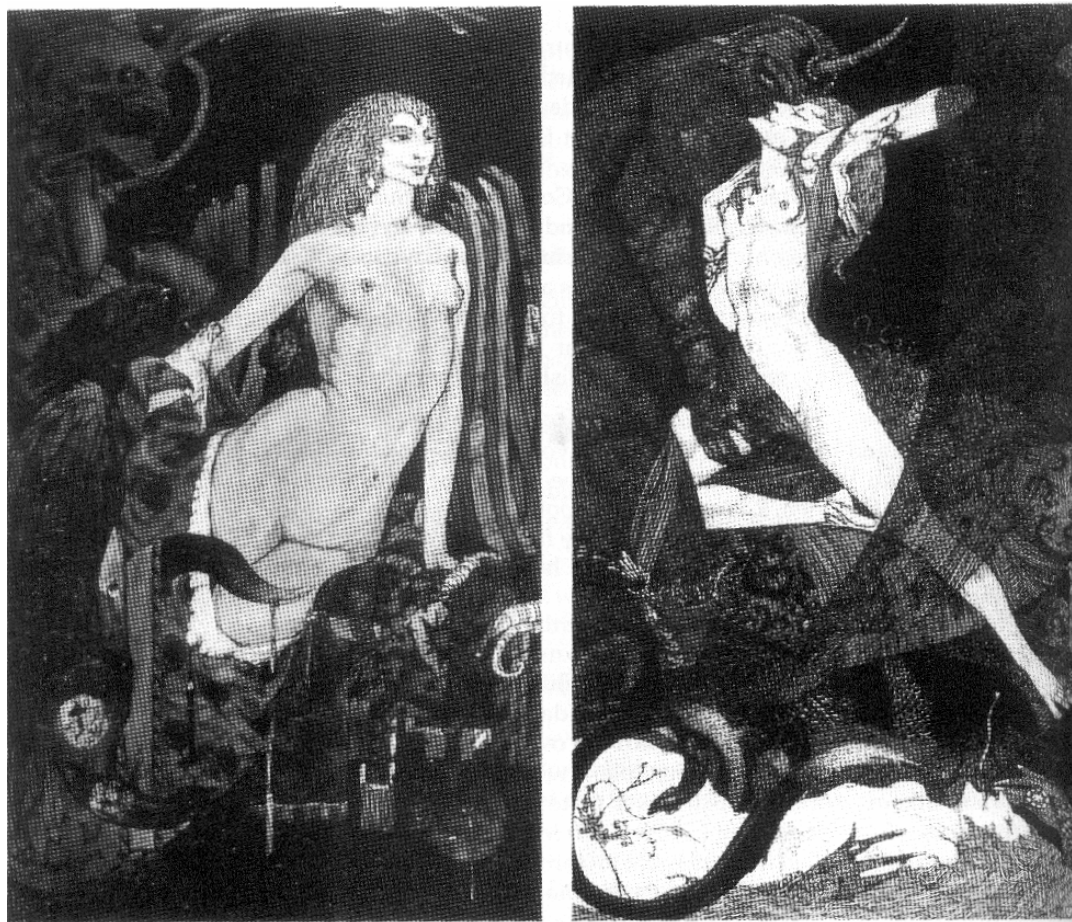


Fig.140. Harry Clarke. Ilustração para 'Haolibah,' de Swinburne, 1928.



Fig. 141. Harry Clarke. Ilustração para 'The Masque of Queen Bersabe', de Swinburne.



Fig. 142 'The Cyclops', de Odilon Redon c. 1914.

The Masque of Queen Bersabe (trecho)³⁰³

³⁰³ Tradução adaptada do google. Trecho do texto original em anexo.

HESÍONE

Sou a rainha Hesíone.
 As estações que passaram em mim
 Feito meu rosto formoso que todos os homens.
 Eu tinha o verão no meu cabelo;
 E todo pálido ouro do ar de Outono
 Como era a maneira que eu percebia.
 Meu corpo era como fogo que brilhou;
 A beleza que faz todas as coisas um ouro
 Foi uma entre as minhas criações.

Captando o tom das poesias de Swinburne, Gilbert analisa a essência de suas obras, comparando-a com a pintura:

Ele era um poderoso cavaleiro literário que cavalgava nas novelas, farsas, paródias, com muito erotismo; muitas delas inéditas. Swinburne descreve uma paisagem desolada com representações metafóricas da decrepitude humana.

Embora o romantismo impregna o trabalho de Swinburne, ele estava intimamente familiarizado com os pintores Pré-raphaélita sua própria técnica foi geralmente turneriana e impressionista, e sua estética era a do Sublime. Lutando para expressar esse sentido singular da atração dos opostos, Swinburne emula em palavras o que o seu conterrâneo Turner tinha feito com a pintura. A técnica de Swinburne tem diversas assinaturas - aliteração e assonância, sinestesia, monotonia - composta por uma paleta preparadas com incomparável virtuosidade e que colocá-lo para além de todos os outros. O "encoberta patologia" do seu algolagnia, juntamente com uma exuberante morbidade e uma preocupação com temas exóticos como necrofilia, sadismo e estados de humilhação sexual, combinar com um luta "teológica desafiadora" deliberadamente blasfema ao ponto de pastiche, para forçar um herético e sistemática sublevação substituindo por uma perversa fac-símile da expectativa convencional. Este impulso, que permeia a preponderância de Swinburne do mais elevado versículo, manifestos coloridos em seu veneno panteão de deusas cruéis, tais como a maligna Faustine e a tóxica Dolores. Sua extrema exigência e absoluta

adoração pela perniciosa beleza, reembolsou humilhações, adjetivado como vergonhoso, emblematizando um verdadeiro espírito desonrado.³⁰⁴

Na ilustração para ‘The Masque of Queen Bersabe’ (fig. 140), Clarke dialoga com a pintura de Odilon Redon, simbolista por excelência pelas temáticas fantásticas. A figura maior que acompanha as rainhas nesta ilustração parece um fantasma, talvez a do soldado Uriah morto em guerra, cuja viúva adúltera Bathsheba, era amante do Rei David. Provavelmente é uma figura da morte, já que a poesia trata do diálogo de rainhas se apresentando no mundo do além.

A liberdade de expressão sem tabus era incomum na época de Swinburne, e algumas das ilustrações de Clarke para a sua obra ainda eram censuradas em uma época em que a psicanálise afluía como um fenômeno histórico-cultural. Jung afirmava que para Freud, “as complexas manifestações da alma, como arte, filosofia e religião parecem-lhe suspeitas, ou melhor, ‘nada mais do que’ repressões do instinto sexual.” Francastel interpretaria essa realidade figurativa como a encenação da consciência e a evolução do demoníaco ligada ao desenvolvimento da polêmica religiosa que, em sua opinião, está muito mais ligada à questão da descoberta que o homem faz de si mesmo.³⁰⁵ Clarke como testemunha de seu tempo vitoriano dourado de falsos moralismos, criava-se valores culturais de persona idealizada e falsificada, baseados em religiosidade artificial e moral superficial.³⁰⁶ Conforme Freud, se

³⁰⁴ Gilbert Alter-**Gilbert**. Lions of Literature: Swinburne, by Gilbert Alter-Gilbert (Part 4). Disponível em: http://ajourneyroundmyskull.blogspot.com/2009_02_15_archive.html

³⁰⁵ FRANCASTEL, Pierre (1905-1970). *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.369.

³⁰⁶ JUNG, C.G. O espírito na arte e na ciência. Petrópolis: Vozes, 1991.p. 28.

dissermos que algo é sagrado, vem logo a suspeita de que algo de muito profano precisa ser encoberto³⁰⁷.

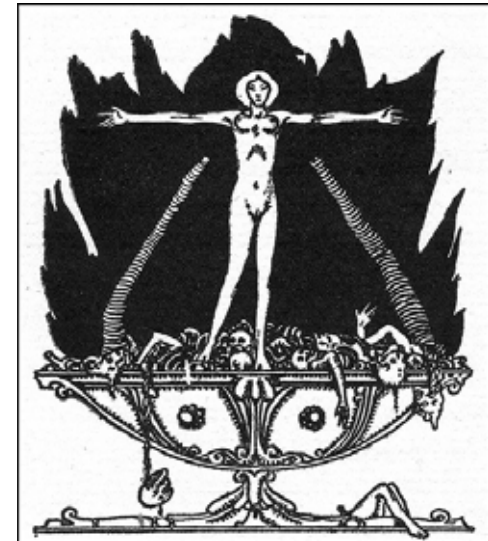
8.1. Decoração para o livro de Swinburne

Aqui talvez seja pertinente citarmos Aznar para distinguirmos vinheta da ilustração. Diz que ao desenhar uma vinheta, o vinhetista está realizando uma ação gráfica que não se caracteriza em ato ilustrado. Portanto, está realizando uma ação gráfica decorativa (*ornare*).³⁰⁸



Fig. 143 a ,b, c. Harry Clarke. Ilustração para os poemas de Swinburne, 1928

Podemos reparar tal decorativismo nas vinhetas de Clarke para *Faust*, os motivos da página inicial do livro da capa vermelha das seleções dos poemas de Swinburne ou as vinhetas da fig. 143, que não são necessariamente ligadas



³⁰⁷ JUNG. Op. cit. p. 29.

³⁰⁸ Aznar, 1997, p. 32 (primeira citação na pág.139).

diretamente ao texto. A ilustração, do contrário, está diretamente associada a ele (ao texto) no sentido narrativo e referencial. A antiga iluminura seria a representação visual do texto, comportando, assim, a ilustração, a vinheta e a caligrafia.

Novamente encontramos nestas vinhetas a influência da arte românica, principalmente no aspecto da arte decorativa nórdica antiga. Leicht ao descrever sobre a arte românica, caracteriza-a como expressão da inquietude e das tempestuosas aspirações próprias idealizada na arte ornamental, de linhas entretecidas e entrelaçadas, voltada para os padrões orgânicos vivos³⁰⁹. O motivo familiar em ornamentos da “Idade das Trevas,” a figura humana dilacerada à mercê de demônios sádicos, como as imagens de “noites de Valburga” narradas por Goethe em *Fausto*. Tais ornamentos, mais conhecidos como vinhetas, estão em sintonia com o gênero estético de Swinburne, seguindo o mesmo tom da sátira lírico-erótica. Assim como muitos trabalhos deste poeta não foram publicados, o mesmo aconteceu quando Clarke ilustrou a dupla página para “Haolibah,” que foi omitida para publicação por ser considerada demasiadamente erótica, o que o fez insurgir ao fato reafirmando a sua inalienável sensualidade impregnada nas figuras lascivas.

