

Os dois mundos de Cornelio Penna

ALEXANDRE EULALIO

Para Marco Paulo Alvim

Em Cornelio Penna, pintura e literatura constituíram as formas artísticas que, nessa ordem, o criador relutante aceitou assumir a fim de dar expressão a um mundo pessoal torturado e sombrio. Embora duvidasse muito da eficácia da própria atitude, sempre a oscilar entre a inutilidade de qualquer gesto e o arrebatamento interior, o artista acaba por aceitar o caminho da invenção. Debruçado sobre o próprio tumultuoso silêncio, vence aos poucos o constrangimento de aparecer em público e ser visto, aceitando exprimir-se com os sinais de uma veemência criadora inusitada, surpreendente.

As primeiras tentativas que empreende em letra de forma — breves prosas poemáticas de corte simbolista: lendas, apólogos, alegorias — datam da época em que cursa a Faculdade de Direito. Esboçadas ao mesmo tempo que desenhos e aquarelas de espírito semelhante, documentam idêntica perplexidade diante do discursivo e do visual; para ele, esses dois mundos permanecem equivalentes e da mesma forma significativos. Integrando-se na imprensa pouco depois de formado, Cornelio decide favorecer no entanto a linguagem gráfica; na decisão influi o entusiasmo dos companheiros de jornal pela habilidade do traço dele. Executa então caricaturas políticas, apontamentos esquemáticos, desenhos vários, em que o lado grotesco do dia-a-dia vence a anotação por vezes lírica apanhada ao vivo: cenas de rua, comentários de porta de bar, ridículos e mesquinhez da pequena-

burguesia. Embora revelando espírito de observação e talento humorístico, semelhante testemunho de versatilidade permanece alheio ao interesse íntimo do criador.

Ao lado dessa tarefa ocasional, que demonstra algum constrangimento, deve ser lembrado o início da contribuição dele à imprensa como ilustrador de textos de ficção e poesia. Semelhantes desenhos aparecem nos suplementos dominicais e nas revistas em voga, nestas últimas impressas com uma cor suplementar, verde ou encarnado. Representam cenas de costumes contemporâneos do *smart set* que se americaniza após a guerra, interiores sofisticados com móveis funcionais, cavalheiros vestidos a rigor, damas fumando *abdullahs* de ponta dourada. Por insistência de conhecidos, chegou mesmo a projetar nessa época anúncios e letreiros-insígnias para lojas elegantes. Nuns e noutros, como não podia deixar de ser, a linguagem adotada é a do gosto “moderno” dominante, geometrizado conforme a tendência dos modelos que chegam de fora e ferem fundo os religiosos da moda. Mesmo ao aceder a essas encomendas, que realiza com crescente à vontade, o artista não abdica da própria maneira, sendo possível reconhecer-lhe a ironia debaixo da aparente inocência da execução.

De 1920 — isto é, do ano seguinte ao seu bacharelado de Direito, quando se transfere de São Paulo para o Rio de Janeiro, começando vida de jornalista — datam os primeiros estudos plásticos mais ambiciosos que chegaram até nós. São *grissailles* de caráter despojado, resolvidas em dois planos, onde se percebe a intenção simbólica procurando narrar a si mesma com um mínimo de elementos descritivos: “O Desalento do Guerreiro”, “Cavaleiro Noturno”, “Homem Idoso e Fera”. Se o segundo é reminiscência provável de Gustave Moreau, o primeiro e o terceiro parecem canhestramente adotar, isolados numa aura ‘metafísica’, módulos de certa pintura vitoriana “de época” (Alma-Tadema, Frederick Leighton, Albert Moore, E. J. Poynter) — um tipo de arte literária de que era discípula entusiasta a Baronesa de Paraná, tia de Cornelio, ela mesma autora de inverossímeis telas de tema antigo e afrescos em estilo pompeiano. No entanto as afirmações universalistas do novel pintor vão se suceder e revezar com têmperas e aquarelas de tema nativo reproduzindo situações e tipos rurais familiares à experiência infantil do artista no Interior de Minas e de São Paulo. Procuram valorizar o heroísmo sem ênfase da vida patriarcal provinciana e acabam por constituir um pequeno ciclo — a sítie *Caboclos* —, que Penna realiza e faz ver publicamente em 1923.

