

SIMBOLISMO E MODERNISMO NA ILUSTRAÇÃO LITERÁRIA DE HARRY CLARKE¹

Fabricio Vaz Nunes²

RESUMO: Este trabalho aborda a obra do artista irlandês Harry Clarke (1889-1931), buscando demonstrar a especificidade dos aspectos simbolistas e decadentistas presentes na sua ilustração literária, marcada pela influência do ilustrador inglês Aubrey Beardsley e diretamente ligada ao contexto nacionalista do *Irish Revival* e do movimento *Arts and Crafts* irlandês. Como ilustrador, Clarke foi um intérprete, no meio visual, de textos essenciais para o simbolismo de língua inglesa, como *A balada do velho marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge e os *Contos de mistério e imaginação* de Edgar Allan Poe, incluindo a poesia nacionalista e medievalizante da primeira fase de William Butler Yeats. Por outro lado, afastando-se do simbolismo profético de Yeats, Clarke também ilustrou textos que problematizavam a dimensão nacionalista do *Irish Revival*, como a polêmica peça *The playboy of the western world*, do dramaturgo irlandês John Millington Synge. A análise das relações estabelecidas entre as ilustrações, os textos literários e o seu contexto cultural caracteriza a obra de Harry Clarke como manifestação de um decadentismo tardio dentro do qual eclodem aspectos marcadamente modernos, presentes nas imagens deformantes e insólitas criadas para a edição de 1925 do *Fausto* de Goethe.

PALAVRAS-CHAVE: Harry Clarke (1889-1931), ilustração de livros, literatura anglo-irlandesa.

SYMBOLISM AND MODERNISM IN HARRY CLARKE'S LITERARY ILLUSTRATIONS

ABSTRACT: This paper examines the work of Irish artist Harry Clarke (1889-1931), aiming to show the specificity of the symbolist and decadent aspects in his literary illustrations, marked by the influence of the English illustrator Aubrey Beardsley and directly linked to the nationalist context of the Irish Revival and the Irish Arts and Crafts Movement. As an illustrator, Clarke created visual interpretations of literary works that are essential to the Symbolist movement in the English language, such as *The rime of the ancient mariner* by Samuel Taylor Coleridge and the *Tales of mystery and imagination* by Edgar Allan Poe, including the nationalist and medievalizing early poetry of William Butler Yeats. On the other hand, setting himself apart from Yeats's prophetic symbolism, Clarke also illustrated works that problematized the nationalist dimension of the Irish Revival, such as the polemic play *The playboy of the western world* by John Millington Synge. The analysis of the relationships between the illustrations, the literary works and their cultural context characterize Harry Clarke's work as a manifestation of a late decadentism in which distinctly modernist aspects are brought forth, as shown in the deforming and eerie images created for the 1925 edition of Goethe's *Faust*.

KEYWORDS: Harry Clarke (1889-1931), book illustration, Anglo-Irish literature.

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa desenvolvida no âmbito do Estágio Pós-doutoral na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFGM), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Professor adjunto na Universidade Estadual do Paraná - Campus I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, na área de História da Arte.

Na historiografia literária, a compreensão do simbolismo irlandês, assim como dos seus sucedâneos modernos, acabou passando, com veemente frequência, pela valorização do elemento nacionalista. Exemplo disso já aparecia em Edmund Wilson, que em *O castelo de Axel*, publicado pela primeira vez em 1931, afirmava que William Butler Yeats,

Com levar o simbolismo para a Irlanda, [...] o equipou de novos recursos e lhe deu um acento especial, que nos leva a encarar sua poesia mais do ponto de vista de suas qualidades nacionais, do que do ponto de vista de suas relações com a literatura europeia (WILSON, 2004, p. 50).

Também Otto Maria Carpeaux, na sua monumental *História da literatura ocidental*, atrelou o nacionalismo irlandês ao *Irish Revival* e ao simbolismo, condicionados pelo catolicismo e pela “alma céltica”:

Na Irlanda católica encontrou o simbolismo de língua inglesa o apoio mais firme, embora também intervissem perturbações causadas pela influência do decadentismo francês; e o catolicismo dos simbolistas irlandeses não é muito mais do que o aspecto religioso do nacionalismo irlandês, da renascença da alma céltica, romântica por excelência, predestinada para exprimir-se pela poesia simbolista (CARPEAUX, 2008, p. 2172).

No entanto, nem o próprio movimento simbolista é homogêneo – como o próprio Carpeaux o afirma na mesma obra (2008, p. 2114) – nem as suas manifestações irlandesas são passíveis de tal simplificação: na Irlanda do final do século XIX e início do século XX, em meio à turbulenta história de luta e libertação do domínio inglês, tanto as posições políticas quanto as expressões culturais foram marcadas por uma heterogeneidade complexa e multifacetada. É neste contexto irlandês, em no campo da ilustração literária, onde confluem literatura e artes visuais, que assume destaque a figura de Harry Clarke (1889-1931), vitralista e ilustrador de livros dublinense, que se tornaria um dos principais representantes do simbolismo em seu país – muito embora de um simbolismo tardio, com suas especificidades nacionais e pessoais, em que a vertente decadentista tem uma grande importância. Este artigo aborda a ilustração literária de Clarke, buscando demonstrar como os elementos simbolistas e decadentistas se fazem presentes no diálogo entre literatura e artes visuais encenado pela sua obra e como estes elementos, intensificados, fazem surgir na sua ilustração literária aspectos nitidamente modernistas, como o afastamento da representação mimética e a exploração das potencialidades autônomas da realização plástica.

O enraizamento simbolista da arte de Harry Clarke é um aspecto abordado com bastante propriedade na biografia do artista escrita por Nicola Gordon Bowe. Segundo a autora, um dos cadernos de desenhos de Clarke, datado de 1907, quando o artista tinha apenas dezoito anos, incluía uma ilustração da dança de Salomé realizada a partir da pintura de Gustave Moreau (BOWE, 2015, p. 25-26). Apesar de seus primeiros contatos com a obra de Aubrey Beardsley – principal nome do decadentismo inglês nas artes gráficas do final do século XIX – datarem desta época, é apenas em

1913 que a influência do ilustrador passa a se manifestar, por exemplo, nas ilustrações que Clarke realizou para o poema de W. B. Yeats, “The song of wandering Aengus”. Em uma destas ilustrações (fig. 1), vê-se uma bela figura feminina que levita, envolta em um manto decorado com padrões espiralados e florais formados por minúsculos pontos, elementos visuais empregados frequentemente por Beardsley e adotados por Clarke, que os emprega de forma talvez ainda mais detalhista e microscópica. A imagem evoca a segunda estrofe do poema, em que o peixe capturado por Aengus e deixado no chão se transforma em uma fantástica aparição feminina:

When I had laid it on the floor
I went to blow the fire a-flame
But something rustled on the floor,
And someone called me by my name:
It had become a glimmering girl
With apple blossom in her hair
Who called me by my name and ran
And faded through the brightening air (YEATS, 2015, pos. 1232³).⁴



Fig. 1. Harry Clarke, ilustração para “The song of wandering Aengus”, 1913.

