

---

## O REFERENCIAL ARTÍSTICO NA PRODUÇÃO VISUAL: UMA ANÁLISE DA ILUSTRAÇÃO DE HARRY CLARKE PARA *MS. FOUND IN A BOTTLE* (A SENHORITA ENCONTRADA EM UMA GARRAFA)

THE ARTISTIC REFERENCE IN THE VISUAL PRODUCTION: A HARRY CLARKE'S ILLUSTRATION OF THE ANALYSIS TO "MS. FOUND IN A BOTTLE"

*Alexandre Linhares GUEDES*

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
profalexlg@gmail.com

*Pedro SARAIVA*

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa  
pedrosaraivaakad@hotmail.com

**Resumo:** Quando nos propomos a realizar algo relacionado a uma linha de pensamento pouco explorada, entendemos correr o risco de parecermos um "bandeirante". Todavia, consideramos ser necessário abrir perspectivas distintas de abordagem no desenvolvimento de pesquisas voltadas para a ilustração de livros. Neste sentido, tratamos o tema a partir de uma orientação que compreende aspectos subjacentes ao processo de elaboração visual e seus níveis de parentesco artístico na produção da imagem narrativa. Visando a essa finalidade, empregamos como objeto de estudo uma das ilustrações realizadas pelo artista gráfico irlandês Harry Clarke (1889-1931) para o conto *Ms. Found in a Bottle* (A Senhorita Encontrada em uma Garrafa), de 1919, em *Tales of Mystery and Imagination* (Contos de Imaginação e Mistério), escrito por Edgar Allan Poe (1809-1849).

**Palavras-chave:** Ilustração. Processo. Parentesco. Clarke.

**Abstract:** When we propose to do something related to an underexplored line of thought, we understand well, we run the risk of looking like a "pioneer." However, we consider it necessary to open different perspectives approach in developing research focused on the illustration of books. In this sense, we treat the topic from an orientation that sought to understand aspects underlying the visual development process and their artistic kinship levels in the narrative image production. Toward that end, we use as a study object of the illustrations made by Irish artist graphic Harry Clarke (1889-1931) to the tale *Ms. Found in a Bottle*, 1919, in "Tales of Mystery and Imagination", written by Edgar Allan Poe (1809-1849).

**Keywords:** Illustration. Process. Kinship. Clarke.

### Introdução

Nosso intuito com o presente trabalho é o de estabelecer perspectivas distintas de abordagem no desenvolvimento de pesquisas voltadas para a ilustração de livros. Neste sentido, trataremos o tema a partir de uma orientação que visa compreender aspectos subjacentes ao processo de elaboração visual e seus níveis de parentesco artístico na produção da imagem narrativa.

Nenhum gênero de arte consegue sobreviver sem a herança de seus predecessores ou contemporâneos. Em seus primórdios – meados do século XIX –, a ilustração de livros para crianças não deixou de sofrer influências.

Esse fenômeno também se deu no surgimento do cartaz na França, diante dos modelos da pintura barroca italiana, bem como no início do cinema em relação ao teatro. A arte primitiva cristã utilizou velhas formas de mitologia pagã. O próprio símbolo do pavão, que na antiguidade clássica representava a eternidade, foi incorporado ao humanismo cristão, ou mesmo os laicos retratos de Fayun, no Egito, no início da era cristã, originaram os crédulos ícones bizantinos, símbolos da cristandade. Não existe presente sem passado. Futuro, muito menos. (OLIVEIRA, 2008, p.47).

Segundo esta noção de atemporalidade daremos um exemplo, relacionado à imagem narrativa, que envolve a influência de referências artísticas na produção visual. Neste particular, empregaremos como objeto de estudo uma das ilustrações realizadas pelo artista gráfico irlandês Harry Clarke (1889-1931), para o conto *Ms. Found in a Bottle* (A Senhorita Encontrada em uma Garrafa), de 1919, em *Tales of Mystery and Imagination*<sup>1</sup> (Contos de Imaginação e Mistério), escrito por Edgar Allan Poe (1809-1849).

Harry Clarke, para nós, foi quem melhor encarnou o espírito da tradição gráfica euroasiática na ilustração de livros na primeira metade do século XX. Influenciado pela obra de Aubrey Beardsley (1872-1898), constrói um amplo repertório visual através do emprego da linha e do contraste entre áreas claras e totalmente enegrecidas em suas composições. Seu primeiro contato com o

---

<sup>1</sup> 1. *Tales of Mystery & Imagination* (Contos de Imaginação e Mistério) é o título popular para compilações póstumas de escritos realizados pelo autor, ensaísta e poeta americano Edgar Allan Poe (1809-1849) e trata-se da primeira coleção completa de suas obras especificamente voltada para suspense e contos relacionados. Várias edições dos contos de Poe foram lançadas desde sua morte, mas a primeira impressão de *Tales of Mystery & Imagination*, foi publicada pela editora Geoffrey Newnes Ltd., em 1908. A primeira versão com desenhos de Harry Clarke, contendo 24 ilustrações monocromáticas, foi editada pela Harrap & Co., London, em 1919. A segunda edição com ilustrações de Clarke foi publicada por Brentano's Publishers, New York, em 1923 e incorpora ao corpo de imagens impressas anteriormente, mais 8 pranchas coloridas. Recentemente, a editora nova yorkina Dover Publications, através do selo Calla Editions, lançou em 2008 uma versão fac-similar da obra editada pela Tudor Publishing Co., New York, em 1933. The Public Domain Review: A Project of the Open Knowledge Foundation. Harry Clarke's illustrations for Edgar Allan Poe. [Online]. Disponível: <http://publicdomainreview.org/collection>.