As ilustrações das seleções de poemas de Swinburne pertencem ao seu último livro publicado, incorporando no total de seus seis principais livros ilustrados no decorrer de quinze anos. Como já foi dito, Clarke trabalhava paralelamente ilustração e vitrais, produzindo cerca de 130 pinturas em vitrais, entre imagens de santos e personagens de temas ligados à literatura no estúdio da família, ramo de atividade ligada à *Arts and Crafts*. Sua primorosa técnica de acidulação de vidros consistia na

³⁰⁹ LEICHT, Hermann. *História Universal da Arte*. 2ª ed. Trad. por Guttorm Hanssen. São Paulo: Melhoramentos, 1965, p.342.

aplicação de ácidos em duas peças de vidros coloridos com o auxílio de uma caneta, obtendo variadas sombras até a transparência e a combinações variadas de cores utilizando as cores primárias.

Demonstrou a mesma virtuosidade na utilização das combinações de cores nas aquarelas, do monocromático ao policromático e nas gravuras para as ilustrações de livros, mesclando o estilo da *Art-nouveau*, que foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura; e do simbolismo, que começou como movimento literário e teve algumas infiltrações nas artes visuais. Beckett comenta que o movimento surgiu como reação ao limitado mundo representacional do realismo e do impressionismo, onde os pintores dessa vertente usavam cores emotivas e imagens estilizadas que sugeriam cenas exóticas e oníricas para trazer à consciência do observador os sonhos e estados de espírito.³¹⁰

A sua saúde precária o flagelou nos últimos anos de sua vida, porém trabalhou em ritmo frenético ao assumir a direção do estúdio ‘Clarke and Sons’ após a morte de seu pai, em 1921. Em 1930, quando seu irmão mais velho faleceu, morte esta causada provavelmente pelo ritmo de trabalho e pelos produtos químicos tóxicos utilizados na produção de vitrais. Clarke então foi obrigado a largar o negócio dos vitrais, ficando apenas com a decoração, porém, passou a trabalhar mais arduamente, falecendo em 1931 de tuberculose ao tentar se recuperar em uma pequena aldeia chamada Coire, localizada na cidade de Switzerland, Suíça. Bowe descreveu que “Pelo próprio desejo dele, foi enterrado em Coire, embora, tristemente, porque não era um suíço; o sepulcro simples foi erguido somente pela sua esposa no cemitério da igreja.”³¹¹

³¹⁰ BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Trad. por Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. 400 p. il., p. 321.

³¹¹ BOWE., op. cit., p. 227.

Conforme os críticos, as ilustrações de Clarke podem ser comparadas às de Aubrey Beardsley, Kay Nielsen e a de Edmund Dulac. Além de artesão e ilustrador, Clarke foi um grande leitor de textos literários, em especial os do período romântico, interpretando-os habilidosamente com a iconografia especial não só para contribuir com o renascimento da arte irlandesa nos domínios da cultura européia, mas também para manifestação de arte de vanguarda. Clarke combinava a visualidade do design da *Art-nouveau*, ao mesmo tempo tentava captar com a cor, textura e forma as características estilísticas do movimento literário simbolista. Este manifesto, lançado por Jean Moréas em 1886, foi inspirado pela obra de Mallarmé que, juntamente com Baudelaire e Valéry, adotaram muitos dos postulados da crítica literária de Poe de sua obra *A filosofia da composição* para justificar a concepção das próprias idéias sobre a criação poética, acolhendo-os como o núcleo desta estética. Tal movimento ganhou importância no meio artístico e teve repercussão entre alguns pintores europeus, tendo Gustave Moreau como precursor de seus ideais.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Retomando as reflexões de Walter Benjamin que não apenas expressou a idéia aurática da obra de arte única que se perde no processo da reprodutibilidade, mas anunciou o conceito de arte de massa. Antes que esse ensaio fosse publicado, artistas como Clarke que tinham a igreja como o seu principal mecenas, além de estabelecimentos particulares que formavam os clientes assíduos, assumiram a sua relação com a literatura como aliada para o diálogo em suas pinturas em vitrais. Assim, transpunha o caráter religioso intrínseco ao suporte para a contemplação puramente estética, conservando ainda a valorosa aura. No entanto, Clarke acalentava o desejo de ser reconhecido como ilustrador, enveredando-se então pelas ilustrações de livros, sempre comprometido com o discurso literário, conseguindo assim transportar a sua arte para um suporte reprodutível, que carece de tempo de leitura e reflexão. Tal suporte e seu conteúdo, classificado por Étienne Souriau como artes rítmicas, podemos verificar que assim como o cinema, arte temporal, a pintura e a ilustração consideradas como artes espaciais, trocam os conceitos que pareciam restringir aos procedimentos de cada campo peculiar das artes.

Ao realizar uma ilustração, o artista não se restringe em selecionar determinada passagem de um texto literário com o intuito apenas de decorá-lo, mas interfere no ritmo de leitura, pontuando, enfatizando, referenciando ou metaforizando-a. As ilustrações intercambiam com o imaginário que flui do texto verbal, estimulando o leitor a despertar o seu próprio imaginário propiciado por ambas as leituras. A relação entre a pintura e a poesia, ilustração e texto literário nos acrescentam coisas que não

foram mencionadas no verbal, enriquecendo a imaginação sem perder a coerência com o texto.

O trabalho de Clarke, notadamente nas ilustrações impressas, lembra o caráter do decorativismo de Klimt, as linhas orgânicas e elegantes de Beardsley, sobretudo associado ao simbolismo e a *Arts and Crafts*. No seu diálogo com a literatura, mantém a coerência e a ambientação em sintonia com o espírito do escritor, seja ele na poesia, no conto, na dramaturgia ou na epistografia. Desta maneira, o aspecto como a morbidez nos contos de Poe é transposta nas ilustrações pelo contraste do negro nos espaços em branco para marcar a ambiguidade do estado de espírito. Podemos observar que a pequenez e a fragmentação do ser no mundo hostil diante da perversidade do individualismo e a desintegração dos valores humanos, tônica presente nos contos de Andersen, são traduzidos plasticamente na sensualidade dos desenhos multiformes, na figuração das vestimentas dos personagens que se fluidificam com o ambiente, repleto de ornamentações.

Na dramaticidade de Goethe, a erotização de Swinburne ou a agonia de Wilde, que marcam a ambiguidade do caráter humano, ou as pulsões entre eros e tânatos, são sentimentos quase que intraduzíveis no signo da imagem, porém, Clarke estabelece relações com todos os gêneros literários, imbricando a sua arte ao mesmo tempo com a tradição e a arte moderna, envolvendo-a com maestria no impacto contrastante dos tons do negro e a beleza das formas ornamentais e lascivas, de influências exóticas, realçado pela criatividade pela sua atuação como *designer* de objetos decorativos e do *design* têxtil. Desta maneira, a influência do *Art-Nouveau* possibilitou inovações no processo de impressão com objetivos comerciais, tais como o da litografia e a fotogravura, técnicas das quais Clarke explorou com devoção. Esse processo prático

artístico foi difundido em escala industrial em formas gráficas coloridas e monocromáticas, que tornaram atraentes para as vendas do livro ilustrado.

A análise do aspecto literário na arte de Harry Clarke foi, assim, uma maneira de apreciarmos a arte de ilustrar direcionada para as questões estruturais da imagem, buscando aproximações simbólicas nos mergulhos psicanalíticos e, na tradução intersemiótica, por meio dos termos emprestados da lingüística para decifrar a imagem de suas funções desempenhadas, associadas ao contexto artístico da época. Debater a relação da pintura, ilustração e literatura (incluindo também alguns instantes da linguagem cinematográfica) é, sobretudo, levantar poeira em um espaço que abriga universos próprios, que se autonomizam, mas que se relacionam mutuamente.

Considerando que Nietzsche identificou em seu tempo, final do século XIX, eventos que o levaram a anunciar que viveríamos dois séculos de niilismo, identificamos, assim, nas tessituras entre as artes e a literatura, pontos de convergência e tensão que, ante as forças niilistas, firma-se, justamente na interação e tramas que, no decorrer das manifestações artísticas das vanguardas européias, marcaram profundamente os rumos da arte contemporânea. Se, por um lado, o efêmero, a fragmentação e a velocidade são impulsos da pós-modernidade, por outro, o espaço relacional de tensão e convergência entre a ilustração gráfica e o texto literário conferem o mesmo espaço que reserva à imaginação aos aspectos da arte narrativa contida nos livros, alimentando novas gerações de profissionais da imagem.

Paradoxalmente, no contexto do mundo das imagens, notamos que desde a acessibilidade da internet, não encontramos nem sombra de ilustrações de livros voltados para o público adulto no mercado brasileiro. Víamos o predomínio do figurativo nas capas elaboradamente ilustradas e a presença de vinhetas, cabeções, festões, pingentes, molduras, florões e outros detalhes decorativos interagindo com o

texto escrito, que enriqueciam as artes gráficas nos livros de literatura nacional da década de vinte, ilustrados por artistas do porte de Di Cavalcanti, Benedito Belmonte, Antonio Paim, para citar alguns exemplos. Como já havia dito na introdução, o fato pode estar associado à subordinação do trabalho do ilustrador aos ditames do instável mercado de consumo cultural, obrigando até ilustradores gráficos consagrados a migrarem em outras direções que absorvam o seu trabalho, como “aves de verão”. No caso de Harry Clarke, o seu quase desconhecimento talvez se deva não apenas pela maneira considerada tradicional de exprimir a sua arte, mas por ter surgido no contexto em que escritores, poetas e dramaturgos, conhecidos internacionalmente, tomavam rédeas de um movimento que tentava definir a questão da identidade irlandesa por meio da língua e a sua cultura original, lançando o Renascimento da cultura irlandesa.

Atualmente, apesar de escasso, ainda podemos encontrar ilustrações em forma de quadrinhos para um público seletivo e de gosto particularizado, como as ‘Fábulas’, da Media Pixel, uma revista norte-americana que tem a versão traduzida pela editora Vertigo. Seus contos de fadas para adultos têm a versão recontada, desmistificados de inocência e simplicidade. Impregnados de conteúdos psicanalíticos, o amor é permeado de desejos recalcados e ambivalentes, resgatando de certa forma, a versão original dos contos de fadas dos tempos dos castelos medievais, perpetuados oralmente para entreter a corte. Outro exemplo, podemos citar os contos de Poe quadrinhizados como os *Classics Illustrated*, adaptados por ilustradores norte-americanos e lançados pela Editora Abril Jovem S.A. (1991). Em relação às mídias impressas, graças à habilidade e à criatividade de artistas e ilustradores como a da geração de Clarke, bem como seus antecessores e seus herdeiros, que combinam

técnicas artesanais incorporando-as aos efeitos práticos das artes gráficas, fazendo do livro um objeto de forte apelo visual e tátil.