A beleza etérea da jovem contemplada por Aengus, cujo corpo aparece indefinido, oculto pela veste que se eleva no espaço – referência ao seu desaparecimento no “ar cintilante”, no poema –,

³ Incluímos a indicação “pos.” para indicar a posição no texto em e-books que não possuem numeração de página.

⁴ “Quando tinha deixado o peixe no chão / As chamas do fogo fui assoprar / Mas algo fez som como folhas no chão / E alguém pelo nome ouvi me chamar: / Ele fez-se uma moça que bruxuleava / Com flor de maçã no cabelo enfeitado / Que me chamou pelo nome e correu / E sumiu em meio ao ar cintilante” (Tradução livre do autor, doravante indicada por [T.L.]).

será uma marca da produção artística de Clarke, em que as figuras humanas são recobertas pelos elementos gráficos que representam as vestimentas e outros ornamentos que ocultam, ou revelam parcialmente, a sua anatomia exangue. As mulheres de Harry Clarke possuem a beleza etérea, e muitas vezes ameaçadora, das *sídhe*, as entidades sobrenaturais descritas por Yeats na coleção de narrativas folclóricas e populares reunidas em *The celtic twilight*, originalmente publicado em 1893 e revisto e ampliado em 1902. *Sídhe* é o termo gaélico que designa o “povo das fadas”, o que é uma tradução pobre: nas narrativas de Yeats, as *sídhe* são entidades incompreensíveis e ameaçadoras, que sequestram algumas pessoas e anunciam a morte a outras; são seres misteriosos, geralmente invisíveis, habitantes de um reino que, segundo Wilson, “[...] converteu-se num símbolo da própria imaginação” (WILSON, 2004, p. 53). O próprio conceito de literatura de Yeats, neste seu primeiro período criativo, era marcado pela recuperação nostálgica de um passado celta e medievalizante de narrativas lendárias que representaria a essência do povo irlandês, como ele expressa no prefácio a *The celtic twilight*:

What is literature but the expression of moods by the vehicle of symbol and incident? And are there no moods which need heaven, hell, purgatory, and faeryland for their expression, no less than this dilapidated earth? Nay, are there not moods which shall find no expression unless there be men who dare to mix heaven, hell, purgatory, and faeryland together, or even to set the heads of beasts to the bodies of men or to thrust the souls of men into the heart of rocks? Let us go forth, teller of tales, and seize whatever prey the heart long for, and have no fear. Everything exists, everything is true, and the earth is only a little dust under our feet (YEATS, s.d., p. 7).⁵

Este afastamento da realidade empírica para um mundo dominado pela imaginação, em que “tudo existe, tudo é verdadeiro”, aspecto comum às várias vertentes do simbolismo, é, efetivamente, um marcante aspecto estilístico da obra de Harry Clarke, tanto nas suas ilustrações literárias como nos seus vitrais. Uma de suas maiores influências era o ilustrador decadentista inglês Aubrey Beardsley, com quem foi frequentemente comparado: comprovam-no as ilustrações de Clarke, feitas em 1913, para o poema *The rape of the lock*, de Alexander Pope, em que o artista irlandês escolheu cenas e trechos idênticos aos que foram selecionados por Beardsley nas suas ilustrações realizadas entre 1892 e 1893. A comparação entre os dois trabalhos é inevitável e, segundo Bowe, é um verdadeiro comentário visual de Clarke sobre a obra do precursor (BOWE, 1915, p. 64-65).

⁵ “O que é a literatura senão a expressão de humores através do veículo do símbolo e do incidente? E acaso não há humores que necessitam do paraíso, do inferno, do purgatório e da terra das fadas para sua expressão, não mais do que dessa terra dilapidada? E mais: acaso não há humores que não encontrarão sua expressão a não ser hajam homens que ousem misturar paraíso, inferno, purgatório e terra das fadas, ou mesmo aplicar as cabeças das bestas sobre os corpos dos homens, ou enfiar as almas dos homens no coração das rochas? Vamos adiante, contadores de histórias, e capturemos qualquer presa que o coração ambicione, e não tenhamos medo. Tudo existe, tudo é verdade, e a terra é apenas um pouco de pó sob nossos pés” [T.L].



Fig. 2. Harry Clarke, ilustração para *The rime of the ancient mariner*, 1913.

Nas suas relações com a literatura e com seus precursores no campo das artes visuais, portanto, Clarke se coloca entre o simbolismo, ligado a Yeats – com quem ele teria sempre uma relação vária e contraditória – e o decadentismo de Beardsley; não por acaso, uma de suas obras do mesmo ano de 1913 é uma ilustração para o *De profundis*, de Oscar Wilde, o maior representante do decadentismo literário inglês. O excesso decorativo, com a contraposição de diferentes e detalhadas texturas e padrões, e o afastamento da realidade empírica são marcas de um esteticismo que permeia a sua interpretação de obras literárias: assim, em uma das suas ilustrações para *The rime of the ancient mariner*, de Samuel Taylor Coleridge (fig. 2), o protagonista e narrador é identificado por um rosto que encima uma massa de texturas que representa a sua vestimenta e o imenso albatroz preso ao seu pescoço, punição que ele recebe por ter matado, sem motivo algum, o pássaro considerado benfazejo pelos marinheiros, ação desastrosa que o levará a uma espécie de jornada sobrenatural através do oceano. Os demais marinheiros quase desaparecem sob as vestes orientalizantes – sendo o orientalismo outra obsessão simbolista –, e seus rostos se concentram no canto superior esquerdo da imagem; o navio é representado através das linhas que definem a textura da madeira, do balde virado, da amurada de cordas trançadas formando um padrão geométrico. Não se pode falar, propriamente, de perspectiva, de espaço naturalista ou de luz e sombra; enfatiza-se, ao contrário, a bidimensionalidade e os elementos gráficos.

As escolhas literárias de Clarke também são eloquentes no sentido de situá-lo em relação ao contexto literário: o poeta romântico Coleridge, influência direta sobre simbolistas e decadentistas franceses, como também sobre Edgar Allan Poe (FRANCA NETO in COLERIDGE, 2005, p. 21), certamente exercia atração sobre o artista irlandês pela sua dimensão sobrenatural, de delírio e fuga da realidade, de referências distorcidas ao cristianismo vertidas em castigos terríveis, como na contraposição entre a cruz e o albatroz que é tema da ilustração:

Ah, infeliz! que olhares maus
Tive eu, de velho e moço!
Não uma cruz, mas o Albatroz
Puseram-me ao pescoço (COLERIDGE, 2005, p. 130).