trabalho de Beardsley aconteceu na Exposição Internacional de 1907, ocorrida na Irlanda. A partir deste evento, Clarke incorpora o postulado artístico do ilustrador inglês e na sua esteira, em nossa percepção, uma herança que remonta a três momentos distintos: a ilustração de livros publicados na Inglaterra da segunda metade do século XIX, a gravura japonesa do século XVIII e a gravura alemã do século XV. Poderíamos até incluir outros períodos históricos e suas figuras mais representativas no campo do desenho e da gravura, mas iremos restringir nossa linha de raciocínio às épocas mencionadas. Daremos corpo a essa teoria tomando por base Aubrey Beardsley e três outros artistas, que são Gustave Doré (1832-1883), Kitagawa Utamaro (1753-1806) e Albrecht Dürer (1471-1528). Começaremos esta investigação tratando de uma das ilustrações feitas por Harry Clarke para *Ms. Found in a Bottle*.

Algo que chama a atenção nas ilustrações de Clarke é a maneira como explora em sua cenografia o diálogo entre áreas cheias (espaços preenchidos) e vazias (branco do papel) da composição, geralmente intercaladas por uma grande variedade de hachuras. Esse panorama não difere daquele que encontramos em um dos desenhos confeccionados para *Ms. Found in a Bottle*, na seguinte passagem literária: *“Incomprehensible men! Wrapped up in meditations of a Kind Which I Cannot divine, they pass me by Unnoticed”* (Homens incompreensíveis! Envolto em meditações de um tipo que pode não ser divina, eles me passam despercebidos (Figura 1). Vejamos, então, como se apresenta o arranjo visual desta imagem narrativa. Temos uma composição estruturada por uma dinâmica geométrica, de fundo mais racional, alicerçada por um contraste entre agrupamentos de linhas verticais aparentes e não visíveis, de horizontais em sua maioria ocultas, diagonais pronunciadas, e traçados circulares circunscritos à disposição dos elementos no todo visual, evidentes em alguns instantes da cena. Esta ordenação cria uma ambiência que acomoda as configurações e favorece a percepção de uma certa agitação entre as personagens que fazem parte deste contexto. Nessa geografia, em um primeiro momento, o conjunto parece sobrepor-se a uma série de pormenores gráficos. Entretanto, na medida em que nosso olhar passeia pela ilustração, conseguimos observar que a composição acaba se impondo, ao contrário do que víamos

inicialmente, segundo uma sucessão de ocorrências propiciadas pela individualização dos elementos que a constituem. Este fator, também está relacionado à maneira como Clarke tira partido desse pressuposto para estabelecer uma separação entre as áreas preenchidas e as seções vazias, que se concentram na fração diagonal superior do desenho.



(Figura 1) Ilustração realizada por Harry Clarke em 1919, para *Ms. Found in a Bottle* na seguinte passagem: “*Incomprehensible men! Wrapped up in meditations of a Kind Which I Cannot divine, they pass me by Unnoticed*”. O formato fechado de impressão da página é de 20 cm x 26 cm.

Através da estratégia adotada pelo ilustrador irlandês, somos induzidos a fazer uma leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, percorrendo uma série de eventos que desaguam na figura do homem com olhos arregalados, que exclama: “*Incomprehensible men!*” (Homens incompreensíveis!). Ao realizarmos esse movimento constatamos porque a obra exercera certo fascínio sobre nós sem termos tido, até então, um contato mais aprofundado com o texto. Essa força advinda da visualidade, foi ela que nos levou a notar a temática a partir da observação. Isto reforça a ideia de Johannes

Itten, quando nos fala do entendimento das formas e de seu valor expressivo, como uma ponte para o conhecimento do que está contido em uma obra de arte.

O olhar dirigido para o mundo exterior, o pensamento disperso devem imperativamente ceder a uma contemplação interior. Outra coisa, é preciso estar disposto a se deixar guiar pela inspiração. (ITTEN, 1990, p.35).

Não são os conceitos que suscitam imagens, mas as imagens é que originam concepções sobre a natureza de seus significados. Para Matisse, a imagem artística deve ser portadora de um conteúdo plástico que cause no espectador uma apreensão de seus valores simbólicos, muito antes de qualquer reconhecimento do assunto sobre o qual versa uma determinada obra:

Uma obra deve trazer em si sua significação inteira e impô-la ao espectador antes mesmo que ele lhe reconheça o tema. Quando vejo os afrescos de Giotto em Pádua, não me preocupo em saber qual cena da vida de cristo tenho diante dos olhos, mas logo compreendo o sentimento que se desprende dali, pois ele está nas linhas, na composição, na cor, e o título apenas confirmará minha impressão. (MATISSE, 2007, p. 47).

Para que chegássemos a uma interpretação da ilustração sobre a qual versa o texto, percorremos um circuito alicerçado em dois pilares cognitivos: percepção e pensamento. Ancorados pela articulação simultânea desses fatores, conseguimos estabelecer uma aproximação com a imagética proposta por Clarke em sua elaboração visual.

Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade – imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. Tornou-se evidente que as qualidades que dignificam o pensador e o artista caracterizam todas as manifestações da mente. (ARNHEIM, 1998, Introdução)

Ao sermos dirigidos por essa inspeção para uma ideia sobre o assunto relativo à obra, constatamos o quanto a absorção de conteúdos simbólicos está atrelada à assimilação de algo tangível, ou seja, à correlação de estímulos visuais que emergem com a imagem. Dessa maneira, a produção de sentido expressa pela ilustração é produto de uma estratégia compositiva que visa a expandir o universo de possibilidades imaginativas do texto, não restringido a fruição estética exclusivamente a uma esfera literária.

Precisaremos, em primeiro lugar, identificar de que maneira os artistas sentiram as coisas, e em segundo, ver como eles traduziram esse sentimento em seus quadros. A consciência

do mundo dos sentidos, do mundo físico que nos envolve, acordou no homem nos primeiros anos de nossa era. (ITTEN, 1990, p.93)

Após as reflexões que essa breve interrupção na análise trouxeram, retomamos o desenvolvimento dessa investigação baseados nos aspectos compositivos que regem a proposta estética de Clarke: o ponto, a linha, o plano e o claro-escuro, a partir de uma separação de áreas bem definidas. Ao explorar estes recursos, o ilustrador irlandês amplia as possibilidades de seu esquema visual através de uma aceleração do ritmo formal, observável também na obra de Beardsley (Figura 2), que é estabelecido pelas relações de incerteza criadas entre a figura e o fundo. Esta contradição está presente naquilo que se refere à sugestão do espaço perspectico na ilustração e da negação do mesmo, segundo uma afirmação do plano neste contexto. Uma sucessão de ocorrências, que estão expostas da seguinte maneira: Clarke, em seu desenho, tira partido da escala para determinar o que está situado à frente e o que se posiciona atrás na embarcação, através da projeção de raios não visíveis, cuja origem está em um ponto hipotético localizado no canto superior esquerdo da imagem. O que dá um sentido de profundidade apenas aparente para composição, pois a sucessão de superfícies completamente chapadas que avançam da direita para a esquerda, na contramão da orientação disposta pela perspectiva, anulam o espaço e impõem uma percepção planar ao desenho. Dessa maneira, o ilustrador irlandês gera no interior de sua ordenação visual uma ambiguidade plástica que provoca, como já disséramos anteriormente, a aceleração do ritmo formal na ilustração. Neste particular, podemos perceber como tem o domínio daquilo que se propôs a realizar e como, habilmente, nos conduz a uma vivência para além do que está exposto, suscitando, a partir de uma série de leituras paralelas, o encadeamento de eventos decorrentes de sua ação compositiva. Outra característica que marca sobremaneira a obra, atribuindo-lhe uma qualidade poética, é sua índole decorativa. Manifesta, segundo um conjunto de caracteres lineares dispostos na geografia da imagem. Um arranjo diverso de padrões formais cuja representação, em termos técnicos, se dá pelo uso do bico de pena. Através desta ferramenta de desenho, Clarke nos apresenta uma variedade de tramas

que compõem o traçado na indumentária de cada personagem, no planejamento dos elementos cenográficos e nas texturas em madeira da nau.



(Figura 2) Aubrey Beardsley. *The Scarlet Pastorale* (O Pastor Escarlate). Ilustração de publicada no formato 20 x 26,25 cm, no *The London Year Book*, 1895.

Realização, que decorre da elaboração de uma tipologia gráfica cuja origem remonta à obra de Beardsley. Entretanto, a relação de parentesco artístico entre Clarke e Beardsley, em nada comprometeu a originalidade do ilustrador irlandês. Em nossa percepção, na verdade, o que ocorreu foi uma ampliação da potência criativa de Clarke, no desenvolvimento de suas imagens eminentemente narrativas. Contudo, não temos como afirmar que isto tenha acontecido também pelo contato com outros artistas, pois até o momento não

dispomos de dados que confirmem tal possibilidade. Mas se pensarmos na obra Beardsley como detentora de um estatuto de visualidade, que é anterior a sua produção, poderemos supor, com base em fatos visuais, a existência de uma conexão indireta de Clarke com outros mestres do desenho e da gravura através do ilustrador inglês. Então, vejamos em que aspectos Beardsley agrega conhecimentos advindos da tradição gráfica euroasiática.

Entendemos que é interessante apresentar primeiro, por uma aproximação histórica, as relações entre as obras de Gustave Doré (1832-1883) e Kitagawa Utamaro (1753-1806) com o trabalho de Aubrey Beardsley (1872-1898), para depois estabelecermos a conexão entre o ilustrador inglês e Albrecht Dürer (1471-1528).