A indústria cultural tem demonstrado que desde o final do século XX, o que de melhor se produziu no âmbito do livro ilustrado ainda é direcionado para atender ao leitor infantil e infanto-juvenil. A compulsão consumista é provocada pelo fascínio que nos exercem as imagens fáticas e animadas nas telas da TV, do computador, *i-pod* e do livro ilustrado. Para este, há desde as edições de luxo até o mais acessível vendido em camelôs. Com o aprimoramento do *design* do livro infantil, este objeto-brinquedo promete ser além de lúdico, competente o bastante para contribuir com o desenvolvimento da leitura e da escrita do pequeno alfabetizando, o que poderia ser repensado a interação entre texto visual e o literário para atender ao público juvenil e semi-analfabeto, já que o número de alunos evadidos e que não conseguem chegar ao ensino médio em nossas escolas públicas é preocupante.

Por outro lado, este apelo hoje nos induz por osmose ao ato de ver e de ouvir em detrimento do ato de ler e imaginar, fazendo com que formem ilustradores que assimilam técnicas digitais desmaterializadas cada vez mais sofisticadas, migrando para áreas como *web design* para atender um outro tipo de recepção literária, a do leitor da era digital. Assim, o ilustrador, ou o artista visual, interpreta de maneira particular a mensagem que quer transmitir na sua missão de entretenimento, sendo cúmplice na formação de opinião, gostos e mediações socioeducativas. Desta maneira, o ilustrador como despertador de gostos, usará a ilustração em consonância com o texto literário ou não, e se tem seu espaço restrito no livro ilustrado, está sendo incorporada às novas tecnologias e se expandindo, encontrando momentos de autonomia, aproximações ou até mesmo formas de “hibridização” com outras linguagens artísticas classificadas como rítmicas.

GLOSSÁRIO

Acidato

A superfície do vidro translúcido é trabalhada para criar o aspecto fosco suave.

Diversas tonalidades podem ser alcançadas de acordo com a intenção e o acabamento desejado. Em uma mesma peça, podem ser atingidos níveis variáveis de opacação, criando tonalidades diferentes. O trabalho em Acidato pode ser feito de várias formas:

Acidato total

Opacação completa da peça de vidro.

Acidato interrompido

Opacação alternada com áreas mantida intactas. É o chamado efeito “persiana”, que intercala áreas foscas e translúcidas.

Acidato tom sobre tom

Esta técnica consiste em escalas diferentes de opacidade que permitem mais ou menos passagem de luz, propiciando efeitos visuais marcantes.

Fonte: <http://www.vidrax.com.br>

Esmalte

Pó de vidro transparente ou colorida que adquire a aparência vitrificada na peça encoberta após a queima numa temperatura compatível.

Fotogravura

Segundo Luiz Monforte, professor do Instituto de Artes da Unesp, fotogravura é o método fotográfico de gravar imagens sobre chapas de metal, que teve seus princípios delineados por Fox Talbot. Dentre as muitas experiências desenvolvidas na busca de uma imagem fotográfica permanente, Talbot observou as propriedades fotossensíveis do dicromato de potássio quando combinado a uma folha de gelatina.

Atingida pela luz, essa gelatina endurece e torna-se insolúvel, permitindo seu uso como base para a gravação de imagens.

Fonte: <http://www.luizmonforte.com/pensante/fotogravura.htm>

Ilustração

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

Uma **ilustração** é uma imagem pictórica, geralmente figurativa (representando algo material), embora algumas raras vezes também abstrata, utilizada para acompanhar, explicar, acrescentar informação, sintetizar ou até simplesmente decorar um texto. Embora o termo seja usado frequentemente para se referir a desenhos, pinturas ou colagens, uma fotografia também é uma **ilustração**. Além disso, a ilustração é um dos elementos mais importantes do design gráfico.

São comuns em jornais, revistas e livros, especialmente na literatura infanto-juvenil (assumindo, muitas vezes, um papel mais importante que o texto), sendo também utilizadas na publicidade e na propaganda. Mas existem também ilustrações independentes de texto, onde a própria ilustração é a informação principal. Um exemplo seria um livro sem texto, não incomum em quadrinhos ou livros infantis.

A ilustração editorial tem origens na Iluminura, utilizada largamente na Idade Média, nos manuscritos, mas atualmente difere desta por se servir de meios mecânicos (e mais recentemente de meios fotomecânicos e digitais) para a sua reprodução. Portanto, a sua evolução e história está intimamente ligada à imprensa e à gravura.

A ilustração possui uma tradição antiga que remonta às primeiras formas pictóricas, continuando pela Revolução Industrial até a nossa era digital. Atualmente essa tradição tem sido especialmente importantes para as histórias em quadrinhos e a animação.

Em princípio, o que distingue a **ilustração** das histórias em quadrinhos é não descrever, necessariamente, uma narrativa sequencial, mas por sintetizar ou caracterizar conceitos, situações, ações ou, até mesmo, determinadas pessoas como é o caso da caricatura.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ilustra%C3%A7%C3%A3o>

Óxido

Componente mineral que é designado para dar cor aos esmaltes.

Segundo Luís Afonso, ainda durante a Antiguidade, os primeiros a conseguirem colorir o vidro – adicionando-lhe óxidos de metais enquanto este se encontrava ainda fundido – tinham poucas cores disponíveis (obtinham o vermelho a partir do cobre, para o amarelo usavam o ferro, e do cobalto retiravam o azul).

Nos séculos X e XI, a variedade cromática continuava a ser reduzida (azul, vermelho, violeta e branco), e mesmo durante quase todo o resto da Idade Média

permaneceu limitada ao amarelo-açafrão (conseguido a partir do antimônio), ao vermelho púrpura (obtido recorrendo ao óxido de magnésio), ao verde (óxidos ferrosos), ao azul e ao vermelho de cobre. Só a partir de inícios do século XIV surgiria uma gama de cores mais claras, entre as quais o amarelo de prata e o cor-de-laranja, o que possibilitou novas e distintas abordagens estéticas por parte dos artistas ao idealizarem os seus vitrais, pois podiam melhor destacar as figuras dominantes, habitualmente de tonalidades fortes, relativamente aos motivos de fundo, optando para estes por tons que agora lhes era possível representar mais esbatidos.

Fonte: <http://www.revista-temas.com/contacto/NewFiles/Contacto7.html>

Vinhetas

As vinhetas desempenham um papel de extrema relevância na comunicação, pois elas surgem como um elemento gráfico e decorativo altamente significativo desde seu surgimento nas artes – iluminuras, molduras decorativas de textos, emblemas, brasões, etc. A própria arquitetura utilizou-a. Posteriormente, ela foi sendo adaptada para os meios de comunicação atuais (cinema, TV, rádio e internet), atribuindo a eles uma nova linguagem visual e sonora, em que imagem e som passaram a apresentar maior dinamismo e impacto perante o olhar do receptor.

Fonte: http://tede.pucrs.br/tde_busca/processaArquivo.php?codArquivo=505

A vinheta tem várias funções e recebe denominação própria: ‘vinheta de abertura e de encerramento’, ‘vinheta de identidade’, ‘vinheta de chamada’, ‘vinhetas de passagem’, etc. Uma definição aceitável de vinheta pode ser: peça de curta metragem, construída de algum tipo de signo ou representação, composta de elementos imagéticos, sonoros e mensagem de expressão verbal, usada com fim informativo, decorativo, ilustrativo, de remate, de chamada, de passagem, de identificação institucional e de organização do espaço televisivo, etc. As vinhetas aparecem nos espaços interprogramas. As imagens das vinhetas trazem consigo, quase sempre, um signo de identificação, seja a marca, o logotipo, a logomarca, um efeito sonoro ou um slogan da emissora e são elaboradas pela arte dos *videographics*, que é uma forma de arte eletrônica produzida pelo processo gráfico, artístico e tecnológico e que tem como suporte o vídeo. Segundo Aznar (1997:444) “a vinheta tornou-se um apelo decorativo imagético e sonoro, que além de identificar a emissora de forma característica, ainda tem a função de auxiliá-la a vender os seus produtos”.

Fonte: http://www.latinoamericano.jor.br/aulas/linguagem_radio/Aula%208.pdf

Vitralaria

Há hoje quem considere que a vitralaria terá surgido como uma versão combinada de duas artes que a precederam, nomeadamente a do mosaico e a do esmalte, às quais foi simplesmente adicionado o elemento «luz». Segundo os defensores desta tese, à arte do mosaico teriam os artífices do vitral ido buscar o conceito de realizar obras de grandes dimensões a partir de pequenos fragmentos justapostos, enquanto que da arte dos trabalhos em esmalte teriam importado não só o método de unir esses fragmentos a esses mesmos filetes metálicos, imprescindíveis como estrutura física para suporte de todo o painel, igualmente como elementos decorativos.

Naturalmente que, ao longo dos séculos, a arte do vitral não poderia permanecer imune às tendências e movimentos artísticos que se sucederam na Europa. Aliás, tanto assim foi que nessa mesma evolução podemos encontrar algumas das causas para o declínio da vitralaria, que viria a ocorrer no decurso dos séculos XVII e XVIII.

Texto de Luís Afonso. *A Evolução Artística da Vitralaria na Europa*. Fonte: <http://www.revista-temas.com/contacto/NewFiles/Contacto7.html>

Os materiais de suporte

Durante séculos, o chumbo foi o único material de suporte utilizado ns vitrais. Contudo, os avanços tecnológicos e a experimentação levada a cabo no campo da arquitetura ao longo do século XX introduziam uma maior leveza ao vitral e permitiriam, do ponto de vista artístico, o desenvolvimento de formas e de desenhos mais ousados e vanguardistas.

Tipos de vidro

Denomina-se cristal a matéria vítrea formada por um composto de óxido sílico, óxido de potássio e óxido de chumbo. A quantidade de óxido de chumbo na composição da massa e a pureza absoluta das substâncias químicas é que caracteriza a diferença entre vidro e cristal. Existem atualmente vários tipos de vidro. Poucos nacionais e muitos importados. No mercado exterior existem mais de 800 nuances de cores.

Givre

Este vidro é produzido artesanalmente. É obtido adicionando determinadas substâncias à superfície da chapa, ocasionando uma espécie de corrosão.