Semelhante busca do quadro de costumes, embora convencional, não é contudo gratuita no panorama brasileiro da época; além

ANECDOTA

CABRIOLET

CONTO
DE
Machado de Assis
(Ilustrações de
Cornelio Penna)



ABRIOLET está
ahí, sim, senhor,
dizia o preto
viera à matriz de
José chamar o vi-
cio para sacramen-
tois moribundos.
geração de hoje
viu a entrada e a
do *cabriolet* no
de Janeiro. Tam-
não saberá do
po em que o *cab*
ty (*tilbury*) vieram
a sol dos nossos
culos de praça ou
liculares. O *cab*
ou pouco. O *til-*
y, anterior nos
is, promete ir à
truição da cidade.
ando esta acabar e
rarem os cavadores
ruínas, achar-se-á
parado, com o ca-
lo e o cocheiro em
os, esperando o fre-
r do costume. A
ciência será a mes-
de hoje, por mais
chova, a melanco-
maior, como quer
brilhe o sol, por-
juntará a propria
ual á do espectro
tempo. O archeologo dirá cousas raras sobre
tres esqueletos. O *cabriolet* não teve historia;
ou apenas a anecdotica que vou dizer:
Dois! exclamou o sacristão.
— Sim, senhor, dois: nhã Anunciada e nhô
Pedrinho. Coitado de nhô Pedrinho! E nhã An-
unciada, coitada! continuou o preto a gemer,
dando de um lado para outro, afflicto, fôr-
si.
Alguem que leia isto com a alma trave de du-
ax, é natural que pergunte se o preto sentia
éras, ou se queria picar a curiosidade do co-
uctor e do sacristão. Eu estou que tudo se
le combinar neste mundo, como no outro. Creio
e elle sentia deverás; não descreio que an-
se por dizer alguma historia terrivel. Em todo
o, nem o coadjuctor nem o sacristão lhe per-
stavam nada.
ão é que o sacristão não fosse curioso. Em
dade, pouco mais era que isso. Trazia a
pã de côr; sabia os nomes ás devotas, a vida
a dos maridos e a dos paes, as prendas
a recursos de cada uma, e o que comiam, e o
e bebiam, e o que diziam, os vestidos e as
udes, os dotes das solteiras, e os comporta-
tas casadas, as saudades das viúvas. Pesqui-
s tudo; nos intervallos ajudava a missa e o
o. Chamava-se João das Mercês, homem qua-
lido, pouca barba e grisalho, magro e meão.
— Que Pedrinho e que Anunciada serão est-
dialis consigo, acompanhando o coadjuctor.
mbora ardesse por se vê-los, a presença do co-
icor impedia qualquer pergunta. Este ia tão
e e pio, caminhando para a porta da igreja,
era forçá mostrar o mesmo silencio e pie-
e que elle. Assim foram andando. O *cabrio-*
esperava-os; o cocheiro desbaratou-se, os vi-
os e alguns passageiros ajoelharam-se, em-
o do padre e o sacristão entravam e o ve-
do enlhava pela rua da Misericórdia. O preto
ndou o caminho a passo largo.

Que andem
burros e pes-
sões na rua, e
as nuvens no
céu, se as ha, e
os pensamentos
na cabeças, se
os têm. A do sa-
cristão tinha-
os varios e con-
fusus. Não era acerca
de Nassô Pae, embora
soubesse adorá-lo,
nem da agua benta e
do hyssope que le-
vava; tambem não era
acerca da hora, — oito
e quarto da noite, —
alio, o céu estava
claro e a lua ia app-
recendo. O proprio sa-
criolet, que era novo
na terra, e substitua neste caso a sege, esse
mesmo vehiculo não occupava o crebro todo de
João das Mercês, a não ser na parte que pegava
com nhô Pedrinho e nhã Anunciada.

— Ha de ser gente nova, ia pensando o sacristão,
mas hospeda em alguma casa, de certo, por-
que não ha casa vadia na praia, e o numero é da
do commendador Brito. Parentes, serão? Que pa-
rentes, se nunca ouvi...? Amigos, não sei; co-
nhecidos, talvez, simples conhecidos. Mas então
mandariam *cabriolet*? Este mesmo preto é novo
na casa; ha de ser escravo de um dos moribun-
dos, ou de ambos.

Era assim que João das Mercês ia cogitando,
e não foi por muito tempo. O *cabriolet* parou á
porta de um sobrado, justamente a casa do com-
mendador Brito, José Martins de Brito. Já havia
algumas pessoas em baixo com velas, o padre e o
sacristão apearam-se e subiram a escada, accom-
panhados do commendador. A esposa deste, no
patamar, beijou o amel ao padre. Gente grande,
crianças, escravos, um borborinho surdo, meia
claridade, e os dois moribundos á espera, cada
um no seu quarto, ao fundo.

Tudo se passou
como é de uso e regra,
em taes occasiões.
Nhô Pedrinho foi ab-
solvido e ungiado, nhã
Anunciada tambem,
e o coadjuctor despe-
diu-se da casa por-
tunior á matriz com
o sacristão. Este não
se despediu do com-
mendador sem lhe
perguntar ao ouvido
se os dois eram pa-
rentes seus. Não, não
eram parentes, res-
pondeu Brito; eram
amigos de um sobra-
do que vivia em Cam-
pinas; uma historia
terrivel... Os olhos
de João das Mercês
escutaram arregalada-
mente estas duas pe-
lavras, e disseram, sem
falar que viriam ouvir

o resto, — talvez naquella mesma noite. Tudo foi
rapido, porque o padre descia a escada, era forçá
ir com elle.