É nas suas ilustrações para os *Tales of mystery and imagination* de Poe, que o tornariam um ilustrador famoso, que se manifestam de forma mais explícita as especificidades do simbolismo de Clarke. Apesar de se referirem aos vitrais de Clarke para a igreja de St. Barrahanne, em Castletownshend, condado de Cork, realizados na mesma época, as considerações de Nicola Gordon Bove aplicam-se às ilustrações para os contos de Poe que seriam publicadas em 1919:

The effect is Byzantine, reminiscent of Gustav Klimt's work. Both Clarke and Klimt rely on the faces and hands of their figures to convey human expressiveness, and only here does any attempt at modelling occur. Both artists are equally unconcerned with perspective, realistic settings or a third dimension. In the tradition of the best purely decorative work, background and foreground, figure and setting are integrated, given equal importance. [...] This is what W. Hoffmann has termed Synaesthesia – a stylized, ornamented style, where people are statues, backgrounds are wallpaper, and interchangeable linear formulae are used as arrangements for figures and settings in different colour relationships, so that abstraction and symbol interrelate. Harry Clarke shows himself to be already firmly rooted in this Symbolist idiom (BOWE, 2015. p. 141-142).⁶

⁶ “O efeito é bizantino, reminescente da obra de Gustav Klimt. Tanto Clarke quanto Klimt contavam com os rostos e as mãos de suas figuras para comunicar a expressividade humana, e apenas nestes locais ocorre qualquer tentativa de modelagem. Os dois artistas estão igualmente despreocupados com a perspectiva, cenários realistas ou uma terceira dimensão. Na tradição do melhor trabalho puramente figurativo, primeiro e segundo plano, figura e fundo estão integrados, recebendo igual importância. [...] Isso é o que W. Hoffmann chamou de sinestesia – um estilo ornamentado, refinado, em que pessoas são estátuas, fundos são papel de parede, e fórmulas lineares intercambiáveis são usadas como arranjos para figuras e cenários em diferentes relações de cor, de forma que abstração e símbolo estão interrelacionados. Harry Clarke mostra estar firmemente enraizado neste idioma simbolista” [T.L.].



Fig. 3. Harry Clarke, ilustração para “Morella”, de *Tales of mystery and imagination*, 1918.

A interpretação que Clarke realiza das narrativas de Poe é marcada pelo uso extensivo de padronagens gráficas, em que o acúmulo de formas florais, marinhas, orgânicas em geral, ou ainda geometricamente elaboradas, presentes em elementos de vestuário ou de arquitetura, faz submergir os elementos propriamente figurativos e narrativos de cada imagem. A obsessão pelo excesso, pela saturação dos sentidos, é um elemento decisivo na poética visual das ilustrações para *Tales of mystery and imagination*: Harry Clarke ilustra Poe no mesmo espírito que anima o *Des Esseintes* de *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, o texto fundamental do decadentismo, que ele quase chegou a ilustrar, sendo impedido pelas dificuldades impostas pela doença que o levaria à morte em 1931. Na ilustração para “Morella” (fig. 3), por exemplo, a personagem feminina que jaz, morta ou adormecida, na seção inferior da imagem, converte-se em uma orgia de reprodução vegetal, à medida que seu corpo como que se converte em uma floração de rostos femininos, sugerindo a continuidade anímica da amante do protagonista através da reprodução biológica – marcada, estilisticamente, pelo excesso, pela saturação, pela profusão envolvente de flores e padrões vegetais e orgânicos. Como no colecionismo decadente e luxuoso retratado em *À rebours*, trata-se de uma “coleção” de elementos decorativos levada ao extremo, recobrando o próprio narrador, que pouco se distingue do fundo de grafismos florais. Além disso, a repetição rítmica e variada das formas vegetais parece realizar o famoso ideal de correspondência entre as artes, fazendo ressoar no elemento gráfico a repetição do nome da amada do protagonista e narrador, que gradativamente percebe a reencarnação da defunta Morella na filha:

Anos – anos podem se passar, mas a lembrança dessa época – nunca! E eu não era de fato ignorante das flores e da vinha – mas a cicuta e o cipreste lançavam sua sombra sobre mim noite e dia. E não guardei cômputo algum de tempo ou lugar, e as estrelas de meu destino apagaram-se no céu, e desse modo a terra se cobriu de trevas, e seus vultos passaram por mim como sombras esvoaçantes, e dentre elas todas apenas uma eu contemplava – Morella. Os ventos do firmamento não sopravam senão um som em meus ouvidos, e as ondulações do mar encrespado murmuraram para todo o sempre – Morella. Mas ela morreu; e com minhas próprias mãos carreguei-a para a tumba; e ri uma risada longa e amarga ao não encontrar vestígio da primeira no carneiro onde depusitei a segunda – Morella (POE, 2012, p. 190).

Nas formas vegetais que preenchem a composição, assim, o ilustrador parece materializar visualmente as metáforas criadas com a alusão a elementos naturais (“E eu não era de fato ignorante das flores e da vinha – mas a cicuta e o cipreste lançavam sua sombra...”; “Os ventos do firmamento”; “as ondulações do mar encrespado”), transportando-as para um registro gráfico em que as formas humanas literalmente “florescem” a partir dos organismos vegetais.

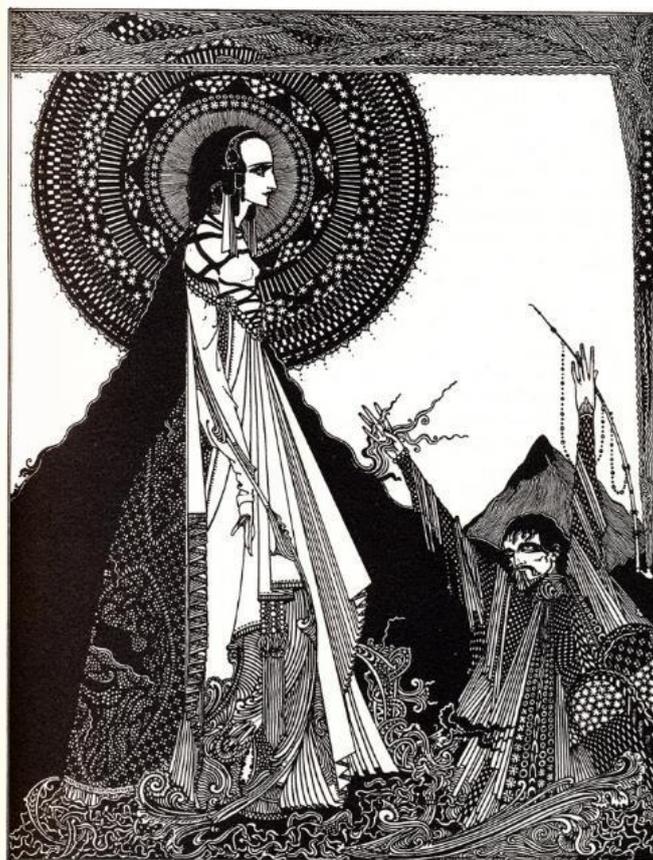


Fig. 4. Harry Clarke, ilustração para “Ligeia”, de *Tales of mystery and imagination*, 1918.

Na ilustração para “Ligeia” (fig. 4), Clarke figura o reconhecimento da amada pelo narrador-protagonista, em uma cena que possui aspectos em comum com a ilustração para

“Morella”: ambas as imagens tratam de um encontro ou diálogo entre um homem e uma mulher – uma mulher que atravessou, de alguma maneira, as fronteiras entre a vida e a morte. No conto, Lady Ligeia é descrita como uma mulher de perturbadora beleza, comparada aos sonhos provocados pelo ópio, e portadora de uma “estranheza de proporção”, com seus grandes e hipnóticos olhos negros. Ela ressurgue no cadáver de Lady Rowena, a nova esposa do narrador, cuja reação é uma mistura de horror e fascínio:

Encolhendo ao meu toque, ela se desvencilhou das macabras ataduras funerárias que confinavam sua cabeça, e dali esvoaçaram, sob o ar revoltado do quarto, enormes cachos de cabelos longos e desgrenhados; *mais negros que as asas da meia-noite!* E então vagarosamente foram se abrindo os *olhos* da figura diante de mim. “Ei-los aqui, finalmente!”, gritei alto, “eu jamais poderia – jamais poderia me enganar – eis aqui os olhos rasgados, negros, veementes – de meu amor perdido – de minha senhora – da LADY LIGEIA!” (POE, 2012, p. 220. Grifos no original).