Fonte: <http://www.vitraisvidrarte.com.br/vidrarte.swf>

ANEXO

Canções de Heinrich Heine³¹²
(tradução de Machado de Assis)

Amiúde buscava a mais sombria
Parte da casa, por fugir à gente;
Daquele posto os braços estendia
Tomado de desejo impaciente.
Uma palavra só não proferia.
Mas pela meia noite de repente
Estranho canto e música escutava,
E logo alguém que à porta lhe tocava.

Furtivamente então entrava a amada
O vestido de espumas arrastando,
Tão vivamente fresca e tão corada
Como a rosa que vem desabrochado;
Brilha o véu: pela esbelta e delicada
Figura as tranças soltas vão brincando;
Os meigos olhos dela os dele fitam,
E um ao outro de ardor se precipitam.

Com a fôrça que o amor somente gera,
Ao peito a cinge, agora afogueado;
O descorado as cores recupera
E o retraído acaba namorado,
O sonhador desfaz-se da quimera...
Ela o excita, com gesto calculado;
Na cabeça lhe lança levemente
O adamantino véu alvo reluzente.

Ei-lo que se vê em sala cristalina
De aquático palácio. Com espanto

³¹² HEINE, Heinrich. Livro das Canções. Seleção de traduções e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Obelisco Ltda, 158 p. p. 15, 16, s/d (primeira publicação em 1827: *Buch der Lieder* ["Livro das canções"]). Não foi possível encontrar o texto original deste poema, nem o poema com o título traduzido em inglês *A Meeting*. O poema que mais dialoga ou há semelhanças com a figuração desta pintura em vitral talvez seja esta canção, introduzido no prólogo do Livro das Canções, de Heinrich Heine. Texto na íntegra referente à canção da página 23.

Olha, e de olhar a fábrica divina
 Quase os olhos lhe cegam. Entretanto,
 Junto ao úmido seio a bela ondina
 O aperta tanto, tanto, tanto...
 Vão as bôdas seguir-se. Notas belas
 Vêm tirando, das cítaras, donzelas.

As notas vêm tirando e, deleitosas,
 Cantam e cada uma a dança tece
 Erguendo no ar as plantas graciosas.
 Ele, que todo e todo se embevece,
 Deixa-se ir nessas horas amorosas...
 Mas o clarão de súbito fenece,
 E o noivo torna à pálida tristura
 Da antiga e solitária alcova escura.

Na ridente primavera,³¹³
 Quando o botão abre em flor,
 Minha alma, de estéril que era,
 Engrinaldou-se de amor.

Na ridente primavera,
 Quando entra o melro a cantar,
 À que em mim sorrindo impera
 Ousei votos confiar.

Texto resumido:³¹⁴

The Eye de St. Agnes

Numb were the Beadsman's finters,
 While he told his rosary..

At lengtn in the argent revelry

³¹³ As duas últimas estrofes foram traduzidas por Lúcio de Mendonça conforme as Seleções de Haddad. Op. cit. p. 17.

³¹⁴ BOWE. Trecho da poesia resumido por Harry Clarke. Op. cit., p. 167 e 168.

With plume, tiara and all rich array
 Meantime, across the moors,
 Had come young Porphyro

Behind a broad hall-pillar, far beyond
 The sound of merriment and chorus bland
 Follow me child, or else these stones
 Wil be thy bier...

Madeline, Saint Agnes' charmed maid
 Rose, like a mission'd spirit, unaware
 With silver taper's light, and pious care

Full on this casement shone the wintry moon,
 And threw warm gules on Madeline' fair breast,

These delicacies he heap'd with glowing hand
 She still beheld,
 Now wide awake, the vision of her sleep

'Tis dark; quick pattereth the flow-blow sleet
 This is no dream, my bride, my Madeline!

Trechos do poema *The Eve of St. Agnes*³¹⁵, de John Keats (1919)

V

Por fim explodiram na farra prateada,
 Com plumas, tiaras e todo precioso ornamento,
 Inúmeros qual espectros como fadas assolando
 A mente, jovial, imersa nos alegres triunfos
 Do antigo romance. Deixe-o desvanecer,

³¹⁵ John Keats. Op. cit. p 64, 66 e 92.

Voltemos nosso pensamento `Donzela,
 Cujo coração meditara o dia todo de inverno,
 No amor, na sagrada caridade alada de Sta. Agnes,
 Como muito escutara das velhas damas.

XXXVIII

“Minha Madelena! Doce sonhadora! Bela esposa!
 Dize, poderia para sempre ser teu abençoado vassalo?
 Teu escudo em forma de coração, tinto em rubro?
 Ah, santuário prateado, aqui repousarei
 Após tantas horas de batalha e busca,
 Um faminto peregrino – salvo por um milagre.
 Embora que não sejas tu; pensas que podes
 Confiar, bela Madelena, em algum rude infiel?

Texto original (trechos da poesia):

The Eve of St. Agnes³¹⁶, de John Keats (1919)

V

At length burst in the argent revelry,
 With plume, tiara, and all rich array,
 Numerous as shadows haunting fairily
 The brain, next stuff'd, in youth, with triumphs gay
 Of old romance. These let us wish away,

VI

They told her how, upon St. Agnes's Eve,
 Young virgins might have visions of delight,
 And soft adorings from their loves receive
 Upon the honey'd middle of the night,
 If ceremonies due they did aright;

³¹⁶ John Keats. Op. cit. p 64, 66 e 92.

As, supperless to bed they beauties, lily white;
 Nor look behind, nor sideways, but require
 Of Heaven with upward eyes for all that they desire.

XXXVIII

“My Madeline! Sweet dreamer! Lovely bride!
 “Say, may I be for aye thy vassal blest?
 “Thy beauty’s shield, heart-shap’d and vermeil dyed?
 “Ah, silver shrine, here will I take my rest
 “After so many hours of toil and quest,
 “A famish’d pilgrim, - saved by miracle.
 “Though I have found, I will not rob thy nest
 “Saving of thy sweet self; if thou think’st well
 “To trust, fair Madeline, to no rude infidel.”

Poesia na versão original (página 41)

Queens, de John Millington Synge (1871-1909)³¹⁷

Seven dog-days we let pass
 Naming Queens in Glenmacnass³¹⁸,
 All the rare and royal names
 Wormy sheepskin yet retains,
 Etain, Helen, Maeve, and Fand³¹⁹,
 Golden Deirdre's tender hand,
 Bert, the big-foot, sung by Villon³²⁰,

³¹⁷Ver a edição publicada por the Web Development Group, Information Technology Services, University of Toronto Libraries © 2008, Ian Lancashire for the Department of English, University of Toronto. Disponível em: <http://rpo.library.utoronto.ca/poet/321.html#from>

³¹⁸ Glenmacnass: montanha vale a cachoeira no Condado de Wicklow, a sul de Dublin, perto de Glendalough. Apud Information Technology Services, University of Toronto Libraries, op. cit.

³¹⁹ Etain, Helen, Maeve, e Fand: Etain foi uma mulher da Sidhe, o faeries, casada com o deus Midir de BRI-Leith; Helen de Tróia era esposa de Menelau, amante de Paris, a causa da guerra de Tróia ; Fand era rainha do mundo dos Sidhe, apegada a Manannán, deus do mar. Idem, op. cit.

Cassandra, Ronsard found in Lyon.
 Queens of Sheba, Meath and Connaught,
 Coifed with crown, or gaudy bonnet,
 Queens whose finger once did stir men,
 Queens were eaten of fleas and vermin,
 Queens men drew like Monna Lisa,
 Or slew with drugs in Rome and Pisa,
 We named Lucrezia Crivelli,
 And Titian's lady with amber belly,
 Queens acquainted in learned sin,
 Jane of Jewry's slender shin:

Queens who cut the bogs of Glanna,
 Judith of Scripture, and Gloriana,
 Queens who wasted the East by proxy,
 Or drove the ass-cart, a tinker's doxy,
 Yet these are rotten--I ask their pardon--
 And we've the sun on rock and garden,
 These are rotten, so you're the Queen
 Of all the living, or have been.

Texto original ³²¹ **Ode à Cassandre**, de Pierre de Ronsard

Mignonne, allons voir si la rose
 Qui ce matin avait déclose
 Sa robe de pourpre au soleil
 A point perdu cette vêprée
 Les plis de sa robe pourprée,
 Et son teint au vôtre pareil.

³²⁰ Bert, o big-foot, cantada por Villon: François Villon (1431-após 1463), poeta francês, em cujo *Grand Testamento* aparece a personagem "Bert au grand pié", Bertha, esposa de Pepin le Bref, obtido a partir de uma medieval *Canção de gesta* intitulada *Henri de Metz*. Ibidem.

³²¹ JESUS, Maria Saraiva de. *A paixão é «rosa e cicuta»*: Uma leitura de "A terceira rosa" de Manuel Alegre. Universidade de Aveiro. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/apaixaoerosaedicuta.html (acesso em 24 de julho/2008).

Las! voyez comme en peu d'espace,
 Mignonne, elle a dessus la place
 Las, las, ses beautés laissé choir!
 O vraiment marâtre Nature,
 Puisqu'une telle fleur ne dure
 Que du matin jusques au soir!

The Others, c.1909 (texto original)³²²,
 de Seumas O'Sullivan (James Sullivan Starkey)

From our hidden places
 By a secret path,
 We come in the moonlight
 To the side of the green rath.

There the night through
 We take our pleasure,
 Dancing to such a measure
 As earth never knew.

To song and dance
 And lilt without a name,
 So sweetly breathed
 'Twould put a bird to shame.

And many a young maiden
 Is there, of mortal birth,
 Her young eyes laden
 With dreams of earth.

And many a youth entranced
 Moves slowly in the wildered round,

³²² Ver <http://poetry.poetryx.com/poems/11158/>

His brave lost feet enchanted,
With the rhythm of faery sound.

Music so forest wild
And piercing sweet would bring
Silence on blackbirds singing
Their best in the ear of spring.

And now they pause in their dancing,
And look with troubled eyes,
Earth straying children
With sudden memory wise.

They pause, and their eyes in the moonlight
With fairy wisdom cold,
Grow dim and a thought goes fluttering
In the hearts no longer old.

And then the dream forsakes them,
And sighing, they turn anew,
As the whispering music takes them,
To the dance of the elfin crew.

O many a thrush and a blackbird
Would fall to the dewy ground,
And pine away in silence
For envy of such a sound.

So the night through
In our sad pleasure,
We dance to many a measure,
That earth never knew.

Texto traduzido, adaptado do google

Os Outros

Seumas O'Sullivan³²³

Do nosso encontro em lugares ocultos
 Por um caminho secreto,
 Nós viemos sob o luar
 Para o lado do verde temporão.