Foi tão curta a moda do *cabriolet* que este pro-
vavelmente não levou outro padre a moribundos.
Ficou-lhe a anecdotica, que vou acabar já, tão es-
cassa foi ella, uma anecdotica de nada. Não im-
porta. Qualquer que fosse o tamanho ou a im-
portancia, era sempre uma fatia de vida para o
sacristão, que ajudou o padre a guardar o pão sa-
grado, a despir a sobrepele, e a fazer tudo mais,
antes de se despedir e sair. Saiu, enfim, a pé, ru-
a acima, praia fóra, até parar á porta do com-
mendador.

Em caminho foi evocando toda a vida daquelle
homem, antes e depois da commenda. Compos o
negocio, que era fornecimento de navios, creio eu,
a familia, as festas dadas, os cargos parochias,
commercios e eleiçoes, e daqui aos boatos e
anecdoticas não houve mais que um passo ou dois.
A grande memoria de João das Mercês guardava
todas as cousas, maximas e minimas, com tal ni-
tidez que pareciam da vespera, e tão completas
que nem o proprio objecto dellas era capaz de as
repetir iguaes. Sabia-as como o Padre-Nosso, isto
é, sem pensar nas palavras; elle resava tal qual
comia, mastigando a oração, que lhe saia dos
queixos sem sentir. Se a regra mandasse rezar
tres duzias de Padre-Nossos seguidamente, João
das Mercês os diria sem contar. Tal era com as
vidas alheias; amava sabê-las, pesquisava-as, de-
corava-as, e nunca mais lhe saíam da memoria.

Na parochia todos lhe queriam bem, porque elle
não enredava nem maldizia. Tinha o amor da arte
pela arte. Muita vez nem era preciso perguntar
nada. José dizia-lhe a vida de Antonio e Antonio
de José. O que elle fazia era ratificar ou recti-
ficar um com outro, e os dois com Sancho, San-
cho com Martinho, e vice-versa, todos com todos.
Assim é que enchia as horas vagas, que eram mu-
ltas. Alguma vez, á propria missa, recordava uma
anecdotica da vespera, e, a principio, pedia perdão
a Deus; deixou de lho pedir quando reflectiu que
não falhava uma só palavra ou gesto do santo sa-
cristão, tão consubstanciados os trazia em si. A

ONESTALDO DE PENNAFORTE



**ESPELHO D'AGUA
JOGOS DA NOITE**

de certa autenticidade psicológica na captação de tipos, os estudos ser-tanejos do jovem pintor procuravam evitar o pitoresco, enfrentando corajosamente certa monotonia temática e compositiva do conjunto. Ainda que nos cumpra realizar certo esforço historicista para reconhecer isto, já se verifica positiva busca de simplificação em aquarelas desta série, como *Deus manda que a mulher siga o seu homem* e *A sombra das árvores de boneca*. No último, a tecedura do paletó do sitiante, em forma de colcha de retalhos, procura tardiamente absorver certo construtivismo pontilhista através do ritmo contrastante de largas pinceladas em cores lindeiras; os rostos do casal também se definem em zonas planas de cor e luz pouco convencionais para a época. A insistência no tema indigenista, nos vastos sombreiros dos homens, nos bandós, coques e xales das mulheres, assim como o modo pouco ortodoxo de dispor a matéria na tela, provocou curiosidade no 1.º Salão da Primavera inaugurando no Rio naquele ano. Os trabalhos foram aí acolhidos com benévola curiosidade pelo júri, que pensou tratar-se da produção de pintor mexicano não se sabia se de passagem ou se estabelecido havia pouco no Brasil.

Parece datar desse mesmo 1923 a adoção por parte de Cornelio Penna de certa linha nervosa e trepidante, cujo grafismo erudito, personalíssimo, redimensionava integralmente os trabalhos dele, a partir da definição do novo perfil compacto da assinatura do artista. A exasperada expressividade simbolista dessa linha tremida, que avança num zig-zague irregular, de agora em diante vai comunicar poderosa sugestão dramática a tudo que ela esboça. Uma articulada cartilagem que se inscreve com vigor e sutileza na folha branca e sabiamente recorta ou limita superfícies compactas de nanquim. Se a imperícia anterior no domínio do colorido e do modelado anulava o efeito intelectualista que vinha sendo buscado, agora esse traço, que parece provir da vibração constante de uma agulha de sismógrafo, permite a Penna expressar-se com absoluta economia e insuperável rigor. As conquistas dessa maneira ele as transpõe também para aquarelas, guaches e têmperas então executadas em cores baixas — cinzas, ocres, roxos, rosa-pálido, cereja, castanhos, laranjas, amarelos e, mais raros, verdes-pálidos e púrpura —, obras que a linha traveja e estrutura. O negro está presente também, além do traço definidor, ocupando às vezes pequenas áreas, outras correndo de alto a baixo densa cortina que, opressivamente, delimita a cena representada. Esta explosão criadora, Penna, a partir de então, vai persegui-la com absoluto domínio do meio expressivo, sem qualquer tipo de concessão ao gosto alheio.