Na ilustração, a figura de Ligeia aparece de perfil, com a cabeça rodeada de um padrão geométrico circular: como uma auréola, o elemento decorativo a situa além do mundo dos mortais: o narrador, em sua nova moradia após a morte da esposa, constrói um “altar” para ela. Toda a sua figura se destaca contra a massa de contornos ondulantes dos seus cabelos negros que descem até o chão, como referido no texto. Na seção inferior direita, o narrador aparece com uma expressão corporal de êxtase ou delírio – o último, sugerido pelo cachimbo de ópio que ele carrega na mão esquerda, referência ao uso contínuo do entorpecente pelo narrador, que leva o leitor a uma sensação de “hesitação”, tal como no fantástico tal como definido por Todorov (2008), entre a crença e a descrença no efetivo ressurgimento de Ligeia. A figura divinizada da mulher, assim, se contrapõe à forma apequenada e decadente do narrador: na imagem sugere-se, assim, um dos elementos presentes nas ilustrações de Clarke para Poe e que se tornarão parte de seu programa poético, que é a contraposição e a oscilação entre o belo e o grotesco – tema originalmente romântico e levado ao paroxismo nas poéticas simbolistas. Um dos elementos visuais presentes na ilustração para Ligeia são as formas entrelaçadas abaixo da figura da ressuscitada (fig. 5), que fazem referência aos entrelaçados de origem celta que foram incorporados por monges copistas, resultando em obras famosas do passado irlandês como o *Livro de Kells* (c. 800 d.C.) e o *Evangelho de Lindisfarne* (c. 715 d.C., fig. 6Erro! Fonte de referência não encontrada.), realizados no chamado estilo hibernico-saxão. São elementos visuais caros ao *Irish Revival*, mas que são incorporados por Clarke no registro doentio e ambíguo, entre a realidade e a alucinação, do conto de Poe. Enquanto a geometria intrincada do entrelaçado celta é um elemento organizador e estruturante dos espaços da página do manuscrito medieval, o entrelaçado criado por Clarke tende à desorganização e é quase irreconhecível (como nota também HELMERS, 2016, p. 57), como se fizesse referência à transgressão da ordem da natureza representada pelo ressurgimento de Ligeia no corpo da nova esposa, Lady Rowena.



Fig. 5. Harry Clarke, ilustração para “Ligeia”, detalhe.



Fig. 6. Detalhe de página do *Evangelho de Lindisfarne*, c. 715 d.C

A recuperação de elementos culturais genuinamente irlandeses era uma das principais reivindicações do *Irish Revival* preconizado por W. B. Yeats e Lady Augusta Gregory, entre outros autores. No campo da literatura, isso significava recuperar as lendas e narrativas celtas, manifestando-se no medievalismo da poesia e do teatro de Yeats; um exemplo deste esforço foi a tradução para o inglês, a partir de diversos fragmentos em gaélico, das narrativas em torno do herói mítico Cúchulainn realizada por Lady Gregory. Remontando ao final do século XIX, o *Irish Revival* estava também relacionado à fundação da *Gaelic League*, em 1893, com o objetivo de difundir o estudo do idioma gaélico na Irlanda e em outras partes do mundo. A criação da *Arts and Crafts Society of Ireland* em 1895, com inspiração direta no movimento *Arts and Crafts* inglês, era a contraparte, no ambiente das artes visuais, deste contexto de valorização dos elementos culturais autóctones e ligados a um passado celta, que, se tinha muito de propriamente histórico, também era parcialmente uma criação cultural de caráter nacionalista. Uma das iniciativas de maior sucesso no contexto do movimento *Arts and Crafts* irlandês foi a *Dun Emer Guild*, fundada por Evelyn Gleeson junto com as duas irmãs de Yeats, Elizabeth e Susan (LARMOUR, 1992, p. 151). Susan, conhecida

por todos como Lilly, havia aprendido a arte do bordado com a irmã de William Morris – um dos principais integrantes do movimento *Arts and Crafts* na Inglaterra – para cuja família também Elizabeth (conhecida como Lolly) havia trabalhado. A *Dun Emer Guild* promoveu a produção na área dos têxteis e da editoração artesanal de livros, nos moldes preconizados por Morris, mas introduzindo o elemento nacionalista, que ia desde a escolha dos materiais, passando pela mão de obra e pelos elementos estilísticos, como era afirmado no prospecto impresso pela guilda em 1903:

A wish to find work for Irish hands in the making of beautiful things was the beginning of Dun Emer... The idea is to make beautiful things; this, of course, means materials honest and true & the application to them of deftness of hand, brightness of colour, and cleverness of design.

Everything as far as possible, is Irish: the paper of the books, the linen of the embroidery and the wool of the tapestry and carpets. The designs as also of the spirit and tradition of the country (apud LARMOUR, 1992, p.152).⁷

Harry Clarke, no entanto, pertencia a outra geração de artistas. Embora ele tivesse participado diretamente das atividades da *Arts and Crafts Society of Ireland*, a apropriação que realizou de um elemento visual tão reconhecidamente ligado às tradições irlandesas como o entrelaçado celta efetuava a transposição de um contexto religioso, em que o entrelaçado assumia uma função de devoção e organização estética das páginas do livro sagrado, para o contexto profano do conto de Poe, em que se tornava sinal da dissolução da realidade empírica e da subversão das leis naturais. Deve-se destacar, ainda, que a postura artística de Clarke sempre foi mais internacionalizante, principalmente na ilustração literária: ao contrário do vitral (predominantemente de caráter religioso), que fica preso à localização geográfica da construção, a ilustração pode alcançar o público, virtualmente, em qualquer local; além disso, todos os editores de Clarke eram ingleses, e seus livros eram publicados tanto na Irlanda e na Inglaterra como nos Estados Unidos, em que tanto as filiais das editoras quanto os emigrados irlandeses tinham grande poder de atuação. A recuperação de elementos nacionais, assim, era considerada por Clarke de maneira crítica, incluindo também a necessidade de se criar uma linguagem que fosse simultaneamente nacional e capaz de apresentar-se diante do mundo contemporâneo, ou seja, que fosse ao mesmo tempo *irlandesa e moderna*, e a literatura internacional, nesse sentido, era um campo privilegiado de atuação artística. Como percebe Marguerite Helmers, “[...] Harry Clarke’s illustrations blended international modernism with the nineteenth-century aesthetics of the Celtic Revival and Arts and Crafts movements” (HELMERS, 2016, p. 23).⁸

A posição de Clarke, assim, diverge das visões artísticas de Yeats: ainda que o artista e o escritor tenham tido amigos em comum e tenham colaborado nas escolhas literárias para a *Geneva Window* (1929), que ilustra a obra de vários escritores modernos irlandeses, Harry Clarke tinha suas reservas quanto ao escritor consagrado, como manifestou em uma carta ao amigo e crítico de arte Thomas Bodkin sobre uma produção teatral no Abbey Theater: “I know exactly how I feel about

⁷ “Um desejo de arranjar trabalho para mãos irlandesas na fabricação de coisas belas foi o começo de Dun Emer... A ideia é fabricar coisas belas; isso, é claro, significa materiais honestos e verdadeiros e a aplicação nestes de destreza manual, brilho de cor e inteligência no desenho.