A princípio, não existe nenhum documento escrito que ateste as influências de Doré e Utamaro sobre Beardsley. Entretanto, consideramos que, na formação do ilustrador inglês, possa ter havido uma certa ascendência do artista francês (desenhista, ilustrador, gravador, pintor e escultor) e do gravador japonês. Isto não é algo improvável, pois Doré foi o ilustrador de livros mais popular de sua época, principalmente na Inglaterra vitoriana. Quanto a Utamaro, inscreve-se no prestígio alcançado pela arte japonesa no ocidente, a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo no Reino Unido e na França. O que nos leva a crer no contato de Beardsley, em algum momento da constituição de seu caráter artístico, com as imagens gráficas elaboradas por ambos. Mas, em tese, qual seria o nível de aproximação plástica que podemos determinar entre a visualidade de Doré e Utamaro, e a produção do ilustrador inglês? A resposta pode ser encontrada segundo o estudo de caso de quatro obras: na ilustração realizada por Doré para *Barbe Bleue* (Barba Azul), em 1862, em *Les Contes de Perrault*<sup>2</sup> (Os contos de Perrault); na gravura de Utamaro intitulada *Women Making Dresses* (Mulheres que fazem Vestidos), em 1795; na ilustração de

---

<sup>2</sup> *Les Contes de Perrault* (Contos de Perrault), de Charles Perrault (1628-1703), foi publicado pela primeira vez por Claude Barbin com o título de *Tales of the Past our Historys* (Histórias ou Contos do Passado) em 1697. A versão Ilustrada por Gustave Doré foi editada por Pierre-Jules Hetzel em 1862, contendo os mesmos contos da que fora impressa no final do século XVII, sob o título de *Les Contes de Perrault, dessins par Gustave Doré*. Éditions Douin. Les contes de PERRAULT illustrés par Gustave Doré. [Online]. Disponível: <http://fdouin-editons.com/acatalog/Livre-Les-contes-de-PERRAULT-illustres-par-Gustave-DORE-28.html>.

Beardsley para *The Rape of the Lock*<sup>3</sup> (A Violação das Mechas de uma Dama - tradução não literal), em 1896, de Alexander Pope; em *Sixth Satire of Juvenal* (A Sexta Sátira de Juvenal), em 1896, do autor romano Juvenal, século I ou II d.C..

Em *Barbe Bleue* (Figura 3), temos a oportunidade de perceber como Doré constrói uma intrincada arquitetura compositiva na qual a linha é protagonista. Estruturado por esse meio plástico, nos apresenta uma variação de possibilidades visuais que favorecem a atmosfera narrativa da cena. Um contraste entre áreas claras e escuras, que geram uma tensão significativa no campo da imagem e propiciam uma percepção da dualidade que permeia as personagens. Este complexo arranjo de luz e sombra é alcançado a partir de uma variedade de hachuras, que também são observáveis na ilustração de Beardsley para *The Rape of the Lock* (Figura 4).

---

<sup>3</sup> *The Rape of the Lock* (A Violação das Mechas de uma Dama - tradução não literal), de Alexander Pope (1688-1744), teve sua primeira edição lançada em 1712 e uma segunda edição revisada e expandida em 1717. A versão ilustrada por Aubrey Beardsley data de 1896 e foi publicada em Londres por Leonard Smithers, na forma de um pequeno livro, com tiragem de 1.000 exemplares. Teve uma segunda edição ampliada e revisada, também impressa por Smithers, em 1897. Favourite Find: Aubrey Beardsley's illustrations for 'The Rape of the Lock [Online]. Posted on 20 July, 2013 by special-collections. Disponível: <https://blogs.reading.ac.uk/special-collections/2013/07/favourite-find-aubrey-beardsleys-illustrations-for-the-rape-of-the-lock/>.



(Figura 3) Gusrtave Doré. *Barbe Bleue* (Barba Azul), 1862. Contos de Fadas de Charles Perrault (1628-1703), publicado pela primeira vez em 1697. A versão Ilustrada por Gustave Doré foi editada por Pierre-Jules Hetzel em 1862.



(Figura 4) Aubrey Beardsley. *The Rape of the Lock* (A Violação das Mechas de uma Dama - tradução não literal), de Alexander Pope (1688-1744), teve sua primeira edição lançada em 1712 e uma segunda edição revisada e expandida em 1717. A versão ilustrada por Beardsley data de 1896 e foi publicada em Londres por Leonard Smithers, na forma de um pequeno livro, com tiragem de 1.000 exemplares. Ela teve uma segunda edição ampliada e revisada, também impressa por Smithers, em 1897. Beckett, Books and Biscuits: University of Reading Special Collections.

Em ambos os casos, esta concepção formal proporciona a apreensão de padrões decorativos que reforçam o caráter expressivo das obras e sugestionam uma série de leituras paralelas nas imagens. Um tipo de abordagem visual comum aos dois e que indica a influência exercida por Doré, mesmo que indiretamente, na produção do ilustrador inglês. Gostaríamos de reforçar, por mais uma vez, que esta percepção não está relacionada aquilo que é relativo a uma similitude estética, mas ao *modus operandi* através do qual Doré e Beardsley manifestaram sua visualidade. Neste sentido, retomamos a ilustração de Harry Clarke em *Ms. Found in a Bottle*, para destacar a importância que o ilustrador inglês e conseqüentemente o artista francês, tiveram em sua instrução artística (contato com obra). O que, para nós, fica evidente ao reexaminarmos o