Existe a noite pela qual
 Levamos o nosso prazer,
 Dançando de tal maneira
 Como a terra nunca vira.
 A cantar e a dançar, na cadência
 De uma canção desconhecida
 Tão docemente suspirava
 E uma ave enrubescia.

E uma donzela muito jovem
 Possui desde o seu nascimento
 Seu jovem olhar carregados
 De sonhos terrenos.

E um jovem muito fascinado
 Move lentamente em giros desnorteados,
 Seus corajosos pés se perdem sob o encanto
 Ao ritmo dos sons de fadas.

Música de uma floresta selvagem
 Doce e lancinante traria
 O Silêncio sobre Melros cantando

³²³ O'Sullivan, Seumas (pseudônimo de James Sullivan Starkey - 1879-1958), poeta e editor. Nascido em Dublin. Seu primeiro livro de poemas, *Crepúsculo Popular* (1905), refletiu o humor do renascimento literário. A *Earth Lover* (1909) e *Outros Versos* centra-se na vida de Dublin. Isso é evidente no *Requiem* e *Outros Poemas* (1917), alguns dos quais aludiam sobre o Levante da Páscoa, ocorrido em 1916. Sua contribuição para a Irlanda entrou em sua vida cultural editorial de Dublin *O Magazine* (1923-58).

O melhor aos ouvidos da Primavera.

E agora eles pausam nas suas danças,
E com o olhar incomodado,
A Terra desvia as crianças
Com a súbita memória de um sábio.

Eles pausam, e seus olhos ao luar
E a sabedoria fria de uma fada,
Faz crescer e um pensamento a vibrar
No coração não mais velho.

As baladas das Damas dos Tempos Idos (trechos)
François Villon (1431-1463?)

Ballade dês Dames du Temps Jadis

Dictes moy ou, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine?
Archipiades, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine,
Echo parlant quand bruyt on maine
Dessus riviére ou sus estan,
Qui beaulté ot trop plus qu'humaine.
Mais ou sont les neiges d'antan?

Ou est la très sage Helloïs
Pou qui fut chastré et puis moyne
Pierre Esbaillart, a Saint Denis?
Pour son amour eut cest essoyne.
Semblablement, ou est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust geté en ung sac en Saine?
Mais ou sont lês neiges d'antan?

As Lamentações da Bela Vendedora de Elmos, de François Villon
Les Regrets de la Belle Hëaulmiere
 (O Testamento, XLVII-LVI)

(Le Testament, XLVII-LVI)

A bela que elmos negociava,
 Acho que a ouvi se lamentar;
 Moça outra vez se desejava
 E assim se punha a discretear:
 “Velhice cruel, sempre a atraíçoar,
 cedo vieste me abater!
 Quem me impede de me golpear
 E até do golpe vir morrer?

“Levaste o poder soberano
 Que a beleza me tinha dado
 Ou sobre clérigo ou profano:
 Não havia então homem nado
 Que seus bens não me houvesse doado
 - Bem que depois arrependido –
 Dês que eu lhe houvesse abandonado
 O que hoje não mais apetecido.

Recusei-o a muito varão
 - O que não foi sabedoria –
 Só por amor de um rapagão
 Ao qual dei tudo em demasia.
 Se com outros fiz coqueteria
 - Por minh’alma, eu o amava tanto! –
 Ele só tinha grosseria,
 Só por meus bens mostrava encanto.

“Porém ele não me espanava
 Que eu não o amasse, até pisada;
 Se por terra ele me arrastava
 E eu a beija-lo fosse instada,
 Do mal mostrava-me olvidada.
 O patife, de mal manchado,
 Me abraçava...Já estou passada!
 grasse!

Avis m’est que j’ou regreter
 La belle qui fut hëaulmiera,
 Soy jeune fille soushaitter
 Et parler em telle maniere:
 “Há! Viellesse felonnie et fiere,Tão
 Pourquoi m’as si tost abatue?
 Qui me tient, qui, que ne me fiere,
 Et qu’a ce coup je ne me tue?

“Tollu m’as la haulte franchise
 Que beaulté m’avait ordonné
 Sur clers, marchans et gens d’Eglise:
 Car lors il n’estoit homme né
 Qui tout le sien ne m’est donné,
 Quoy qu’il em fust des repentailles,
 Mais que luy eusse habandonné
 Ce que reffusent truandailles.

“A maint homme l’ay reffusé,
 Qui n’estoit à moy grant sagesse,
 Pour l’amour d’ung garson rusé,
 Auquel j’em feiz grande largesse.
 A qui que je feisse finesse,
 Par m’ame, je l’amoye bien!
 Or ne me faisoit que rudesse,
 Et ne m’amoit que pour le mien.

“Si ne me sceut tant detrayner,
 Fouler aux piez, que ne l’aymasse,
 Et m’eust il fait les rains trayner,
 S’il m’eust dit que je le baisasse,
 Que tous mës maulx je n’oubliaisse.
 Le glouton, de mal entechié,
 M’embrassoit...J’em suis bien plus

Que me resta? – Opróbrio e pecado.
pechié.

“Há trinta anos morto ele está,
E eis-me velha já encanecida.
Que bom tempo aquele lá!
Quem fui, e a que estou reduzida!
Quando me olho toda despida
E me vejo assim tão mudada,
Magra, franzina, ressequida,
Quase que fico muito irada.

“Onde o louro cabelo, a clara
Fronte? E os supercílios arqueados,
Grande entreolhos, mirada rara,
Com que eu captava os mais dotados?
Nariz dos bem proporcionados,
Covinha em queixo, reta a orelha,
Rosto de traços delicados,
Onde, e a bela boca vermelha?

“Aqueles espáduas franzinas,
Os braços longos e as mãos finas,
Seios poucos, ancas maciças,
Altas, bem feitas e submissas
A agüentar amorosas liças;
Onde, e os largos rins, sexozinho
Assentado em cosas roliças
No interior de seu jardimzinho?

“Já grisalha a fronte e enrugada,
Sem sobranceiras, em fulgor
De olhos que riam com a mirada
De atingir muito mercador;
Nariz recurvo e sem rimor,
Pendente a orelha e cabeluda,
Morto o rosto em sua descor,
Queixo em nó, beia pelancuda.

“Eis da beleza a conclusão!

Que m'em reste il? Honte et

“Or est il mort, passe trente ans,
Et je remains vielle, chenue.
Quant je pense, lasse! Au bom temps,
Quelle fus, quelle devenue;
Quant me regarde toute nue,
Et je me voy si très changiée,
Povre, seiche, megre, menue,
Je suis presque toute enragiée.

“Qu'est devenu ce front poly,
Cheveux blons, ces sourcils voutiz,
Grant entoeil, ce regart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit grant ne petiz,
Ces petites jointes oreilles,
Menton fourchu, cler vis traictiz,
Et ces belles levres vermeilles?

“Ces gens espaulles menues,
Ces brás longs et ces mains traictisse,
Petiz tetins, hanches charnues,
Eslevées, propres, faictisses
A tenir amoureuses lisses;
Ces larges rains, ce sadinet
Assis sur grosses fermes cuisses,
Dedens son petit jardinet?

“Le front ride, les cheveux gris,
Les sourcilz cheus, les yeuls estains,
Qui faisoient regar set ris
Dont mains marchans furent attains;
Nez courbes de beaulté oingtains,
Oreilles pendantes, moussues,
Le vis pally, morte t destains,
Menton froncé, levres peaussues:

“C'est d'umaine beaulté l'issues!

Os ombros todo concovados,
 contraites,
 Braços curtos, minguada a mão;
 Os peitos, quê! ei-los fanados,
 Também os quadris estiolados;
 Quanto às coxas – o sexo, bah! –
 Coxas não são: seios mosqueados
 Qiais penas de tordo, ei-los cá.

“Pranto ao bom tempo sem desares!
 Choramos nós, velhas paspalhas,
 Sentadas sobre os calcanhares,
 Amontoadas como antigualhas
 Em torno a um foguinho de palhas,
 Que logo acende, logo apaga.
 E outrola fomos t]ao mimalhas!
 De muitos, muitas, essa é a praga..”

Les brás cours et les mains
 Les espaulles toutes bossues;
 Mamelles, quoy? toutes retraites;
 Telles les hanches que les tetes;
 Du sadinet, fy! Quant des cuisses,
 Cuisses ne sont plus, mais cuissetes
 Grivelées comme saulcisses.

“Ainsi le bon temps regrettons
 Entre nous, povres vieilles sotes.
 Assises bas, a crouppetons,
 Tout em ung tas comme pelotes,
 A petit feu de chenovotes
 Tost allumées, tos estaintes;
 Et jadis fusmes si mignotes!...
 Ainsi em prent a mains et maintes.”

Sonho de uma Noite de Verão.³²⁴

Personagens:

TESEU, Duque de Atenas.

EGEU, pai de Hérnia.

LISANDRO, apaixonado de Hérnia.

DEMÉTRIO, apaixonado de Hérnia.

FILÓSTRATO, diretor de festas na corte de Teseu.

QUINCE, carpinteiro.

³²⁴ Segundo a enciclopédia virtual, Wikipédia, não se sabe ao certo quando é que a peça foi escrita e apresentada ao público pela primeira vez, mas crê-se que terá sido entre 1594 e 1596. Alguns autores defendem que a peça possa ter sido escrita para o casamento de Sir Thomas Berkeley e Elizabeth Carey, em Fevereiro de 1596. Não existe uma fonte direta que tenha servido de inspiração para a peça, ainda que se possam encontrar elementos relacionados com a mitologia greco-romana e respectiva literatura clássica. Por exemplo, a história de Píramo e Tisbe é contada por Ovídio, nas suas Metamorfoses, assim como a transformação de Bottom em burro se pode relacionar com O asno de ouro de Apuleio. Pensa-se que Shakespeare tenha escrito o ‘Sonho de uma noite de verão’ sensivelmente ao mesmo tempo que o Romeu e Julieta e, de fato, existem muitos pontos em comum entre as histórias: Egeu quer casar Hérnia à força com Demétrio, assim como Píramo e Tisbe acabam mortos por questões de amor, ainda que numa perspectiva cômica. Ver:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Sonho_de_uma_noite_de_ver%C3%A3o

SNUG, marceneiro.
 BOTTOM, tecelão.
 FLAUTA, remenda-foles.
 SNOUT, caldeireiro.
 STARVELING, alfaiate.
 HIPÓLITA, rainha das amazonas, noiva de Teseu.
 HÉRMIA, filha de Egeu, apaixonada de Lisandro.
 HELENA, apaixonada de Demétrio.
 OBERON, rei dos elfos.
 TITÂNIA, rainha dos elfos.
 PUCK, ou o Bom Robim.
 FLOR-DE-ERVILHA, elfo.
 TEIA-DE-ARANHA, elfo.
 TRAÇA, elfo.
 SEMENTE-DE-MOSTARDA, elfo.
 Outros elfos do séqüito de Oberon e Titânia.
 Séqüito de Teseu e Hipólita.