De 1923 é *Volúpia* (antiga Coleção Baronesa de Paraná). Sobre fundo negro compacto, onde se frange em vitral enorme amêndoa formada pela chama de um círio, uma adolescente efébrica dança, seminua, sobre o esquife aberto. Transida de dor ao pé do caixão vazio, grave figura espectral, quase peça de estatuária, levanta a cabeça para não ver. Ao fundo, em segundo plano, dois anjos malignos, cujas duras asas sobem até o teto como alabardas ameaçadoras, tapam os ouvidos e baixam as cabeças mitradas num ricto de horror. Por sobre o catafalco, cobrindo em parte a essa que a bailarina pisa, a forma ampla e alva de um panejamento, contra o qual se recorta o tocheiro lavrado. A sensação acabrunhante que se desprende da composição, alusiva a uma Salomé intemporal (que no entanto usa os cabelos curtos da *garçonne* 1920) dançando sobre o vazio da morte, vai ser dominante na temática mais empenhada de Cornelio até a “Declaração de Insolvência” de 1928.

De 1924 datam os mais belos desenhos ziguezagueados, tanto em preto-e-branco como em cor. *Caboclos*, versão intelectualizada do tema do ano anterior, possui rara nobreza; nas feições as linhas tremidas definem áreas de sombra, rugas, as mesmas intenções expressivas. O agudo olhar de soslaio da esposa acompanha longe o espectador, enquanto permanece ensimesmado o marido nos próprios pensamentos. (Uma variante da figura masculina lenço ao pescoço, as duas mãos sopesando um punhal desembainhado, e agora a fitar agressivo o público, será reproduzida em 1932 na capa de *João Miguel*, o segundo romance de Rachel de Queiroz. O poncho e o chapeirão de palha foram elaboradamente coloridos, sendo que a esteira assimétrica do sobretudo mereceu labor digno de mosaísta.

Desse mesmo ano é *A Jornada*, uma alegoria precária seja no significado, seja na solução formal adotada, mas que participa da costumeira intensidade das obras de Penna. No primeiro momento esta composição pareceu representar, ao diletante de iconologia, “A Dor, em transe, acompanhada pela Morte mitrada, que traz pela corrente lobo faminto”. Uma releitura do belo artigo de Murillo Araujo sobre a exposição corneliana de 1928 revelou tratar-se antes de um emblema do Homem que, consumido pelo fogo interior, defendendo o próprio tesouro nas mãos, é seguido como sombra pela Morte, que leva encadeadas duas hienas. Contra os vastos panejamentos negros da Morte, cujas franjas de seda descem dos joelhos e o vento enfuna, recorta-se a figura do Homem, enrijecida numa expressão de dor, cada um dos múscujos desenhado debaixo do longo brial que enverga. As hienas da Morte parecem habitadas por um ser maligno que ameaçadoramente

lhes arrepia o dorso. Ao fundo, a parede negra da noite é perfurada por um círculo claro, que se sobrepõe a um *T* invertido.

Já na fantasmagoria do *Banquete* — ocres, cinzas, negros, laranjas — o comprimento longitudinal da mesa enorme é compensado pela absurda coroa em mândorla de 'Herodes', imensa filigrana rendilhada que lhe é perpendicular. O tetrarca, abancado ao centro da mesa, tem ao lado a mulher. Quatro círios de chama esgaldada escandem o espaço; entre eles, as mesmas sentinelas malignas de *Volúpia*, de asas-alabarda, pousando as mãos ósseas sobre a toalha — massa compacta galonada e debruada na borda. Em cima do linho pousam, inúteis, copas e taças para inexistentes convivas, cujos escabelos vazios são recobertos por mantos. Maciços cortinados desenham inexistente montanha-dossel sobre o espectral banquete.

Do ano seguinte, *Horas Melancólicas*, — ocres, amarelos, cerejas-acinzentados, castanhos — difere pela composição em diagonal do trabalho anterior, ainda que comungando do mesmo espírito. Diante do arminho luminoso da noite, no ossuário devastado, o príncipe beija um crânio; a espada guarnecida de gemas pende-lhe à cinta, dos ombros basto manto. Uma liteira recoberta de peles de leopardo espera próximo; dois escravos núbios entregam-se, lado a lado, à desolação ambiente.