trabalho de Clarke e constatarmos, seu interesse por uma dinâmica formal centrada na ornamentação. Além disso, Doré e Beardsley, vivem em Clarke, a partir de seu gosto por uma ambiência cenográfica na qual ocorrem uma série de acontecimentos colaterais, ou seja, fatores visuais independentes daquilo que é o foco principal da narrativa. Isto possibilita uma abertura de imaginário que não restringe o conto a uma simples interpretação, mas que amplia a proposição literária de Poe; ocorrência que também está presente na maneira como Doré e Beardsley exploram o imaginário vernacular de Perrault e Pope, a saber: uma apreensão da palavra escrita que produz imagens cuja elaboração gráfica, em termos de significação, colabora para um entendimento ampliado do texto. Esse nível de pregnância é decorrente daquilo que é próprio aos meios de produção artístico: as referências. Nelas, estão circunscritos os aspectos cognitivos que precedem a gênese de cada trabalho no processo de criação. É neste particular, que a capacidade de inventar é potencializada e abre espaço para singularidade. Como podemos observar nas ilustrações de Doré, Beardsley e Clark, nas quais temos aparências distintas que surgem de uma influência mútua. O que não impediu no caso de Beardsley, um olhar atento para o Extremo Oriente. Este contato ocorreu em uma viagem feita à Paris, no ano de 1892, onde é exposta a gravura japonesa; incorporando quase que, de imediato, tal visualidade ao seu repertório. Podemos observar esta ascendência na ilustração realizada para *Sixth Satire of Juvenal*, datada de 1896. Neste caso, buscamos em Utamaro — artista japonês mais cultuado na capital francesa da segunda metade do século XIX — a fonte visual que nos fornecerá elementos sobre a prática compositiva adotada pelo ilustrador inglês, que teria também repercussão na produção de Clark: o jogo de cena entre o espaço e o plano.

Na xilogravura de Utamaro, intitulada *Women Making Dresses* (Figura 5), nos deparamos, a princípio, com uma representação que escapa a nossa compreensão. Isto, porque somos induzidos à dúvida permanentemente. Conseguimos identificar cada um dos elementos dispostos na geografia da gravura, percebemos o que é figura e o que é fundo, mas uma incerteza persiste: como as configurações que fazem parte da cena, dispostas de forma oblíqua ao plano de projeção, flutuam sobre o papel? Não existem limites que definam no suporte a diferença de níveis entre as áreas horizontais e verticais. O que, para

nós, parece ser uma “incongruência” projetiva, pois contraria por completo as leis da perspectiva. Supomos que tenha sido esta, a primeira reação de Beardsley ao ter contato com este tipo de visualidade, ou seja, com a gravura japonesa. Uma sensação de estranheza que deve ter tomado conta de sua percepção, até que seu ânimo se apaziguasse e o espanto desse lugar ao encantamento.



(Figura 5) Kitagawa Utamaro. *Women Making Dresses* (Mulheres que fazem Vestidos), 1795, xilogravura 38.1 x 26.3 cm. Estilo: *Ukiyo-e*.

Algo que, de fato, ocorrera conosco na medida em que começamos a observar mais atentamente a obra *Women Making Dresses*. Neste sentido, realizamos um movimento em direção à vida interior da gravura, na tentativa de alcançar qual fora a intenção plástica de Utamaro, para chegarmos à seguinte conclusão: gerar uma tensão visual no campo da imagem que acentuasse o

contraste entre o plano e a profundidade, manifesta pela perspectiva, através da utilização do próprio plano. Esta finalidade é atingida, quando delimita as áreas de cor sem nenhum tipo de esfumado ou sombra. Todavia, Utamaro não elimina a profundidade, mas amplifica a noção de espacialidade ao lançar mão do uso da escala e da sobreposição nos elementos que constituem a composição. Com isso, cria uma dinâmica na imagem que não é constante, mas variável. Por esta razão, em outro momento de nossa argumentação, falamos de aceleração compositiva na ilustração de Clarke para *Ms. Found in a Bottle*. Um arranjo visual gerado pela contradição permanente entre os aspectos que afirmam e negam o espaço na grafia do ilustrador irlandês, que lhe fora legado por Beardsley. No intuito de ratificar nossa percepção sobre esta herança artística, vamos ver como o contato com a gravura japonesa reverberou na produção do ilustrador inglês.

Beardsley, ao incorporar o estatuto de visualidade presente na gravura japonesa, tira partido desse conhecimento para incrementar, em termos de variação plástica, suas composições. Em uma das ilustrações realizadas para *Sixth Satire of Juvenal*, na passagem textual — *Messalina returning home* (Messalina volta para casa (Figura 6))—, fica evidente como o ilustrador inglês explora o jogo de cena entre o espaço e o plano, tornando este arranjo visual ainda mais complexo do que o observado, por exemplo, na obra *Women Making Dresses*, de Utamaro. Esta percepção está calcada, em primeiro lugar, no predomínio das áreas escuras sobre as claras. Há inversão dos valores de luz e sombra que está vinculada aos preceitos narrativos da cena, pois indica que a personagem principal retorna com sua companheira para casa, na “calada da noite”. Entretanto, essa interpretação não restringe o alcance da visualidade sugerida por Beardsley. As ambiguidades geradas no conjunto da imagem na ligação entre plano e profundidade, são intensificadas a partir da integração de parte das superfícies que configuram as duas mulheres com o todo compositivo. No intuito de gerar ainda mais tensões no desenho, tira partido da escala ao colocar um chafariz pormenorizado na cena; e, da sobreposição, quando o adereço que cobre a cabeça de Messalina segrega uma fração da fonte de água situada ao “fundo”. Contudo, dentre os aspectos elencados, no que a ilustração de Beardsley difere da visualidade de Utamaro e da gravura japonesa em geral? Na fusão entre as áreas das personagens com a superfície escura que se