Tudo, o tanto quanto for possível, é irlandês; o papel dos livros, o linho dos bordados e a lã da tapeçaria e dos tapetes. Os desenhos, também no espírito e tradição do país [T.L.].

⁸ “As ilustrações de Harry Clarke fundiam o modernismo internacional com a estética oitocentista dos movimentos do *Celtic Revival* e do *Arts and Crafts*” [T.L.].

Yeats and would not consider the business for one instant if I thought I would have to conform in any way to his ‘Art’ views and guff about composition and colour” (apud BOWE, 2015, p. 148).⁹ A postura de Clarke a respeito de Yeats parece ter passado por mudanças ao longo da sua vida; Nicola Gordon Bowe, no entanto, assim resume a sua postura diante das utopias do *Irish Revival*, em que se destaca a dimensão decadentista: “He was a decadent in the decorative, symbolist, Gothic sense, but without Yeats’ prophetic Symbolism” (BOWE, 2015, p. 156).¹⁰

Neste sentido, é significativo que um dos seus autores irlandeses mais recorrentes tenha sido John Millington Synge, autor, dentre outras obras, de *The Aran Islands* e *The playboy of the western world* (ambas obras de 1907). A vivaz descrição das ilhas Aran – lugar onde ainda se fala, até os dias de hoje, o gaélico, considerado portanto como um local de sobrevivência da cultura irlandesa original, autóctone, anterior à invasão e colonização inglesa – realizada por Synge foi um dos fatores determinantes para as várias temporadas de verão que Clarke passaria em Inishere, a menor das ilhas, na sua juventude. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o oeste da Irlanda, em especial o *Gaeltacht* – a região onde o gaélico era o idioma predominante –, era uma fonte de inspiração para artistas e escritores em busca da essência irlandesa, distante das influências britânicas, de forma que as visitas a essa região foram fundamentais para a criação do *Irish Revival*. As viagens de Clarke às ilhas Aran foram realizadas na companhia de amigos como o ilustrador Austin Molloy – especialmente atuante junto ao periódico nacionalista *Sinn Féin*, ligado ao partido político de mesmo nome e editado por Arthur Griffith, o principal nome do movimento – e Seán Keating, pintor romântico-realista que retratou de forma heroica os habitantes das ilhas Aran e que é considerado o grande pintor da guerra pela independência irlandesa (HELMERS, 2016, p. 48-49). Estas amizades denotam que, apesar de Clarke se declarar neutro nas questões políticas (BOWE, 2015, p. 204), ele estava socialmente envolvido com pessoas diretamente atuantes na luta nacionalista, embora se posicionasse – de forma semelhante ao escritor J. M. Synge – de maneira crítica, e mesmo irônica, com relação às posturas mais românticas do nacionalismo irlandês.

J. M. Synge, junto com W. B. Yeats, Lady Gregory e o poeta, teórico e pintor simbolista George William Russell (conhecido como “AE”), tinha sido um dos fundadores do Abbey Theater: criado em 1904 como um verdadeiro teatro nacional irlandês – papel que cumpre até os dias de hoje –, o Abbey apresentou, nas primeiras décadas de seu funcionamento, peças que se encaixavam em duas vertentes principais: dramas de caráter idealista e simbolista e peças de caráter mais realista e social. A obra de J. M. Synge, no entanto, superaria esta oposição dualista, confundindo as dimensões realista e simbolista:

Synge wrote of Irish peasantry and was a founder of the Abbey with Yeats and Lady Gregory, but his work confounds the realist-idealist aesthetic divisions of that theatre. Unlike many of his fellow Protestant playwrights, he resisted “a purely fantastical, unmodern, ideal, spring-dayish, Cuchulanoid National Theatre” [...] (MCDONALD, 2014, p. 55).¹¹

⁹ “Eu sei exatamente como me sinto acerca de Yeats e não consideraria o negócio por um só instante se achasse que teria que me adequar de qualquer forma às suas visões sobre a “Arte” e seu matraquear sobre composição e cor” [T.L.].

¹⁰ “Ele era um decadente no sentido decorativo, simbolista, gótico, mas sem o simbolismo profético de Yeats” [T.L.].

¹¹ “Synge escrevia sobre o campesinato irlandês e foi um dos fundadores do Abbey com Yeats e lady Gregory, mas a sua obra confunde as divisões da estética realista-idealista daquele teatro. Diferentemente de muitos dos seus colegas dramaturgos protestantes, ele resistia ‘um Teatro Nacional puramente fantástico, não-moderno, ideal, primavera e cuchulanóide’” [T.L.].

A postura crítica de Synge tinha sido motivo para desordem pública quando da estreia da sua peça *The playboy of the western world* em 1907, quando o público, incitado por nacionalistas irlandeses de postura mais conservadora, invadiu o palco e interrompeu a peça, atacando fisicamente os atores e dando início a um tumulto que se estendeu do teatro para as ruas de Dublin, e que só seria interrompido pela ação da polícia. A peça retrata um grupo de camponeses de uma vila no empobrecido condado de Mayo – um dos mais atingidos pela grande fome de 1845-1849, a famosa “fome das batatas” – de forma irônica e mordaz: o principal cenário é a taberna local em que trabalha a jovem Pegeen Mike Flaherty, frequentada por personagens com variados graus de intoxicação alcoólica. Quando chega à taberna de Pegeen Mike um jovem andarilho, Christy Mahon, desesperado por ter assassinado o pai – o que, ao final da peça, revela-se ser um engano, o que não foi visto pelo público da estreia em 1907, interrompida pelos distúrbios –, ele passa a ser considerado um herói por todos os habitantes do lugar, que desejam vê-lo livre da justiça britânica. Christy Mahon também desperta o desejo das mulheres do lugarejo, especialmente por parte de Pegeen Mike, que acaba desprezando o noivo em favor do recém-chegado. O público da época enfureceu-se com a representação do campesinato irlandês como apoiadores do parricídio, bêbados e imorais; segundo Declan Kiberd,

The stock explanation of the riots is that nationalists rejected a work which appeared to satirize a drunken, amoral peasantry at a time when all patriotic dramatists of the National Theatre were expected to celebrate a sturdy people ready for the responsibilities of self-government (KIBERD, 1996, p. 168).¹²



Fig.7. Harry Clarke, ilustração para *The playboy of the western world*, 1917.

¹² “A explicação usual para os tumultos é que os nacionalistas rejeitaram uma obra que parecia satirizar um campesinato bêbado e amoral em uma época em que se esperava que todos os dramaturgos patrióticos do Teatro Nacional celebrassem um povo robusto e pronto para as responsabilidades do autogoverno” [T.L].