Vem agora um dos mais emocionantes nanquins que realizou Cornelio. Aquele em cuja despojada composição vige ligeira assimetria, compensada pelas sombras que as figuras projetam sobre o fundo de linhas ziguezagueantes unidas, que indicam penumbra (uma caverna?). Dois homens, um negro e um branco, debruçam-se sobre a caveira que um deles mantém na mão voltada para cima, a fim de usá-la como recipiente; na beberagem que aí está contida ambos parecem escrutar com espanto a própria imagem que se reflete no líquido. A harmonia do ritmo depurado, a simplificação dos elementos, a nitidez das formas, o patético da situação compõem um unísono raro. Valorizado ainda pelos pormenores de grande beleza: a sucinta indicação da diversa estamparia de saios e mantos, a carapinha enxequetada de um e os cabelos listados de outro, o desencontro sutil da forma das sombras. O vigor do conjunto tornava-o digno de ser transposto para dimensão mural a fim de decorar o espaço rarefeito de um hipogeu ou o ingresso monumental de determinado campo santo.

Piedade, também, com a presença macabra da caveira gargalhante e o jogo de superposições de estamparia, lavrados, encastoa-mentos e cinzeladuras, com as formas encadeadas da lâmpada em forma de naveta presa à guarda da espada, deitando meia-ogiva de

luz, as falanges enjoiadas da Morte, correndo ao longo da cabeça do pierrô tombado sobre o manto em tabuleiro, o contraste de espessor entre as linhas quebradas, que significam a meia-luz do quarto, e os campos de nanquim unido, — do ponto de vista técnico e expressivo constituem uma das grandes realizações cornelianas, onde o autor desafia o próprio imagismo simbólico com grande gama criadora.

Depois desse período, outra data relevante para a inventividade plástica de Penna parecer ser 1928. Além da exposição que tem lugar em julho, na Associação dos Empregados do Comércio carioca, multiplica-se a colaboração do artista na imprensa, onde alcança pontos realmente altos. Este é sem dúvida o caso de letreiros, ilustração e friso de encerramento que desenha para a “Anedota do Cabriolé” machadiana, reproduzida numa revista. Constitui verdadeiro achado a vertiginosa projeção piramidal do desenho do alto da página em direção ao leitor. A carruagem, irrompendo do título — escrito em letras de contorno gretado, que parecem em relevo e feitas de pedra gasta, — pende para o lado, pois, nesse momento mesmo, a protagonista do conto está subindo ao bojo da viatura com a ampla crinolina listada, sustida com firmeza pela mão do condutor, enfatiado e de cartola. Essa hábil assimetria acrescenta a impressão de movimento em ato, atribuindo à composição triangular (cujo vértice é constituído pelo cavalo) volume, relevo e vida. O efeito obtém impetuosa ressurreição visual, como se, proveniente de outra era, o cabriolé da estória transpassasse a barreira do tempo através da página plana, invadindo a realidade do leitor com a palpitante presença dele. Por seu lado, o friso que Cornelio imaginou para o fecho dessa página ampla de revista mantém as duas dimensões tradicionais que convêm à superfície exígua dos frisos. Nele o desenhista representou, em enumeração caricatural, os figurantes do conto, cabisbaixos, cara compungida, mantilhas e gaforinhas, segurando velas de chama mortiça — pretendendo, com o mesmo espírito da abertura, apagar de manso, pouco a pouco, após a frase final do texto, a impressão de vida que havia saltado como chama livre no alto da página e deve ainda permanecer um instante, esvaída lembrança, na cabeça do leitor que já está voltando a folha. Neste magistral exemplo corneliano de engenharia do imaginário a função *ilustrativa* exalta-se semanticamente até uma latência máxima, porquanto está ligada de modo estrutural ao texto que se vai ler (que se acabou de ler); apenas em função dele, numa relação de contigüidade, emite a sua inteira conotação. Referindo-se, como se refere, ao texto efetivo da “Anedota do Cabriolé”, não apenas o *ilumina* na abertura e na conclusão, mas, antes de mais nada, o

emblemática. Fora do referido contexto regride ao significado ocasional de um desenho apenas engenhoso, secundário, algo incongruente até, nos elementos isolados que o compõem.

Muito intrincada, mas agora em sentido diverso, é a ilustração de Cornelio para o conto mouro *Las Dos Sombras*, do espanhol Pedro de Répide, publicado também em revista. Um desenho que provoca sentimento de vórtice pela superposição divergente de listas, enxadrizados, ranhuras, franzidos, num amálgama visual que se organiza maciçamente em forma de ogiva. O emaranhado contraponto linear, construindo volume de vibrante angulosidade, semelha a uma rocha de eixos cristalinos divergentes, que só aos poucos se deixa decifrar. Percebe-se então o amontoado “cubista” dos três dromedários, coroado pela pirâmide arrebicada do palanquim, o tapete losangulado onde se acocorou o velho mercador de panos, a favorita velada que ensaia um gesto de maravilha diante do tecido que este desdobra, o *black moor* de fez listado que alegra com uma nota gaiata a cena, e, por fim, escondido como num quebra-cabeça, o cameleiro núbio cujo turbante alvo e cara cor da noite aparecem entre corcova e pescoço de uma das três montarias.