estende pela maior parte do campo visual; e na ruptura com o paralelismo oblíquo perceptível na obra *Women Making Dresses*, através da introdução de pontos de fuga na imagem; fatores que acentuam a singularidade do ilustrador inglês em relação a seu predecessor asiático. Ora, mas se estamos tratando aqui da importância da Tradição, de um modo geral, no que se refere aquilo que irá consubstanciar a produção artística? Por que sublinhamos uma mudança de atitude visual de Beardsley, como um contraponto à gravura japonesa?



(Figura 6) Aubrey Beardsley. *Sixth Satire of Juvenal* (A Sexta Sátira de Juvenal), do autor romano Juvenal, século I ou II d.C. A versão ilustrada por Beardsley foi publicada por Leonard Smithers em 1896.

Para frisar que uma determinada visualidade serve, apenas, como o ponto de partida no desenvolvimento de novas formulações. Picasso deixa isto bem claro quando aborda o tema: “A arte não evolui por si mesma; as ideias das pessoas se modificam e, com elas o seu modo de expressão”. (apud CHIPP, 2002, p.269) Matisse, também tece uma consideração sobre o assunto, quando menciona a influência exercida por Cézanne e outros artistas em sua obra:

Cézanne, veja, é uma espécie de bom Deus da pintura. Perigosa, sua influência? E daí? Tanto pior para quem não tem força suficiente para suportá-la! Não ser forte o bastante para sofrer uma influência sem fraquejar é uma prova de impotência. Vou lhe repetir o que disse antes a Guillaume Apollinaire: 'Nunca evitei a influência dos outros. Consideraria isso uma covardia e uma falta de sinceridade comigo mesmo. Acredito que a personalidade do artista se afirma pelas lutas que enfrenta. Seria muita tolice não olhar em que direção os outros trabalham. Espanta-me que alguém possa ser tão desprovido de inquietação a ponto de achar que aprendeu de uma só vez a verdade de sua arte. Aconteceu-me aceitar influências. Mas creio que sempre soube dominá-las. (MATISSE, 2007, p.83).

O pensamento de Picasso e Matisse, em relação à influência exercida por outros artistas e seu caráter de transitoriedade, sublinha nossa argumentação em duas frentes: a primeira, relativa às conexões de parentesco artístico que apontam para Clark, como um desdobramento da tradição gráfica euroasiática na ilustração de livros; a segunda, no sentido de desmistificar a apreensão de conhecimentos plásticos que vivem na obra de terceiros, como um decréscimo à "originalidade" na produção de imagens. Neste âmbito, nos sentimos seguros para afirmar o seguinte: não saímos da inexistência de algo para alguma coisa, mas sim daquilo que já existe para uma outra coisa. Portanto, Beardsley não supera nem a ilustração de Doré, nem muito menos a gravura japonesa. Ele apenas apresenta uma variação compositiva do estatuto de visualidade apreendido por seu contato com outras criações, que enriquecem tanto a sua obra como a de seu herdeiro, o ilustrador irlandês Harry Clarke. É com base neste princípio que falaremos do artista alemão Albrecht Dürer (1471-1528) e de sua importância enquanto matriz gráfica, para as gerações que sucederam sua produção e incluem nomes como Doré, Beardsley e Clarke.

Escolhemos Dürer para completar nossa cadeia de influências artísticas, em uma sequência não cronológica, por duas razões: uma, é relativa ao grande número de obras de caráter eminentemente gráfico que conseguiram atravessar vários séculos e chegam até nós; a outra, é relativa ao nível de refinamento compositivo e técnico alcançado pelo artista alemão, em suas xilogravuras e gravuras em metal. São trabalhos produzidos para várias publicações, entre as quais *Das Narrenschiff* (A Nave dos loucos), de 1494, de Sebastian Brantentre, e temas como Madonas, a morte, personagens bíblicos e mitológicos, além de outros de sua predileção. Sobre a morte, mais especificamente, Dürer produziu uma de suas mais célebres gravuras, utilizando chapa de cobre, intitulada

*Knight, Death and the Devil* (O Cavaleiro, a Morte e o Diabo), em 1513. Trata-se da gravura que utilizaremos como referência para tratar de aspectos visuais que norteiam sua produção.