É bastante esclarecedor da posição de Clarke dentro do variado espectro cultural e político do nacionalismo irlandês que ele tenha realizado uma ilustração para esta peça; intitulada *The mad Mulrannies* (fig. 7), a imagem faz referência a uma fala da personagem Pegeen Mike, que com sua língua afiada descreve o condado de Mayo em termos pouco elogiosos:

It's a wonder, Shaneen, the Holy Father'd be taking notice of the likes of you, for if I was him I wouldn't bother this place where you'll meet none but Red Linahan, has a squint in his eye, and Patcheen is lame in his heel, or the mad Mulrannies were driven from California and they lost in their wits (SYNGE, s.d., pos. 4187).¹³

Defeitos físicos e mentais, portanto, que Clarke representa como um amontoado de figuras grotescas e fantásticas em que foram incluídos um autorretrato e vários retratos reconhecíveis, como o de seu amigo, o pintor Séan Keating (BOWE, 2015, p. 128) – na verdade uma ironia amigável sobre o tipo de manifestação heroico-nacionalista que era satirizada na peça de Synge, que incluía feitos “cuchulanoides” de Christy Mahon em uma corrida de burros que o elevariam à condição de herói local, além de citações quase explícitas às sagas do herói mítico irlandês. Tendo feito a ilustração em 1917, era impossível que Clarke não soubesse dos tumultos causados pela peça quando de sua estreia dez anos antes; na sua representação dos camponeses da Irlanda como um conjunto de estranhas e desequilibradas personagens grotescas, ele incorpora os aspectos sociais e simbólicos presentes na peça de Synge – repleta de referências freudianas (a morte do pai como libertação da justiça britânica, que oprimia o povo irlandês) e míticas (com citações veladas e irônicas às sagas do herói mítico Cúchulainn) – à sua própria versão, tardia e irlandesa, do Simbolismo nas artes visuais.

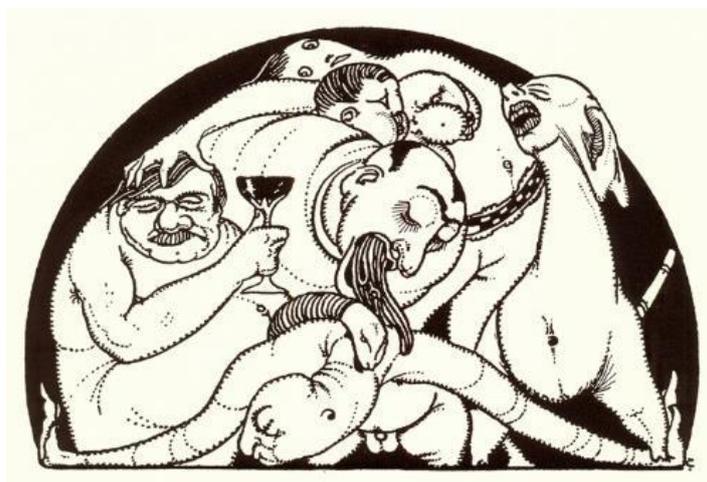


Fig. 8. Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925.

Uma das especificidades da versão tardia e irlandesa do Simbolismo de Clarke, assim, é a complexa manipulação de elementos figurativos e gráficos tradicionais e autóctones, que resulta, em

¹³ “Seria um milagre, Shaneen, se o Pai do Céu desse atenção a gente da sua laia, porque se eu fosse ele eu não ia me preocupar com esse lugar onde você não vai encontrar ninguém além do Red Linahan, que tem um farol baixo, e Patcheen que é manco de um pé, ou os Mulrannies malucos que foram expulsos da Califórnia, aqueles doidos de pedra” [T.L].

alguns dos seus trabalhos, em uma radicalização dos aspectos simbolistas que o aproxima das inovações do modernismo. Em termos literários, o *Irish Revival*, com suas pretensões nacionalistas de recuperar aspectos culturais da ancestralidade celta, e o modernismo, de viés mais iconoclasta, foram considerados por muito tempo mutuamente excludentes; estudos mais recentes, no entanto, como aponta Rónan MacDonald, constata elementos comuns na sua origem (MACDONALD, 2014, p. 59). Na ilustração literária de Harry Clarke, isso ocorre pela hiperbolização dos elementos grotescos, já presente nas ilustrações para Edgar Allan Poe, e especialmente visível nas suas ilustrações para o *Fausto* de Goethe, publicadas em 1925, que merecem uma análise mais aprofundada que não é possível nos limites deste artigo, mas de que apresentaremos alguns exemplos no intuito de demonstrar a incipiente modernidade da sua obra.

A hiperbolização do grotesco é evidente na vinheta que antecede a cena na “Taberna de Auerbach” (fig. 8), em que Clarke se utiliza de um procedimento formal presente na arte hibernico-saxã dos manuscritos irlandeses medievais – o preenchimento de uma forma geométrica regular com elementos curvilíneos, intrincados e irregulares –, abarrotando a forma em meia-lua, como o tímpano de uma igreja românica, com corpos distorcidos e grotescos, aludindo, assim, ao desregramento dos prazeres sensuais da comida e da bebida. As anatomias impossíveis tornam-se assim uma representação de elementos de ordem espiritual e psicológica, como bem percebeu AE Russell, um dos poucos críticos que parece ter compreendido as ilustrações de Clarke para o *Fausto* na época do seu lançamento:

It is the soul inside the body rather than the external form which is symbolised in the decoration to the scene in Auerbach's cellar, where one can almost hear grunt or whinny from creatures already become half-animal to the spiritual vision (RUSSELL, 1938, p. 280).¹⁴



Fig. 9. Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925.

As imagens para o *Fausto* estão repletas, assim, de referências aos prazeres sensoriais desregrados, à sexualidade ameaçadora – temas caros ao decadentismo –, graficamente materializados como uma natureza doentia, perversa, putrefata, ligada a seus aspectos espirituais de

¹⁴ “É mais a alma dentro do corpo do que a forma externa que é simbolizada na decoração da cena na taberna de Auerbach, onde pode-se quase escutar um grunhido ou um guincho das criaturas já tornadas meio animais para a visão espiritual.” [T.L.]

decadência e corrupção ocasionados pela influência maléfica de Mefistófeles: na vinheta que abre a cena da “Cozinha da bruxa” (fig. 9), por exemplo, vê-se uma sequência de corpos deformados e monstruosos, referência à distorção das leis naturais que será perpetrada através da magia. A cena é importante na estrutura do enredo, pois é na cozinha da bruxa que Fausto toma o elixir que o tornará jovem novamente – violação das regras naturais que parece encontrar eco na representação ambígua e grotesca dos seres que participam da cena. No seu excelente estudo sobre o horror, Noël Carroll (1999) emprega os conceitos de impureza e intersticialidade categorial para abordar as entidades monstruosas que habitam este gênero artístico. Segundo Carroll, o monstro é impuro e repulsivo por atravessar as fronteiras entre categorias profundamente enraizadas na cultura: a forma mais simples desta intersticialidade categorial é a mistura entre diferentes espécies biológicas, que se estende para formas mais sofisticadas, como a mistura entre as oposições dentro/fora ou coisas informes: “objetos também podem provocar dúvidas categoriais por serem representantes incompletos de sua classe, como coisas podres e em decomposição, bem como por não terem forma, como a sujeira” (CARROLL, 1999, p. 50). É através da construção destas biologias impossíveis e monstruosas que Clarke evoca o satanismo, tema caro ao simbolismo, que nas ilustrações para o *Fausto* é incorporado à própria *forma de estruturação das figuras*, gerando uma imagem “mefistofélica” em sua própria concepção e execução.