Esse orientalismo de convenção, mais próximo dos figurinos de Bakst para *Cleópatra* (1909) e *Xeerazade* (1916) — portanto da alta-costura de Poiret e dos rebrilhosos figurinos de Erté — do que dos quadros de Moreau, estará sempre ligado, em Cornelio, à imagem de amargura, de dúvida, de perplexidade. É o que ocorre no retrato involuntário como “príncipe persa”, paludado com enormes panejamentos de diversa estampanaria que se lhe despenham em roda dos ombros. Uma das mãos pousa, com desconsolo, sobre a testa que pende, dedos afuselados quase de esqueleto; a outra está descaída sobre a munheca, enquanto descem, amontoados pelo pulso e antebraço, manilhas, correntes e braceletes vários. Apesar do ludismo gráfico perseguido entre a coifa ogival, que ultrapassa a moldura superior do desenho, e o escudo que repete, na perpendicular, a forma invertida do chapéu — significando, nessa heráldica arbitrária, a estrela baixa de um destino sem norte —, pode-se apontar como modelo provável do trabalho uma das gravuras de Rivière para o álbum *Images d'après Mallarmé*, publicado em 1896. Aí uma Herodiades de olhar alto, em posição simétrica ao “príncipe persa” de Penna, segura o seio com força. É irrelevante saber se houve deveras sugestão formal ou apenas coincidência vocabular dentro de uma mesma linguagem, desde que a personagem corneliana é sempre o mesmo príncipe soturno que, numa outra composição, atravessava o deserto para ir visitar, em horas

melancólicas, os restos queridos jacentes naquele cemitério abandonado.

Mais do que nunca nesses anos a linha angulada do artista representa o sinal palpável de uma dilaceração sem remédio. O caráter causticante dos argumentos que o artista versa, o irremediável desconsolo de semelhante *memento mori*, obsessivo, pungente, consternador, transfere-se de quadro para quadro com implacável amargura. Atingindo paroxismo insuportável para o mesmo artista, sem no entanto provocar no espectador a ânsia de absoluto que nele gostaria de inculcar, Cornelio Penna julga frustrada a própria obra, que passa a considerar um equívoco. A crise tem lugar sempre em 1928, quando, após relativa euforia, o artista realiza o lancinante “Confronto de Anjos”. Neste trabalho, em face do triunfo luminoso do arcanjo que levanta sobre a cabeça a cruz radiante, a atenção do autor volta-se para aquele que, desfalecido, desaba e afunda nas trevas exteriores que muram a composição, desesperado pela santidade que se realiza fora dele e perante ele.

Procurando libertar-se “com tristeza”, mas de modo definitivo, de um sofrimento que parece não levar a coisa alguma, Penna assume para si mesmo que o abandono da pintura é a única solução para o dilema. A pintura deixará portanto de ser (afirma) o principal meio de expressão do mundo interior dele. Em seu lugar adota a literatura — arte do tempo, não do espaço, arte que afinal constituía o seu outro mundo —, que a partir daí se torna o sangradouro dessa represa que ameaça aluir por excesso de tensão dinâmica.

Após formal “Declaração de Insolvência”, que publica na imprensa, o desenho passará a ser considerado por Cornelio uma habilidade subsidiária, apropriada para a descrição de exterioridades ou ocasionais alusões sibilinas. Mesmo assim executa composições avulsas a lápis e nanquim, *ex-libris* e capas para livros de amigos e admiradores. Entre estas — após a dramaticidade daquela que gizou em 1925 para *Gritos Bárbaros*, de Moacyr de Almeida (onde as penas arrepiadas de condor possuem presença quase tátil) — destaca-se, pela graça elegíaca, a que realiza em 1931 para *Espelho d'Água. Jogos da Noite*, de Onestaldo de Pennafort, talvez a mais bela das incursões do artista nesse campo. A partir das letras do título, tamisando a clareza da lua imensa que se reflete n'água, um rendilhado de reflexos veste o gesto hierático da figura que domina a composição numa prodigiosa miríade de refrações.