Dürer, em *Knight, Death and the Devil* (Figura 7), nos apresenta um exemplar de sua capacidade para produzir imagens que têm o poder de sublimar a realidade tal qual a conhecemos. Mesmo que, conscientemente, seu desejo fosse de reproduzir o que estivesse a sua volta, através da utilização de princípios ligados à proporção humana e à geometria, na qualidade de artista, não se restringiu às convenções. Talvez, Dürer não tivesse a noção de suas realizações em um sentido mais amplo, por estar circunscrito aos preceitos que sustentavam o pensamento artístico de sua época. Entretanto, sua obra gráfica vai muito além da vontade, que consideramos ser legítima, de “imitar” a natureza. Alguns séculos mais tarde, Paul Klee nos transmite com discernimento, o que, para Dürer, talvez ainda estivesse envolto em brumas: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível.” (apud LICHTENSTEIN, 2004, p.126). É a partir dessa premissa que consideramos a obra do artista alemão. Neste sentido, seus desenhos e gravuras vencem a ação do tempo e não chegam até nós, como mero registro daquilo que é relativo à produção de um determinado período histórico, mas de algo que ainda encontra oxigênio em nossos dias por possuir qualidades plásticas e imaginativas. Como disse Picasso: “A arte dos gregos, dos egípcios, dos grandes pintores que viveram em outros tempos, não é uma arte do passado, talvez esteja mais viva hoje do que nunca.” (apud CHIPP, 2002, p.269). Isto porque — compreendemos assim — vibram em uma frequência comum a toda “obra de arte”: a quantidade de sonho que ostentam. Esta força se encontra presente também na obra de Dürer. Uma potência engendrada pelo artista naquilo que caracteriza o agente constitutivo da imagem: a composição. Em *Knight, Death and the Devil* (Figura 7), amplificamos esta percepção em função de uma concepção gráfica, que extrapola a dimensão de uma ordenação visual restrita à trivialidade. A gravura tem uma quantidade de acontecimentos tão variada, que somos levados a fazer leituras visuais permanentes, renovando nosso olhar diante da obra a cada contato. Ao analisarmos a imagem em questão, será possível tornar mais explícito o que estamos expondo.



(Figura 7) Albrecht Dürer. *Knight, Death and the Devil* (O Cavaleiro, a Morte e o Diabo), 1513, gravura em metal, 24,6 × 18,9 cm. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Holanda.

Nossa concepção em relação a gravura está alicerçada por fatos visuais que evidenciam a estrutura compositiva lançada por Dürer e favorecem a apreensão imaginativa da cena. Perceberemos este arranjo, a princípio, segundo uma ordenação fracionada da obra. Esta divisão está disposta através de uma história que congrega aspectos relativos ao cotidiano das pessoas no início do século XVI e à religião. Quando iniciamos nossa leitura visual, da esquerda para a direita e de cima para baixo, nos deparamos primeiro com a configuração que representa à “Morte”: um elemento de relevo para a narrativa, que recebe destaque, no que chamaremos de primeiro quadrante, por uma diferenciação de superfícies menos povoadas pela linha. Esta percepção é possível, pois Dürer gera um contraste muito acentuado entre a figura e o fundo, que apresenta uma grande variedade de tramas. Além disso, nesta mesma região, temos a crina do cavalo e o par de mãos recobertos de um conjunto de traços bem densos, que reforçam a sobreposição da armadura em relação à “Morte”. Depois, levando em consideração a mesma orientação, percorremos diagonalmente o caminho que nos leva a uma série de pormenores que constituem o segundo quadrante compositivo. Esta parte da gravura, em função da quantidade de detalhes assinalados, coloca em evidência o animal que acompanha o “Cavaleiro” em sua jornada. Com isso percebemos a intenção do

artista de valorizar o cão que seria, teoricamente, um aspecto periférico de sua ordenação visual. Assim, este animal é o elemento formal que funciona como um contraponto à configuração da “Morte” na passagem do paladino. Essa oposição, ainda, é sublinhada pela presença do réptil que rasteja no sentido contrário ao do cão e tem a incumbência de dirigir nosso olhar para o “Diabo”, situado no terceiro quadrante. Nessa área, o demônio possui uma haste circular apontada para o elmo do “Cavaleiro”, que é a figura central da composição por sua escala, indumentária e posicionamento óptico na arquitetura da imagem. A figura do “Cavaleiro” é estrategicamente explorada por Dürer, — através da armadura que reveste o antebraço esquerdo e a perna até a região do escarpe (sapato que constitui a armadura) encaixado no estribo —, para guiar nossa atenção em direção à montaria da “Morte” e à tabuleta na qual estão inscritas as iniciais de seu nome, ambas localizadas no quarto quadrante.

Cada área descrita, nos oferece um panorama repleto de informações e ramificações entre os inúmeros segmentos que constituem a obra. Todavia, quando conseguimos observar a gravura em seu conjunto temos a oportunidade de perceber como Dürer sustenta, visualmente, seu universo de possibilidades imaginativas. Com o objetivo de propiciar uma narrativa expressa por um movimento perpétuo, alicerça sua composição assentada pelo contraste que envolve a estabilidade do triângulo e a dinâmica do círculo. Esta polarização, que inclui uma série de linhas diagonais, horizontais e verticais contrapostas, gera uma tensão contínua no campo estrutural da obra. Uma ordenação oculta que serve como sustentáculo das configurações, apreendidas de forma independente, no todo compositivo. Fator que se soma ao que caracteriza a gravura em sua superfície aparente a partir de uma infinidade de hachuras (linhas de conjunto) responsáveis pelas extensões de claro-escuro e meio-tom, de caráter decorativo, que se relacionam com a sobreposição de planos sucessivos erguidos até alcançarmos o castelo situado no canto superior esquerdo da imagem, exatamente, na faixa acima da representação da “Morte”. Outro aspecto importante desta visualidade são os vazios posicionados no canto direito superior, que perpassam a vegetação e terminam na fortaleza. Estes setores funcionam como áreas de respiração e servem para insinuar uma espacialidade cenográfica na gravura. Neste caso particular, Dürer explora os