Assim, se Clarke havia ilustrado Poe no espírito do *Des Esseintes* de J.-K. Huysmans, ele ilustra o *Fausto* com espírito mefistofélico, impondo à imagem um móvel poético deformante, macabro e blasfemo que gera figuras monstruosas e perturbadoras, como a que representa Mefistófeles como um pênis zombeteiro que penetra uma vagina estilizada, na vinheta que encerra a cena “Floresta e gruta” (fig. 10). A figura não representa nada de material, fugindo a qualquer registro mimético mais imediato, empregando os elementos gráficos e figurativos de forma autônoma, explorando os aspectos decorativos do grafismo preciosista, repleto de detalhes microscópicos para compor uma imagem alucinante e irreal.

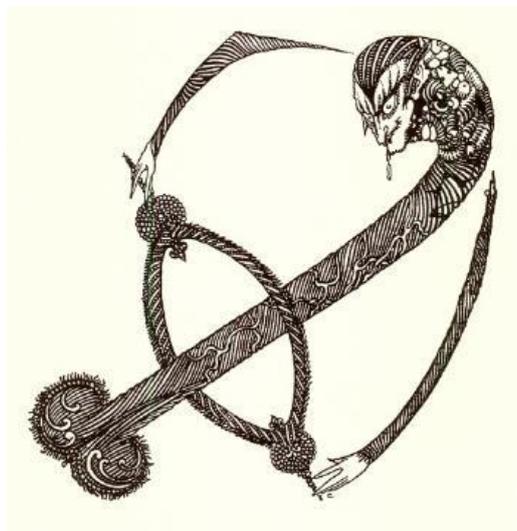


Fig. 1. Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925.

No texto de Goethe, a cena representa um diálogo em que Fausto manifesta o seu anseio de sondar o “fundo seio” da “infinita natureza” (GOETHE, 2004, p. 389), obtendo assim um

conhecimento superior e direto da realidade, agora misturado ao seu desejo amoroso por Margarida; Mefistófeles, porém, ironiza as suas altas pretensões com metáforas lúbricas:

Um prazer supra-real, celeste!
Jazer na escuridão e orvalho no ermo agreste,
Cingir a terra e o céu num raptó abraço,
Sentir-se divindade em arrogante inchaço,
Da terra revolver com ímpeto o tutano,
Viver da criação o afã no Eu soberano,
Gozar eu não sei quê com macho peito,
No todo extravasar-se em êxtase perfeito,
Desvanecido o térreo ente,
E pôr termo à intuição potente...
(Com um gesto obsceno)
Não me perguntes de que jeito (GOETHE, 2004, p. 363).



Fig. 11. Michael Herr, *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros*. Gravura, 1626.

A majestosa composição de página dupla que representa, então, a “Noite de Valpúrgis” (fig. 12) – a reunião das bruxas para a qual Fausto é levado por Mefisto, que deseja afastá-lo das agruras por que passa Margarida, abandonada grávida pelo amante e depois condenada por matar o próprio filho – é uma verdadeira apoteose do grotesco, figurando uma multidão de seres disformes que seguem a figura monstruosa montada sobre uma porca voadora. É bastante possível que entre as fontes de Clarke para esta ilustração inclua-se a gravura de Michael Herr de 1626 – pertencente ao acervo do British Museum desde 1880 e, portanto, acessível para Clarke, que visitava a capital inglesa com frequência –; de acordo com comentadores, a gravura de Herr teria servido de inspiração para Goethe para a criação da cena (cf. MAZZARI in GOETHE, 2004, p. 433). Intitulada *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros* (fig. 11), a gravura apresenta vários elementos das crenças populares acerca das reuniões de bruxas, feiticeiros, demônios e outros entes

diabólicos, com vários aspectos comparáveis aos empregados por Clarke: a grande fila de pessoas em variadas atitudes que sobe a montanha, à esquerda; o turbilhão formado pela fumaça que se eleva da região central inferior da imagem, evoluindo-se para os dois lados da composição; além, é claro, da profusão de figuras bizarras e diabólicas, são elementos em comum entre as duas imagens. A ênfase de Clarke, no entanto, é nas figurações anatômicas disformes e repugnantes, com uma atenção especial aos aspectos sensuais e provocantes. À frente do monstruoso cortejo, vê-se Baubo, montada sobre uma porca grávida, como referida no texto:

VOZ

A velha Baubo vem sozinha;
Numa porca-mãe se avizinha.

CORO

Honra, pois a quem honra cabe!
A velha à frente, já se sabe!
Porca robusta e anciã peralta,
Das bruxas segue toda a malta (GOETHE, 2004, p. 445).

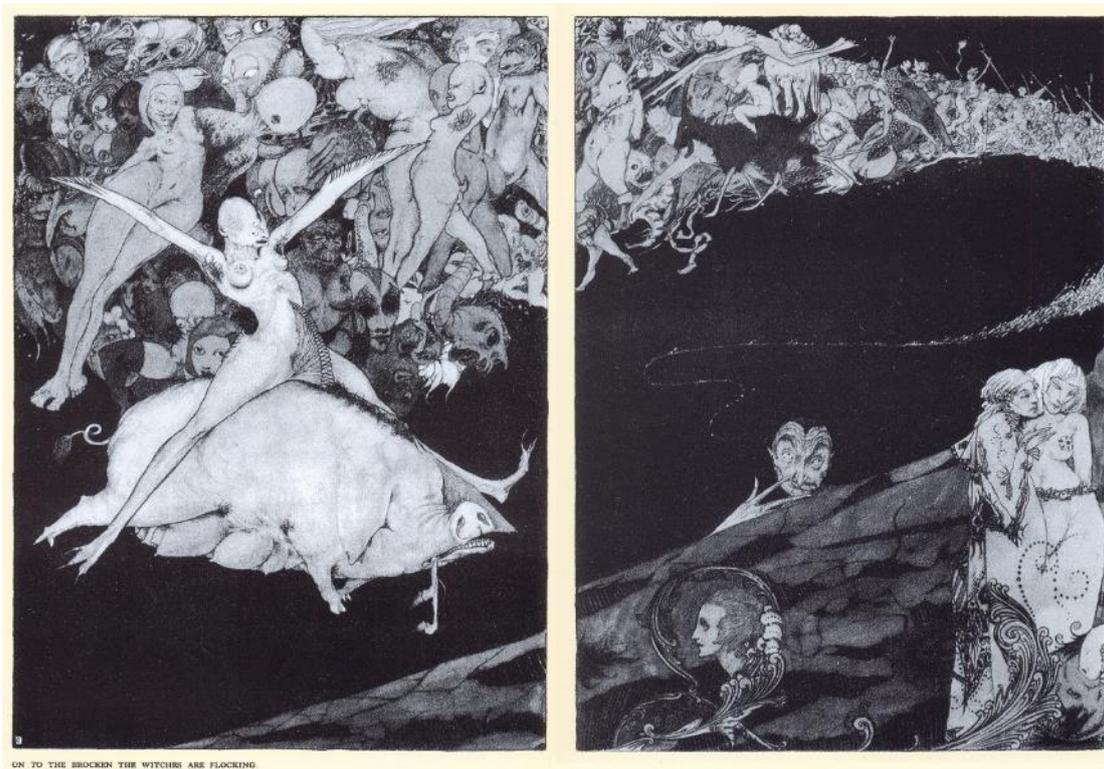


Fig. 12. Harry Clarke, ilustração para *Fausto*, 1925.