Os desenhos de 1933 e 1934 com os quais o autor pontuou *Fronteira*, o primeiro livro, já não ostentam mais a linha angulosa de

antes. Na sua intensidade claro-escuro, parecem obra menos de desenhista do que de gravador; o artista procura aí definir, em vez da maciez ondulante de panos e tecidos que lhe era cara, a textura compacta da pedra, da telha, do ferro, do barro socado, da madeira (na capa, as letras encarnadas do título e do nome do autor são achas de lenha estalada). Cornelio procede também a uma dura orientalização emblemática das figuras e da paisagem. Adota mesmo um certo simplificar de ricto e ademane que lembra as gravuras setecentistas de Sharaku, retratista do crispado teatro de sentimentos vividos pelos atores de Kabuki, e seus continuadores do século seguinte — Shigenobu*, Kunisada, Kumichika. Esse contorcionismo facial está presente nas figuras de Maria Santa, de Tia Emiliana, das imagens dos santos, assim como na chinesice expressionista que Penna escolheu a fim de representar a paisagem urbana de Itabira e os pormenores da arquitetura. Singular despedida de um artista cuja secreta complexidade cultural só se equiparava à própria versatilidade criadora, e que, avançando agora lentamente no caminho da ficção, nela se vai afirmar como um dos grandes inventores brasileiros do Século XX.

É preciso lembrar que, malgrado toda a singularidade dele, Cornelio Penna participa de modo irreversível do ambiente cultural em que evoluiu. Sem prejuízo da forte individuação, ele existe próximo a outros desenhistas que se voltam para a gráfica e a ilustração nos Anos '20 e '30. Olhado com algum distanciamento, verifica-se quanto ele compartilha das mesmas perplexidades que infletem os demais nesse meio, ainda que se mantenha afastado e à margem deles. O ambiente artístico nacional da época, nessa área, é bem mais complexo e variado do que se poderia supor num primeiro momento. Apesar de atuarem em diversos níveis de profissionalização e qualidade não poderíamos esquecer, mesmo num balanço superficial do período, a produção de J. Carlos e J. Wash Rodrigues, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, Yan e Paim, Zina Aita e Nicola De Garo, Correia Dias e Sotero Cosme, Ismael Nery e Cardoso Ayres, Alberto Cavalcanti e Álvaro, Quirino Campofiorito e Gilberto Trompowsky, Ferrignac e Henrique Cavalleiro, Jefferson Ávila e Álvaro Cohim, Menotti Del Picchia e Cecília Meirelles, Belmonte e Manuel Bandeira pintor,

* Shigenobu (1784-1832) foi discípulo e genro de Okusai; Kumichika (1835-1900) aprendeu a arte com Kunisada (1786-1864). (Sendo considerado o derradeiro artista de temática inteiramente tradicional na segunda metade do século XIX, Kunisada ignorou voluntariamente os aspectos da vida contemporânea num Japão que se ocidentalizava a passos largos, concentrando-se, em quanto gravador, na recriação dos motivos do teatro Kabuki). *Japanese Prints*, de Cecilia Whitford (Londres: Thames & Hudson, 1977) reproduz quatro estampas de Kunisada, uma de Shigenobu e uma de Kumichika.

Oswaldo Teixeira e Roberto Rodrigues, Carlos Cavalcanti e Alberto Delpino, Gilberto Fabregat e Tomás Santa Rosa — para citar, quase ao acaso, personalidades artísticas de cultura divergente que, nas poucas publicações de prestígio do País, dirigem-se a faixas de público conflitantes. Em todos eles elementos *art nouveau* e *art déco* estão intimamente imbricados, irresolvidos em estilização ornamental e decorativismo geometrizado, num contexto que se continuava a ser (como até hoje) determinado pelo gosto metropolitano europeu, que aqui aportava (hoje aterriza) com decênios de atraso (meses, semanas).

Nesse contexto Cornelio Penna distingue-se e se isola pela tendência... goticizante do traço gretado, anguloso, que assume, com agressividade quase de parodista, certo arcaísmo programático, latente na tradição proto-simbolista. Nele essa maneira origina-se no modo excêntrico pelo qual absorveu certo academicismo historicizante pseudo-realista inglês, a que já nos referimos; um academicismo que, não sendo indiferente à doutrinação ruskiniana, prefere edulcorar-se numa idealidade mercável e digerível. A essa iconografia *Tesouro da Juventude* acrescentou Cornelio o estudo de decorativismo intelectual, de cariz maciçamente literário, que de Rossetti alcança Burne Jones e, acrescida de japonismo, penetra a gráfica de Aubrey Beardsley, que na obra de Penna vai sofrer inesperada metamorfose. Novos contágios e fecundações ajudam a reformular em sentido sempre mais pessoal a evidente extração beardsleyana do desenho do brasileiro, o qual, através da disciplina ascética e da tendência religiosa, ascende alguma vez, com íntima e poderosa coerência, até a matriz original de Blake. “Confronto de Anjos” disto oferece inequívoca comprovação.

