

## HARRY CLARKE E AS APROPRIAÇÕES ARTÍSTICAS NA PINTURA EM VITRAIS

Teresa Midori Takeuchi<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto consiste na análise iconográfica da pintura em vitrais do artesão e artista irlandês do início do século XX, Harry Clarke, e a sua habilidade para interpretar plasticamente obras literárias por meio deste suporte, o que nos permite apreciar alguns conteúdos na relação dialógica entre pintura, poesia e moda. Assim, objetiva-se expor tais relações como exercício de leitura entre linguagens e refletir sobre o processo criativo do artista na releitura de mestres da pintura europeia.

**Palavras-chave:** Harry Clarke; pintura em vitrais; ilustração de poesia; artes comparadas.

Os vitrais pintados por Harry Clarke (1889 -1931) que ilustram o erudito e o satírico-amoroso poema em louvor a "Rainhas" (c. 1903), de John Millington Synge (1871-1909), foi importante para o reconhecimento do artista e para a exaltação das Artes e Ofícios irlandês. Neste vitral confirma-se a erudição de Clarke quanto ao 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 negro da sedução sexual. Referente à imagem da fig. 01, Clarke realiza uma releitura da pintura do século XVI, de Gheeraerts, que dialoga com o motivo têxtil do roupão desta dama e com o detalhe de suas sapatilhas.

Uma análise sociológica acerca do figurino das personagens retratadas pode ser associada à moda vigente na época. Squicciarino (1998) refere-se às afirmações de Spencer e Simmel, que situa as raízes do fenômeno da moda:

A tendência à imitação ou a igualdade social e a tendência à diferenciação individual ou a mudança. “A moda é a imitação de um modelo para a satisfação da necessidade ao apelo social, conduzindo toda a singularidade ao caminho que todos transitam (SQUICCIARINO, 1998, P. 154).

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista. Campus de São Paulo. Instituto de Artes. E-mail: te.midori@gmail.com



Fig.01. Harry Clarke, 1917. Pintura em vitral para o poema *Rainhas*, de John Millington Synge. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus\\_Gheeraerts\\_the\\_Younger](http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger)



Fig. 02. Judith II, 1909, de Gustav Klimt. Fonte: [sexualityinart.wordpress.com](http://sexualityinart.wordpress.com)



Fig. 03. 'A Lady in Fancy Dress', c. 1590-1560., de Marcus Gheeraerts. Fonte: <http://www.posterlounge.co.uk/an-unknown-lady-in-fancy-dress-pr146919.html>

*Queens acquainted in learned sin,  
Jane of Jewry's slender shin:  
Queens who cut the bogs of Glanna,  
Judith of Scripture, and Gloriana<sup>2</sup>,*

Nota-se 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.

<sup>2</sup> Legenda do vitral que ilustra o poema de Synge, conforme BOWE, 1994, p. 76.



Fig. 04. Harry Clarke, 1917. Pintura em vitral para o poema *Rainhas*, de John Millington Synge. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus\\_Gheeraerts\\_the\\_Younger](http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Gheeraerts_the_Younger)

*We named Lucrezia Crivelli,  
And Titian's lady with amber belly,  
Queens acquainted in learned sin,  
Jane of Jewry's slender shin.<sup>3</sup>*

Além das cores, notamos que o design dos motivos têxteis tem influência dos motivos orientais e elementos decorativos da *Art Nouveau*. Nas figuras das rainhas, Harry Clarke não tem a preocupação em representar as proporções de um corpo idealizado como na pintura renascentista, provavelmente para acompanhar o tom das personagens satirizadas na poesia de Synge, representando-as assim, de maneira estilizada, próximo a uma ilustração publicitária.

Neste vitral, Clarke escolhe a figura da Vênus, loira, reconhecida como ventre de âmbar, na tradicional posição pudica da mão, e ornamentada de jóias.

Braga esclarece que “esse momento do final da Idade Média e princípio do Renascimento foi de extrema importância para a história da indumentária” (BRAGA, 2004, p. 40). Uma possível leitura iconológica da indumentária das rainhas pintadas por



Figura 06. Ticiano, Vênus com espelho, c. 1555. Fonte: [http://www.irishartsreview.com/html/vol23\\_no3/ballagh/caption7.htm](http://www.irishartsreview.com/html/vol23_no3/ballagh/caption7.htm)



Fig. 05. Perfil do retrato de *Lady*, de Giovanni Ambrogio Preda, c. 1500. Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk/upload/images/predis-profile-portrait-lady-NG5752-fm.jpg>

<sup>3</sup> Legenda do vitral que ilustra o poema de Synge, conforme BOWE, 1994, p. 76.

Clarke nos apresenta um enfoque das características na maneira de vestir e o cenário como fontes de estudo para identificação de uma camada social, seus costumes e hábitos. A releitura realizada por Clarke com as figuras femininas pertencentes ao contexto da época do Renascimento nos conduz ao túnel do tempo, época em que começou a moda. Nery (2004) analisa que “o jogo da moda, no seu sentido próprio começou de fato em meados do século XV, quando se descobriu que a vestimenta podia ser usada intencionalmente, tanto para o exibicionismo do corpo como para o seu encobrimento” (NERI, 2004, p. 72).

Com a ascensão da burguesia na Baixa Idade Média decorrente de seu poder econômico e político, esta nova classe social iniciou a imitar as roupas da nobreza. Esta, incomodada ao ser vista com as vestes iguais à nova classe emergente, começou a criar novos modelos e acessórios para diferenciar suas roupas daquelas copiadas, criando assim um ciclo de criação e cópia. Braga (2004) analisa:

Aí está o conceito de moda numa acepção mais próxima da nossa realidade. Surgiu como diferenciador social, diferenciador de sexos (tendo em vista que as roupas masculinas se encurtaram e as femininas permaneceram longas) pelo aspecto de valorização da individualidade e com o caráter de sazonalidade, ou seja, um gosto durava enquanto não era copiado, pois se assim acontecesse, novas propostas suplantariam as, então, vigentes (BRAGA, 2004, p.41).