Baubo, na mitologia grega, é a velha criada de Deméter que, para distraí-la da tristeza causada pelo rapto da filha, Perséfone, mostra-lhe a vulva e narra histórias devassas e cômicas, provocando seu riso. Suas representações artísticas na Antiguidade incluem a figuração como um estranho ser desprovido de cabeça, em que o rosto se situa no ventre e o queixo na região da vulva; outra de suas manifestações iconográficas é a de uma mulher corpulenta com as pernas abertas, no

ato de exibir a genitália. Clarke representa Baubo em atitude análoga, com as pernas abertas sobre a bizarra porca; no seu corpo híbrido, em que as mãos se parecem com asas atrofiadas e o rosto tem estranhas proporções, a região da genitália é ocupada por um grande rufo, elemento do vestuário entre os séculos XVI e XVII que funcionava como sinal de distinção e nobreza e que aqui estabelece a estranha ambiguidade sexual da personagem (fig. 12). O rosto de Mefisto aparece, com expressão curiosa, por trás das rochas que preenchem o espaço inferior, delimitado em diagonal ascendente. No canto inferior direito, um estranho casal parece envolvido em uma conversa íntima, sugestão do flerte entre Fausto e a “Beldade”, uma jovem e atraente bruxa, assim encenado no texto de Goethe:

FAUSTO (dançando com a jovem)

Um lindo sonho outrora tive;
Numa macieira me detive,
Duas maçãs lhe espiei, tão belas,
Que na árvore trepei, por elas.

A BELDADE

Já as maçãs nas férteis hastes
Do jardim do Éden almejastes.
Quanta alegria sinto em mim,
Por ter iguais em meu jardim (GOETHE, 2004, p. 461).

Na seção inferior da mesma imagem, um retrato feminino em perfil, circundado por uma moldura, sugere a lembrança de Margarida que retorna à mente de Fausto, malgrado os excessos sensoriais e as tentações proporcionadas pelo sabá das bruxas: a imagem manifesta, assim, mais uma contraposição entre o belo, representado por Margarida, com seu perfil clássico e harmonioso, e o grotesco desfile de uma miríade de seres disformes e caricatos, enquanto o rosto zombeteiro de Mefistófeles assiste ao flerte entre Fausto e a beldade. No seu conjunto, a imagem se conforma como uma colagem de elementos díspares, sem conformar um espaço figurativo unitário. A imagem representa um mundo fragmentado e insólito, como aliás é sugerido pelo texto: sintetizando os diferentes momentos da “Noite de Valpúrgis”, no entanto, Clarke emprega o grotesco junto ao grafismo decorativo para criar uma imagem que, ao fugir da unidade estrutural da figuração tradicional, estabelecida desde o Renascimento, aponta para a autonomia da realização plástica e para o abandono da qualidade mimética da figuração. A sensualidade ameaçadora, identificada com o diabólico, é o principal elemento que materializa o discurso mefistofélico no tema e na forma: radicalizando o simbolismo e, principalmente, o decadentismo que perpassa toda a sua obra, portanto, as imagens para o *Fausto* representam a modernidade de Clarke em seu momento de eclosão. O olhar de hoje talvez o associaria, impropriamente, às formas fantásticas e inquietantes do Surrealismo, cujo primeiro manifesto foi publicado em Paris em 1924, provavelmente na mesma época em que o ilustrador irlandês produzia estas imagens; não há, no entanto, nenhuma documentação que ateste qualquer contato entre Clarke e a vanguarda francesa, e qualquer suposição neste sentido parece pouco razoável.

O modernismo nascente de Harry Clarke surgiu, portanto, a partir dos próprios fermentos simbolistas presentes na sua obra, da sua proximidade com os autores literários da sua época e da sua interpretação visual de um clássico literário (dentre outros ilustrados por Clarke) como o *Fausto* de Goethe, interpretação essa que o trazia para uma visualidade contemporânea e inovadora. As inquietantes e fantásticas biológicas mefistofélicas das imagens para o *Fausto*, repletas de erotismo e

putrefação, de que a ilustração de página dupla para a “Noite de Valpúrgis” é um dos exemplos mais eloquentes e alucinantes, estão entre as mais instigantes e significativas produções artísticas do simbolismo tardio e especificamente irlandês de Harry Clarke, cuja obra ultrapassa, por intensificação decadentista, os pressupostos do próprio simbolismo, revelando, ao mesmo tempo, a presença dos elementos simbolistas e decadentistas na gênese do iconoclasmo modernista.

Referências

- BOOK of Kells. Disponível em <<https://pt.scribd.com/document/328074730/Book-of-Kells-complete-manuscript-pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- BOWE, N. G. Harry Clarke – the life & work. Dublin: The History Press Ireland, 2015.
- CARPEAUX, O. M. História da literatura ocidental – vol. IV. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.
- CARROLL, N. A filosofia do horror ou os paradoxos do coração. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- COLERIDGE, S. T. A balada do velho marinheiro. Trad. e notas Alípio Correia de Franca Neto. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- GOETHE, J. W. von. Faust. Trad. John Anster. Mineola, New York: Calla Editions, 2013 [fac-símile da edição de George G. Harrap & Co., Londres, 1925; ilustrações de Harry Clarke].
- _____. Fausto: uma tragédia – I. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- HELMERS, M. Harry Clarke’s war – illustrations for Ireland’s Memorial Records 1914-1918. Sallins, Co. Kildare: Irish Academic Press, 2016.
- HERR, M. Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros. 1626 (Gravura). Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zauberey_1626.jpg>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- KIBERD, D. Inventing Ireland – the literature of the modern nation. Londres: Vintage Books, 1996.
- LARMOUR, P. The Arts & Crafts movement in Ireland. Belfast: Friar’s Bush Press, 1992.
- MCDONALD, Rónán. The Irish Revival and Modernism. In: CLEARY, Joe (Ed.). The Cambridge Companion to Irish Modernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/books/the-cambridge-companion-to-irish-modernism/the-irish-revival-and-modernism/670F965359C7C473D71776754B6E548C/core-reader>>. Acesso em: 24 jun. 2017.
- POE, E. A. Contos de imaginação e mistério. Tradução Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012 [ilustrações de Harry Clarke].
- RUSSELL, G. W. (“AE”). The living torch. Nova Iorque: The Macmillan Company, 1938. Versão digital disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/26435967/The-Living-Torch-AE-George-William-Russell-pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2017.

- SYNGE, John Millington. The playboy of the western world. In: _____. J. M. Synge, The complete works: (seven books included) Kindle edition. S.l.: Amazon Digital Services LLC, s.d. [e-book].
- TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 3ª. edição. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- WILSON, E. O castelo de Axel – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 2ª. ed.. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- YEATS, W. B. W. B. Yeats – The complete poetry and plays. Hastings, East Sussex: Delphi Classics, 2012 [e-book].
- YEATS, W. B. The celtic twilight. S.l.: Public Domain, s.d. [e-book].