Sonho de uma noite de verão

Trechos do texto adaptado.³²⁵

Na floresta. Titânia e Profundo, acompanhados pelas fadas

Titânia: Venha se sentar nesta cama de flores, para eu acariciar essas bochechinhas tão charmosas. Quero enfeitar essa cabeça suave e macia com rosas perfumadas, alegria da minha vida. Meu maior desejo é beijar essas orelhas tão lindas, tão compridas...

Profundo: Onde está Flor de Ervilha?

Flor de Ervilha: Aqui!

Profundo: Coce a minha cabeça. E Semente de Mostarda?

Semente de Mostarda: O que deseja?

Profundo: Nada, fadinha, só quero que você ajude Flor de Ervilha a me coçar. Acho que preciso ir ao barbeiro; parece que minha barba e meu cabelo cresceram demais. Sou burro tão delicado que qualquer pêlo um pouco maior já me incomoda.

Titânia: Quer ouvir um pouco de música, meu amorzinho?

³²⁵ SHAKESPEARE, W. (1564-1616). *Sonho de uma noite de verão*. Adap. de Fernando Nuno. 1ª ed. Vol. 4. Peça teatral. Série Literatura em minha casa – 8ª série. SP: Melhoramentos, 2003. 64 p. il. p. 43.

Profundo: Eu tenho um grande ouvido para música. Fadinhas podem começar a tocar.

Titânica: E o que deseja comer?

Profundo: Para falar a verdade, um pouco de aveia me basta. Se tiverem feno seco, que delícia! Mas o melhor mesmo seria um maço grande de capim. Não existe nada no mundo melhor do que o capim bem fresquinho!

Hum... Pensando melhor, acho que prefiro descansar. Estou meio mal “exposto”, é melhor ninguém me incomodar com música nem com comida. Acho que vou dormir...

Titânia: (sussurrando) Durma, durma, meu benzinho... Eu vou ninar você nos meus braços. Fadinhas, saiam sem barulho..., como estou apaixonada! Como é grande o meu amor por você!

As fadas saem, Titânia e Profundo adormecem. Oberon entra, seguido pelo Duende(...).

Trechos do texto original de *Baladas do Velho Marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

The Rime of the Ancient Mariner

PART II

His shipmates cry out
Against the ancient
Mariner, for killing the
Bird of good luck

And the good south Wind still blew behind,
But no sweet bird did follow,
Nor any day for food or play
Came to the mariners'hollo!

And I had done a helish thing,
And it woud work'em woe:
For all averred, I had killed the bird
That made the breeze to blow.
Ah made the breeze to blow.
Ah wretch! Said they, the bird to slay,
That made the breeze to blow!

Algernon C. Swinburne Poems and Ballads
Satia Te Sanguine (trechos)³²⁶

If you loved me ever so little,
 I could bear the bonds that gall,
 I could dream the bonds were brittle;
 You do not love me at all.

O beautiful lips, O bosom
 More white than the moon's and warm,
 A sterile, a ruinous blossom
 Is blown your way in a storm.

As the lost white feverish limbs
 Of the Lesbian Sappho, adrift
 In foam where the sea-weed swims,
 Swam loose for the streams to lift,

My heart swims blind in a sea
 That stuns me; swims to and fro,
 And gathers to windward and lee
 Lamentation, and mourning, and woe.

A broken, an emptied boat,
 Sea saps it, winds blow apart,
 Sick and adrift and afloat,
 The barren waif of a heart.

Where, when the gods would be cruel,
 Do they go for a torture? where
 Plant thorns, set pain like a jewel?
 Ah, not in the flesh, not there!

³²⁶ SWINBURNE, Algernon Charles. *Poems and Ballads & Atalanta in Calydon*. London WC2R ORL, England: Penguin Books Ltda. Penguin Selected English Poets. General Editor: Christopher Ricks, 2000.p. 71.

The racks of earth and the rods
 Are weak as foam on the sands;
 In the heart is the prey for gods,
 Who crucify hearts, not hands.

Mere pangs corrode and consume,
 Dead when life dies in the brain;
 In the infinite spirit is room
 For the pulse of an infinite pain.

I wish you were dead, my dear;
 I would give you, had I to give,
 Some death too bitter to fear;
 It is better to die than live.

The Masque of Queen Bersabe

Erigone (Trecho)

Algernon Charles Swinburne, 1865

Alas, God, for thy great pity
 And for the might that is in thee,
 Behold, I woful Bersabe
 Cry out wth stoopings of my knee
 And thy wrath laid and boun on me
 Till I may see thy love.

(tradução adaptada do google)

Ai, Deus, por tua grande piedade
 E para o poder que está em ti,
 Eis que eu angustiada Bersabe
 Clamo humildemente de joelho
 E teu furor estabelecido e dirigido a mim
 Cultivo para poder ver teu amor.

Aholibah - Algernon Charles Swinburne, 1865 (trechos)³²⁷.

In the beginning God made thee
bride,
A woman well to look upon,
Thy tender body as a tree
Whereon cool wind hath always blown
didst eat
Till the clean branches be well grown.
meat.

There was none like thee in the land;
The girls that were thy bondwomen
Did bind thee with a purple band
Upon thy forehead, that all men
Should know thee for God's handmaiden.
bleeds.

Strange raiment clad thee like a

With silk to wear on hands and feet
And plates of gold on either side:
Wine made thee glad, and thou

Honey, and choice of pleasant

And fishers in the middle sea
Did get thee sea-fish and sea-weeds
In colour like the robes on thee;
And curious work of plaited reeds,
And wools where in live purple

AHOLIBAH.³²⁸

I am the queen Aholibah.
My lips kissed dumb the word of Ah
Sighed on strange lips grown sick thereby.
God wrought to me my royal bed;
The inner work thereof was red,
The outer work was ivory.
My mouth's heat was the heat of flame
For lust towards the kings that came
With horsemen riding royally.

³²⁷ Idem, *ibid.*, p. 214.

³²⁸ SWINBURNE, *op. cit.* p. 180.

HESIONE³²⁹

I am the queen Hesione.

The seasons that increased in me

Made my face faire than all men's.

I had the summer in my hair.

And all the pale gold autumn air

Was as the habit of my sense.

My body was as fire that shone;

God's beauty that makes all things one

Was one among my handmaidens.

³²⁹ SWINBURNE, *idem*, *ib.* p. 183.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Cláudio. *John Ruskin e o Desenho no Brasil*. São Paulo: tese FAU-USP, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp314.asp>
Acesso em 20 de nov/2008.

ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Tradução por Bottmann e Carotti. 4ª reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 1992. 709 p. il.

AZEVEDO, Ricardo. *Pensando em ilustrações de Livros*. Disponível em <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/com-a.php?t+007>. Acesso em 24 de março/2008.

_____. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo05.htm>. Acesso em 24 de março/2008. 03p.

AZNAR, Sidney Carlos. *Vinheta: do Pergaminho ao Vídeo*. São Paulo: Arete & Ciência/ UNIMAR, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Trad. por Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997. 400 p. il.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ____ *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, p. 165. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 176.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Cadernos ENTRE LIVROS. *Panorama da literatura Inglesa*. São Paulo: Duetto editorial nº 1, 2008. ISBN 978-85-99535-30-1.

CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*.

Disp. em:

<<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>>

Acesso em 20 de nov/2008.

_____. *Ilustração do livro infantil*. B.Horizonte: Lê, 1995, apud Maria Cândida Trindade Costa de Seabra. Organizada por Sônia Queiroz. Glossário de termos de edição.

B.Horizonte:Fale/UFGM.Disponível em:

<www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/glossario-site.pdf>

Acesso em 20 de maio/2009

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura. História & Texto 2*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 1995. 320 p.

COLE, Alison. Galeria de Arte. Cor. Trad. por Angela dos Santos. São Paulo: Manole Ltda, 1ª ed., 1994. 64 p. il.

CORRÊA, E.R. *Muralhas do Pavor*. Disponível em:

<<http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/muralhas.html>> Acesso em 23 de jan/2009.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. por Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva S.A., 1974. 257 p.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem – Uma História do Olhar no Ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DIAS DA CRUZ, José Maria. *A Cor e o Cinza: rompimentos, revelações e passagens*. Rio de Janeiro: Taba Cultural, 2001. 192 p. il.

- DONDIS, D.A. *La sintaxis de la imagen*. Introducción al alfabeto visual. Colección Comunicación Visual. Barcelona-29: Editorial Gustavo Gili S.A., 1976. 210 p. il.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Trad. por Antonio Teles. São Paulo: Cia Editora Forense, 1970.
- ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Trad. por Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989. 224 p.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Ática, 1998.
- EL FAR, Alessandra. *A disseminação do livro popular nas últimas décadas do século XIX* In: Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. 8 a 11 de novembro de 2004. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/alessandraelfar.pdf>>. Acesso em 16 jun. 2006.
- ERON, Sarah. Brown University, 2003. Literature, history & Culture in the age of Victoria. Disponível em: www.victorianweb.org/authors/swinburne/eron9.html - 8k.
- FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe et.al. *Oficinas: gravura*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999, il. 144 p..
- FILHO, João Gomes. *Gestalt do Objeto*. Sistema de Leitura Visual da Forma. 6 ed. São Paulo: Escrituras, 2004.
- FORT, Alice B., KATES, Herbert S.. *Minuto História do teatro*. New York: Grosset & Dunlap, 1935. p. 116. Disponível em: www.assirio.com/autor.php?id=1304&i=U - 12k –
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. Trad. por Mary Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, E. da Universidade de São Paulo, 1973. il. 444 p.

- _____. *Imagem, Visão e Imaginação*. Trad. por Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1983. 227 p.
- FRANCO Jr., Emilio. *Venus*, 2006. Disponível em:
<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=950>. Postado em: 18/03/2007
- FREIRE, Marcelo Ghizi. *Lendo a Ilustração ou Ilustrando a leitura*. In: Seminário Brasileiro Sobre Livro e História Editorial. Realização: FCRB – UFF/PPGCP-UFF/LIHED, 2004. Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em
 < <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/marceloghizifreire.df->>
 Acesso em 22 set/2007.
- GILBERT ALTER, Gilbert. *Lions of Literature: Swinburne*, by Gilbert Alter-Gilbert (Part 4). Disponível em:
http://ajourneyroundmyskull.blogspot.com/2009_02_15_archive.html.
 Acesso em 20 fev/2009.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Edusp, 1994. 333 p. il.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Trad. por Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. 677 p.
- HERNANDES, Meire Marin. *Criação Dialética*. In Design Gráfico, nº 69, jan.2003. p.26-30, seção ilustração.
 Disponível em:<<http://www.cellus.com.br/inform.htm>> Acesso em 25 de nov/2007.
- HIDEA, Kokai *Museu de Arte Oohara*. Literatura e Arte. Periódico Primavera/outono, out/2006 p.125
- HOKUSAI *One Hundred Views of Mount Fuji*. Introduction and Commentaries on the Plates by Henry Smith. New York: Original Publisher George Braxiller, Inc., 1988. 224 p. il.

- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad. por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 166 p.
- JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. 315 p.:il.
- LÉGER, Fernand. *Funções da Pintura*. Trad. por Tomás de Figueiredo. Lisboa: Livraria Bertrand, S.A.R.L., 1965. 201 p. il.
- LINARDI, Ana Beatriz. *Ut Pictura Poesis - Dom Quixote, Doré e Dalí: em torno do Livro Ilustrado*, Tese de doutorado, Unicamp, 2007, p. 3. Disponível em: www.alb.com.br/anais16/sem14pdf/sm14ss03_01.pdf
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. Paulo: Iluminuras, 1998. 318 p. il.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2a.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária*. São Paulo – década de vinte. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1985. 258p.il.
- LINS, Guto. *Livro infantil?* Coleção TextosDesign. Projeto gráfico e capa Cláudio Ferlauto. São Paulo: Edições Rosari Ltda, 2002. 93 p. il.
- MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art-Nouveau*. Tradução de Vera Regina Rebello Terra. Calábria, Barcelona: Editorial Labor S.A., 1977. il. 75 p.
- MACMURTRIE, Douglas. *O livro*. Impressão e Fabrico. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, il. 686 p.
- MAHONY, William O'. *General Information* (informações gerais sobre H. Clarke). Disponível em <http://www.artguide.org/artists.php?id=65490A> Acesso em 20 fev/2007.

- MARCUS, Richard . Resenha sobre o documentário - *Harry Clarke: Darkness in Light* (2003). Disponível em: <<http://www.epicindia.com/magazine/Film/dvd-review-harry-clarke-darkness-in-light.>> Acesso 27/04/008.
- MATISSE, Henri [1869-1954]. *Escritos e reflexões sobre arte*: Henri Matisse. Seleção de textos, notas e bibliografia de Domingues Fourcade. Trad. por Denise Bottamann. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 400p. il.
- MENDILOW, Adam Abrahan. *O tempo e o romance*. Trad. por Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972. 272 p.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira*. O Simbolismo (1893-1902).vol IV. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1966. 293 p.
- MUKARÔVSK, Jan. *Escritos sobre a Estética e Semiótica da arte*. Lisboa: Editorial estampa, 1981, 350.p.
- NORONHA, Alessandra Paula de. *As funções de linguagem e as funções de imagem: o desvendar das obras contemporâneas como construção do objeto novo*. 2001. 100 p. il.(Dissertação de Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2001.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*: de Platão a Peirce. Col. E, 3. 2ª ed. São Paulo: Anablume, 1998. 149 p.
- Offaly históricos e arqueológicos Society, 2006. Artigo digital. Disponível em:<<http://www.tullamoreparish.ie/content/category/10/48/171/>> Acesso em 10 de março/2007
- OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli*: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 171 p.: il.
- O' Mahony William *General Information* Disponível em: < <http://www.artguide.org/artists.php?id=65490A>> acesso em 20 abril/2007.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura*. Um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999il., 172 p.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Vozes Ltda, s/d.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. Org. Aracy Amaral. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1975. 321 p.

PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 239 p.: il.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 217 p.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. por José Paulo Paes. São Paulo: editora da USP, 1982. 255 p. : il..

PIZA, Daniel. *Atores são de Marte, Peter O'Toole é de Vênus*. Seção: cinema 09:52:31. Postado em 08.12.07. Blog. Disponível em: http://blog.estadao.com.br/blog/piza/?title=title_238&more=1&c=1&tb=1&pb=1 Acesso em 10 de fev/2009.

RAMOS, Flávia Brocchetto e PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem*. Artigo digital. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html Acesso em 03 de dez/2008.

RIBEIRO, Amanda do Prado. *O livro eletrônico e transformações na indústria editorial*. In: Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. 8 a 11 de novembro de 2004. Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/trabalhos.shtml>. Acesso em 18 junho 2006.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Literatura/Ensino: uma problemática*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 286 p.. p. 216-217.

RUDEL, Jean. *A Técnica do Desenho*. Tradução por Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1980.

SHIMA, Sonia Mari – *Psicologia Educacional e a Arte: Desvendando o Homem Contemporâneo Barroco* Uem/Unesp, 15 p. Artigo digital. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/26/trabalhos/soniamarishimabarroco.doc> Acesso em 24 de abril/2008.

SILVA, Sara Reis. *Quando as palavras e as ilustrações andam de mãos dadas: aspectos do álbum narrativo para a infância*. Artigo digital. Disponível em: < 195.23.38.178/casdaleitura/portaltbeta/bo/documentos/ot_palav_ilustra_a_C.pdf_>(06p.). Acesso em 24 de março/2008.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes*. Elementos de Estética Comparada. Traduzido por Maria Cecília Queiros de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/USP, 1983, 271 p.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. *Manifestações Culturais na Reivenção da Irlandesidade*. 11 p. Fundação de Ensino Superior de São João Del Rei (FUNREI). Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/clca02.htm> Acesso em 24 de janeiro/2008.

TOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do Grupo de Estudos sobre ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PURCS. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VALLDEPÉREZ, Pere. *O Vitral*. Trad. Por Marisa Costa. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 2000. p. 160.

VICO, Giambattista. trecho do livro *A Ciência Nova*, p.1 apud rubedo.psc.br | Artigos | © Giambatista Vico. Disponível em: < www.rubedo.psc.br/Artlivro/logpoeti.htm

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. por Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra S.A., 2000. 239 p.

DICIONÁRIO

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionários de Símbolos. Tradução por Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 12ª ed., 1999, 996 p.

ENCICLOPÉDIAS VIRTUAIS

Luís Afonso. *A Evolução Artística da Vitralaria na Europa* Fonte: <http://www.revista-temas.com/contacto/NewFiles/Contacto7.html> Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Abbey_Theatre www.pensador.info/autor/George_Bernard_Shaw/

Luiz Monforte. <http://www.luizmonforte.com/pensante/fotogravura.htm>

<http://www.answers.com/topic/george-fitzmaurice-1>

<http://www.classicos.hpg.ig.com.br/schumann.htm>

http://pt.wikipedia.org/wiki/George_William_Russell

http://pt.wikipedia.org/wiki/James_Joyce

[http://en.wikipedia.org/wiki/James_Stephens_\(author\)](http://en.wikipedia.org/wiki/James_Stephens_(author))

http://en.wikipedia.org/wiki/John_Millington_Synge

http://en.wikipedia.org/wiki/Lennox_Robinson

http://en.wikipedia.org/wiki/Liam_O'Flaherty

www.irishcultureandcustoms.com/.../PadraicPearse.html

http://en.wikipedia.org/wiki/Seamus_O'Casey

http://en.wikipedia.org/wiki/Seumas_O'Kelly

en.wikipedia.org/wiki/Seumas_O'Sullivan

<http://www.bpib.com/illustrat/robinson.htm>

Britannica Concise Encyclopedia: Abbey Theatre. Disponível em

www.britannica.com/.../World-Baseball-Classic

http://en.wikipedia.org/wiki/William_Butler_Yeats

http://pt.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

<http://www.vidrax.com.br>

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BOWE, Nicola Gordon. *The Life and Work of Harry Clarke*. First paperback edition. Irishi: Irishi Academic Press, 1994. 301 p.

NORMOYLE, Karen. *Feminity in the work of Harry Clarke, Ireland's great Symbolist artist*. August 2005.. Disponível em:
<http://www.threemonkeysonline.com/als/_harry_clarke_irish_symbolist_stained_glass.html> Acesso em 28 de dez/ 2008.

ROJAS, José Manuel Ventura. Harry Clarke(1889-1931).*Algunas perspectivas en torno a su obra*. Disponível em:
<http://www.noseolvida.com/noseolvida/docs/articulos/pdf/jul05_01.pdf
Acesso em 22 de set. /2005.

STURGES, Fiona. *Uma história de Amor, digo, em Vidro*. 18 de Maio de 1997.
Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-tale-of-love-told-in-glass-1262294.html>> (Acesso em dezembro/2008)

VADEBONCOEUR JUNIOR, Jim. *Harry Clarke*(november 2005).Disponível em:
< <http://www.bpib.com/illustrat/clarke.htm>>. Acesso em 12 de out. de 2005.

[http://spiritoftheages.com/Stained%20Glass%20for%20"Queens"%20-%20Harry%20Clarke.htm](http://spiritoftheages.com/Stained%20Glass%20for%20)
Acesso em 10 março de 2009.

ALGUMAS OBRAS DE REFERÊNCIA PARA O PÚBLICO JUVENIL E ADULTO

ALVES, Afonso Telles. *Antologia de Poetas Estrangeiros*. 4ª ed. São Paulo: Livraria e Editora Logos Ltda, 1961. 218 p.

ANDERSEN, H. Christian and PERRAULT, Charles. *The Fairy Tales of Hans Christian Andersen and Charles Perrault* – with illustrations by Harry Clarke. New York: Illustrated Editions Company, 1930. 251 p. Il

ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias maravilhosas de Andersen*. Vários ilustradores. Compilado por Russell Ash e Bernard Higon. Tradução por Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995. 120.p.: il. Também disponível em: <http://geo25.ige.unicamp.br/site/aulas/134/A%20Roupa%20Nova%20do%20Rei.pdf>

———. *O sino*. Trad. de Per Johns; ilustração de Cecília Iwashita. Consultoria especial de Drª Vera Teixeira de Aguiar. Coleção Era uma vez...Andersen. Porto Alegre: Kuarp, 1996. il. 32 p.

———. *Fairy Tales*. Ilustrado por Harry Clarke. New York: Brentano, quinta avenida 27 n.d. [1916] Disponível em: www.nocloo.com/gallery2/v/harry-clarke-year-spring/ - 43k Acesso em jan/2006

Classics Illustrated. *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe. Adaptação e ilustrações de P. Craig Russel e de Jay Geldhof. São Paulo: Abril Jovem S.A, 1991

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A Balada do Velho Marinheiro*. Tradução e notas de Alípio Correia de Franca Neto. Ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 237 p.: il.