princípios da perspectiva aérea elaborados por Leonardo da Vinci (1452-1519), para criar uma profundidade sutil em sua imagem. Dissemos “sutil”, pois o “Cavaleiro”, as personagens subsequentes e a topografia acidentada da paisagem dominam nosso raio de visão, deixando pouca margem para uma apreensão mais distendida da dimensão perspéctica na obra. Com isto, o artista produz uma “certa” duplicidade entre os elementos que constituem o espaço e, ao mesmo tempo, afirmam-se no contexto da imagem enquanto superfícies planas. Esta ambiguidade plástica cria uma dinâmica visual que não é constante mas variável. Por esta razão, em outro momento de nossas alegações, — voltamos a repetir—, mencionamos uma aceleração compositiva na ilustração de Harry Clarke para *Ms. Found in a Bottle*; algo que também pode ser notado no trabalho de Aubrey Beardsley e Gustave Doré. Contudo, a herança de Dürer não está restrita apenas ao que acabamos de citar. Seu legado aparece igualmente na pormenorização das partes que constituem instâncias independentes na imagem (leituras paralelas) e na índole ornamental de suas proposições gráficas; um conjunto de possibilidades plásticas e, porque não dizer também imaginativas, que reverberam na produção destes artistas.

Nossa alegação, que pode parecer a princípio um comentário desconexo, baseia-se na seguinte constatação: Clarke, assim como Beardsley e Doré, é a resultante de um desdobramento possível da tradição gráfica europeia manifesta, a partir de uma “consciência artística”; algo cuja ressonância não tem alcance limitado e independe de um contato direto com determinado artista ou obra específica, refletindo-se na produção de todas as épocas, com maior ou menor intensidade. Essa ascendência atemporal da Tradição não possui fronteiras, como podemos perceber nas palavras de Picasso e Matisse. Por isso, primeiro Beardsley e depois Clarke, por influência do ilustrador inglês, incorporam aspectos compositivos da gravura japonesa da segunda metade do século XVIII e início do XIX, exemplificada por nós, através do trabalho de Kitagawa Utamaro. É neste sentido que apresentamos Utamaro e Dürer como elo entre três gerações distintas de artistas e afirmamos, no início de nossa análise, que o ilustrador irlandês “foi quem melhor encarnou o espírito da tradição gráfica euroasiática na ilustração de livros na primeira metade do século XX”.

Talvez me digam que seria de se esperar de um pintor outras perspectivas sobre a pintura, e que em suma só apresentei lugares-comuns. A isso respondo que não existem verdades novas. O papel do artista, assim como o do cientista, consiste em aprender as verdades correntes que lhe foram constantemente repetidas, mas que para ele assumiram um caráter de novidade e se tornarão suas no dia em que ele perceber o sentido mais profundo delas. Se os engenheiros aeronáuticos tivessem de apresentar suas pesquisas, explicar como puderam sair da terra e se lançar no espaço, dariam-nos simplesmente a confirmação de princípios de física muito elementares, que outros inventores negligenciaram.

Um artista sempre ganha ao aprender sobre si mesmo, e eu me felicito por ter aprendido qual era meu ponto fraco. (MATISSE, 2007, p. 49).

Fica claro, portanto, que “[...] o conhecimento dos meios de criação e de suas leis não representa um fim em si mesmo, mas tem apenas um caráter instrumental que permite alcançar o objetivo de um autodesenvolvimento criativo.” (WICK, 1989, p. 155). Dessa forma, procuramos com esta análise reforçar os aspectos relativos a uma “consciência artística” presente na produção de épocas distintas e da qual decorreu o surgimento de uma visualidade que desagua na constituição estilística do ilustrador de livros Harry Clarke. “Finalmente, foi uma lição salutar a descoberta de que a visão não é um registro mecânico de elementos, mas sim a apreensão de padrões estruturais significativos.” (ARNHEIM, 1998, XVII).

### **Referências bibliográficas**

ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. São Paulo: Pioneira Editora, 1998.

BEARDSLEY, A. **Aubrey Beardsly: Sixty Selected Drawings**. New York: Academy Editions/ST. Martin's Press, 1975.

BOWE, N. G. **Harry Clarke: The Life & Work Paperback**. Brimscombe Port, Reino Unido: The History Press, 2014.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Editora, 2002.

DORÉ, G.; GRAFTON, C. B. **The Dore Gallery: His 120 Greatest Illustrations**. New York: Dover Publications, 1997.

FAHR-BECKER, G. **Japanese Prints**. Colônia, Alemanha: Taschen, 1994.

ITTEN, J. **L' Étude des Oeuvres d' Art**. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

LICHTENSTEIN, J. (Org.). **A Pintura – Vol. 5: Da Imitação à Expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MATISSE, H. **Escritos e Reflexões sobre Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MUSÉE DU PETIT PALAIS. **Albrecht Durer: Oeuvre Gravé**. Catalogue d'exposition. Paris: Musée du Petit Palais, 1996.

OLIVEIRA, R. de. **Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

POE, E. A.; CLARKE, H. **Tales of Mystery and Imagination**. Originally published by Tudor Publishing Co., New York, in 1933. New York: Calla Editions/Dover Publications, 2008.

WICK, R. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.