Nery (2004) observa que no fim do século XV, o excesso era moda, e “a indumentária, tornando-se justa, passou a exigir um corte mais esmerado, o que fez surgir as abotoaduras, com seu importante papel de permitir a revelação das formas do corpo”(NERI, 2004, p. 72). Nota-se que as rainhas ilustradas por Clarke aparecem com adornos para as cabeças femininas, ou com o *hennin* – um cone do tipo usado nas ilustrações dos contos de fadas, do qual sai um véu, como na pintura da figura de Lady, de Marcus Gheeraerts. Nery (2004) explica que “as mulheres casadas dessa época escondiam os cabelos sob toucas de variadas formas. O mais simples adorno de cabeça era o aro que prendia um véu engomado” (NERI, 2004, p. 72).

É importante lembrar que no Renascimento dos séculos XV e XVI, existiu um estreito vínculo entre o desenho de moda e as artes plásticas da época, uma vez que os nobres encomendavam aos pintores desenhos de roupas para festas. Nessa fase, juntamente com o surgimento da primeira burguesia, as técnicas de produção de tecidos eram tidos como ferramenta para a concepção de novos produtos. Aplicações, bordados

e pelas passaram a espelhar uma sociedade opulenta, em contraste com os povos medievais e a sua forma bárbara de se viver.

O traçado característico da linguagem gráfica, estilizada, a Vênus de Clarke é mais magra do que a de Ticiano, os seios são 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.” (TIRAPELI, 2008, p. 53). 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, cujo bom roteiro de Hanif Kureishi, diz PIZA(s/d., p.1), 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 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” (FRANCO Jr, 2007, p.1).

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 a sua canela 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” (OLIVEIRA, 1999, p.143). O que é instigante é que esta Vênus não tem espelho e ainda tem uma figura masculina sinistra atrás dela. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), para as civilizações meso-americanas, há dois aspectos da dualidade simbólica contida em Vênus: morte e renascimento. Os autores analisam que enquanto deusa do amor, rainha dos prazeres, também é chamada de aquela que ama *o gozo e a alegria*, seu culto associava-se às prostituições sagradas (CHEVALIER, 1999, p. 938).

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 (colecionadores, investidores, a “mass-media”) e não criadores do objeto artístico. Põe em discussão o que faz entrar na categoria de arte” (TIRAPELI, 1988, p.52).

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 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 (MOISÉS, 1995, p. 294).

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” (CAMPEDELLI, 1995, p. 295).

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” (GONÇALVES, 1994, p.207). Portanto, são questões pertinentes a este estudo que servem 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.

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 Oliveira (1999, 44), 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.

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 tinham sido a tônica para caracterizar o materialismo e a vaidade feminina. Normoyle (2005, p. 1) 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 ideia 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" (OLIVEIRA, 1999, p. 48). O autor explicita a aproximação entre linguagens por meio da sinestesia:

(...)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 (OLIVEIRA, 1999, P. 49).

## **Conclusão**

Artistas como Clarke que tinham a igreja como o seu principal mecenas ainda no início do século XX, com as mudanças provocadas pela sociedade capitalista, passaram



a “prestar serviços” a clientes de dono de estabelecimentos particulares e a altos funcionários de repartições públicas. Alguns artistas do movimento simbolista assumiram a sua relação com a literatura como aliada como inspiração, e Harry Clarke como ávido leitor de contos e poesias, teve os vitrais como um de seus suportes para interpretar textos escritos por meio de textos visuais. Assim, transpunha o caráter cultivado por uma atitude de contemplação no ambiente de culto religioso, intrínseco ao suporte, para a contemplação puramente estética, ainda que conservado a valorosa aura, mas em um contexto dessacralizado, a arte e a poesia adaptado ao mundo vigente.

Clarke estabelece relações com todos os gêneros literários; a sua arte imbrica ao mesmo tempo com a tradição e a arte moderna, marcado pela subjetividade, associado ao movimento simbolista e a *Arts and Crafts*. A sua criatividade era realçada pela sua atuação como *designer* de objetos decorativos e do *design* têxtil neste ambiente de transformação da função do artesão para artista plástico e ilustrador. No seu diálogo com a literatura, manteve a coerência e a ambientação em sintonia com o espírito do escritor. 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 através dos vitrais, unindo assim, cor e luz.

## **Referências bibliográficas**

BOWE, Nicola Gordon. *The Life and Work of Harry Clarke*. First paperback edition. Irishi: Irishi Academic Press, 1994.

BRAGA, João. *História da moda*. Coleção moda e comunicação. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura. História & Texto 2*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FRANCO Jr., Emilio. *Venus*, 2006. Postado em: 18/03/2007. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica.php?id=950>. Acesso em 25/01/2013.



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

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

NERI, Marie Louise. *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

NORMOYLE, Karen.. *Feminity in the work of Harry Clarke, Ireland's great Symbolist artist*. Agosto de 2005, p. 1. Disponível em:  
[http://www.threemonkeysonline.com/als/harry\\_clarke\\_irish\\_symbolist\\_stained\\_glass.html](http://www.threemonkeysonline.com/als/harry_clarke_irish_symbolist_stained_glass.html) (acesso em 15/12/2008).

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

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](http://blog.estadao.com.br/blog/piza/?title=title_238&more=1&c=1&tb=1&pb=1)  
(acesso em 10/07/2009).

SQUICCIARINO, Nicola. *El Vestido Habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.

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