CRUZ, Nelson. *No longe dos Gerais*: a história da condução de uma boiada no interior de Minas/texto e ilustrações de Nelson Cruz. 1ª. ed., São Paulo: Cosac&Naify, 2004. 55p. il.

———. *A Balada do Velho Marinheiro*. Tradução e textos introdutórios de Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2006, 177 p.

- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad., notas e posfácio de Silvio Meira. Werther. Trad. Por Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 436 p.: il.
- GUIMARAENS, Alphonsus de (1870-1921). *Ismália*. Ilustração de Odilon Moraes. S.P.: Cosac&Naif, 2006.
- KEATS, John. *Nas Invisíveis Asas da Poesia*. Tradução por Alberto Marsicano e John Milton. 2ª ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2001. 95 p.
- KLÉVISSON, VIANA, Antônio. *Lampião*. Era o cavalo do tempo atrás da besta da vida. S.P.: Hedra Editora Ltda, 2006.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Título original: *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Trad. por Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril cultural, 1978.
- . *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. 1024 p.
- . *Ficção Completa – Contos de Terror, Mistério e Morte*. Morela. Disponível em:
http://www.poebrasil.com.br/Downloads/02_Morela_Edgar%20A.Poe.pdf.>
 (acesso em julho/2008)
- Poems and Translations* | Churchtown, Dundrum: Cuala Press, 1909 Online text © 1998-2009 Poetry X. Disponível em: <http://poetry.poetryx.com/poems/11202/> (acesso em 10 de jan/2009)
- Poems by Seumas*. Disponível em: <http://poetry.poetryx.com/poets/606/>
- RUSSEL, P. Craig, GELDHOF, Jay. *Classics Illustrated*. A Queda da Casa de Usher, de Edgar Allan Poe. Cor: Steve Olif and Olyoptics. São Paulo: Abril Jovem S.A, julho de 1991. 46 p.
- SWINBURNE, Algernon Charles. *Poems and Ballads & Atalanta in Calydon*. London WC2R ORL, England: Penguin Books Ltda. Penguin Selected English Poets. General Editor: Christopher Ricks, 2000. 425 p.

VILLON, François. *Poesias de François Villon*. Tradução, notícia e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Coleção Toda poesia. São Paulo: Art Editora, 1986. 175 p.

WILDE, Oscar. *De Profundis*. Traduzido por Maria Célia Coutinho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001, 166 p.

WILLINGHAM Bill (1956). *Fábulas: 1001 noites*. Ilustrado por Charles Vess, John Bolton e outros, traduzido por Marcelo Barbão, vol. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Pixel Media, 2007.

ENTREVISTA

BUSSIUS, Julia. *Odilon Moraes fala da sutil relação entre texto e ilustração* (2004). Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/odilon.asp>. Acesso em 20 set/2007.

FILMOGRAFIA:

BLADE RUNNER , O Caçador de Andróides. Gênero: Ficção Científica. Direção Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples, baseado na novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick. Harrison Ford (Deckard / Narrador). Rutger Hauer (Roy Batty). Sean Young (Rachael) Edward James Olmos (Gaff). M. Emmet Walsh (Capitão Bryant). Daryl Hannah (Pris). William Sanderson (J.F. Sebastian). Brion James (Leon). Joe Turkel (Tyrell) Joanna Cassidy (Zhora). James Hong (Hannibal Crew). Morgan Paull (Holden). *Produção*: Michael Deeley. *Direção de Fotografia*: Jordan Cronenweth. *Desenho de Produção*: Peter J. Hampton e Lawrence G. Paull. *Direção de Arte*: David L. Snyder. *Figurino*: Michael Kaplan e Charles Knobe. *Edição*: Marsha Nakashima. *Efeitos Especiais*: Dream Quest Images (Syd Mead). Trilha sonora: Vangelis. *Estúdio*: The Ladd Company. EUA, 1982. 118 minutos.

FAHRENHEIT 451 *Gênero*: Ficção Científica. *Direção*: François Truffaut. *Produção*: Lewis M. Allen. *Roteiro*: Jean-Louis Richard e François Truffaut, baseado em livro de Ray Bradbury. Com Oskar Werner, Julie Christie, Cyril Cusack, Anton Diffring, Fabian, Jeremy Spenser e Alex Scott *Música*: Bernard Herrman. trilha sonora: Bernard

Hermann. *Direção de Arte*: Syd Cain. *Produção*: Lewis M. Allen A. *Direção de fotografia*: Nicholas Roeg. *Realização*: Estúdio Anglo Enterprises / Vineyard Inglaterra, 1966, 112 minutos.

TALES OF TERROR (Morella, Black Cat, The Fall of the House of Usher).

Direção e produção: Roger Corman. *Roteiro*: Richard Matheson, baseado em contos de Edgar Allan Poe. *Música*: Les Baxter. *Fotografia*: Floyd Crosby. *Edição*: Anthony Carras. *Efeitos Especiais*: Pat Dinga. *Efeitos Visuais*: Ray Mercer. *Desenho de Produção*: Bartlett A. Carre; Daniel Haller. *Elenco*: Vincent Price (Fortunato/Valdemar/Locke); Maggie Pierce (Lenora Locke); Leona Gage (Morella Locke); Edmund Cobb; Peter Lorre (Montresor Herringbone); Joyce Jameson (Annabel Herringbone); John Hackett; Lennie Weinrib; Wally Campo; Alan DeWitt; Basil Rathbone; Debra Paget; David Frankham; Scott Brown. *Realização*: American International Pictures, EUA, 1962, 86 minutos.

THE MASQUE OF THE RED DEATH. *Direção e produção*: Roger Corman. *Roteiro*: Charles Beaumont, R. Wright Campbell, baseado em contos de Edgar Allan Poe. *Gênero*: terror. *Elenco*: Vincent Price/Prince Prospero, Hazel Court/Juliana, Jane Asher /Francesca, David Weston /Gino, Nigel Green /Ludovico (Francesca's father), Patrick Magee/Alfredo, Paul Whitsun-Jones/Scarlatti, Robert Brown/Guard, Julian Burton/Señor Veronese, David Davies, Skip Martin /Hop Toad, Gaye Brown/Señora Escobar, Verina Greenlaw/Esmeralda. *Música*: David Lee. *Fotografia*: Nicolas Roeg. *Edição*: Ann Chegidden. Inglaterra, 1964, 89 minutos.

THE PIT AND THE PENDULUM. *Direção*: Roger Corman. *Produção*: Samuel Z. Arkoff, Roger Corman, James H. Nicholson. *Roteiro*: Richard Matheson baseado em contos de Edgar Allan Poe. *Gênero*: terror. *Elenco*: Vincent Price (Nicholas / Sebastian Medina), John Kerr (Francis), Barbara Steele (Elizabeth), Luana Anders (Catherine), Antony Carbone (Doutor Leão), Patrick Westwood (Maximillian). *Música*: Les Baxter. *Fotografia*: Floyd Crosby. *Edição*: Anthony Carras. *Direção de Arte*: Daniel Haller. *Realização*: American International Pictures, EUA, 1961, 80 minutos.

THE PIT AND THE PENDULUM. Curta metragem digital. *Produção*: Ray Harryhausen. *Diretor*: Marc Lougee. *Escritor (script)*: Matt Taylor e Mathew Alan Taylor. Canadá, 2007. 7 min.

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

BOWE, Nicola Gordon. *The Life and Work of Harry Clarke*, 1994

Galeria de imagens em sites Eletrônicos:

Antiquarian/livros collectible: Hardcover: 1ª ed., 1916. Disponível em:
<http://www.nocloo.com/gallery2/y/harry-clarke-year-spring/-43k> Acesso em 25 julho de 2008

artmuseumtouring.com
<http://www.cafepress.com/grandmagraphics/122512> - 25k. Acesso em 27 de jan. de 2007.

http://www.chess-theory.com/encprd03115_chess_practice_reflections_debates_arts.php Acesso em 22 de abril de 2009

<http://www.crawfordartgallery.com/OtherMedia/HClarke.html> - 9k - Acesso em 28 de jan. de 2007.

<http://www.grandmasgraphics.com/clarke5.htm> (bonnie@grandmasgraphics.com.) Acesso em 28 de jan. de 2007.

<http://www.irishartsreview.com> Acesso em 28 de jan. de 2008.

<http://www.grandmasgraphics.com/clarke3.php> Acesso em 28 de fev. de 2008.

http://www.grandmasgraphics.com/graphics/hc_faust Acesso em 15 nov. de 2008

<http://www.crawfordartgallery.com/ContactUs.html>. Acesso em 15 julho de 2008

NORMOYLE, Karen. *Feminity in the work of Harry Clarke, Ireland's great Symbolist artist.* , agosto de 2005. Disponível em:
http://www.threemonkeysonline.com/als/_harry_clarke_irish_symbolist_stained_glass.html. Acesso em 28 de dez/ 2008.

<http://br.images.search.yahoo.com/search/images?p=harry+clarke+eve+of+st+agnes&ei=utf-8&y=Buscar&fr=yfp&js=1> Acesso em 10 de fev. de 2007.

<http://www.flickr.com/photos/tonykerr50/1988405359/> Acesso em 25 de jan. de 2008

http://www.independent.ie/multimedia/archive/00165/Joxer_165822t.jpg Acesso em 22 de set. /2008.

[https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/133855/1/The-Geneva-Window-Depicting-\\$27the-Weaver\\$27s-Grave\\$27.jpg](https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/133855/1/The-Geneva-Window-Depicting-$27the-Weaver$27s-Grave$27.jpg) 598 x 437 - 72k> - Acesso em 21 de junho de 2008

www.hughlane.ie/media/8377_HClarkeWindow.jpg 25 May 2006. Acesso em 10 de maio de 2007.

<https://www.nationalfilmnetwork.com/store/ProductDetails.aspx?ProductID=225&VDS=1>

[http://spiritoftheages.com/Stained%20Glass%20for%20"Queens"%20-%20Harry%20Clarke.htm](http://spiritoftheages.com/Stained%20Glass%20for%20) Acesso em 10 de março de 2009.

http://www.noseolvida.com/noseolvida/docs/articulos/pdf/jul05_01.pdf> Acesso em 22 de set. /2005.

<http://rocbo.cher-alice.fr/illus/hclarke/index.htm>. Acesso em 29 de dez/2006.

The Project Gutenberg eBook of Faust, by Author htm. Produced by Juliet Sutherland, Chuck Greif and the PG Online Distributed Proofreading Team.
<http://www.wurdulac.blogspot> Acesso em fevereiro/2009.