Ligado pelo umbigo histórico às contradições do meio brasileiro, culturalmente periférico e distanciado em decênios dos países emissores de padrões estéticos, Cornelio Penna procura suprir as deficiências do ambiente num insulamento estudioso que desaguaria de modo inevitável no egotismo. A singularidade existencial alia-se à cultural, fazendo com que, a partir daí, o espírito da sua obra se afaste sempre mais, e agora de modo sistemático, dos grandes modelos ‘internacionais’ prestigiados e imitados no tempo. A obra de Penna vai antes se identificar com a de alguns poucos artistas menores do Simbolismo europeu, quase todos de uma geração anterior à dele, nomes em geral marginais, mas com quem apresenta sintonia de interesses e afinidade formal: o holandês Jan Toorop (1858-1918), os belgas Charles Doudelet (1861-1938) e Georges Minne (1866-1941), o austríaco Koloman Moser (1869-1918) e, nos seus desenhos, o escultor

italiano Adolfo Wildt (1868-1931). A eles, excetuados talvez Toorop e Moser, Cornelio não chegaria a conhecer senão imperfeitamente, ao acaso de reproduções eventuais em revistas de arte ou algum livro avulso. Poder-se-iam citar ainda alguns outros nomes isolados ao lado destes (Edmondo van Ofeel, Frantichek Bílek...).

Constitui contribuição bem mais efetiva, entretanto, insistir na decisiva importância que para Cornelio Penna representou a gráfica do grupo que se reúne em Viena ao redor de Klimt e publica a revista "Ver Sacrum" — a *Wiener Secession*. Conforme é sabido, esses artistas retomam em direção nova, Koloman Moser à frente, o uso da ornamentação e do protótipo, aos quais atribuem um caráter monumental que muito agradou a Cornelio. A proposta estava implícita em Beardsley e nos seus imitadores e continuadores — Will Bradley, Charles Ricketts (que Di Cavalcanti cita na capa de *A Estrela de Absinto*, de Oswald de Andrade), Alastair, E. B. Bird ... até William Horton. Penna retraduz em sentido intimista e conforme as próprias idiosincrasias várias dessas conquistas. Possivelmente sintonizando esse espírito — no artista brasileiro radicalmente tragicizado em sentido ascético — Hubert Knipping, então plenipotenciário da República de Weimar no Rio de Janeiro, entusiasmou-se pelo artista, tornando-se o principal patrocinador da exposição corneliana de 1928. Mas no interior de toda essa fermentação criativa não podem ficar esquecidos dois nomes mais remotos mas nem por isso menos ligados à obra do brasileiro: William Blake e Gustave Moreau.

O encontro de Penna com Blake, anteriormente aludido, tem lugar ao nível da motivação contemplativa, primeiro motor de ambos, e do profundo conteudismo ético e religioso que lhes é comum. Embora temperamentalmente opostos, a marca de determinada hieraticidade dramática neles se organiza em amplo decorativismo, rodopiante em Blake, estático em Penna, mas que em ambos se traduz em arebesco e caligrafia de nitidez percuciente — cursivo fluente e elegante no inglês, pictograma e hieróglifo no brasileiro. Mesmo preferindo despojar-se do titanismo miguelangeliano de Blake em favor de uma carnadura prevalentemente ascética, enxuta até a secura taquigráfica, permanecem em Cornelio aqueles estímulos de super-humanidade simbólica. Emergem eles no "Atlas Sustentando o Globo" (onde se discerne o cone invertido da América do Sul) no cartaz que executou para o diário carioca *O Mundo* — poderosa representação simplificada em que os músculos saltam com recorte imperioso muito além de um realismo aula-de-nu. Renascem, explícitos, ainda (japonizados no alongamento das feições e das figuras) no "Confronto de Anjos" — a

que Penna apôs o expressivo título *Anjos Combatentes*. Embora o tema de *Warring Angels* seja freqüente no autor de *Bodas do Céu com o Inferno* (uma das ilustrações para *Night Thoughts* responde por esse nome, e o argumento retorna em inúmeras ilustrações para os dois *Paraísos* de Milton), analogia compositiva explícita com a pintura corneliana existe antes no avassalador *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun* — se bem que, para a sensibilidade discoteca 1980 a áspera secura do quadro de Penna pareça ainda mais aterrorizadora. De espírito blakeano é ainda o inacabado desenho a lápis “Figura Alada Caída de Costas”. As asas membranosas que o poeta-pintor atribui a Lúcifer e a sua coorte, aqui se esclerosaram em ossos lanceolados que se empinam na curva das asas como um medonho esqueleto aéreo — asas dignas de ostentarem as penas de bronze dos pássaros do Lago Estinfale mítico.

Já em Gustave Moreau antes de mais nada fascinou Cornelio a “necessária riqueza” e a “bela inércia”, que o brasileiro vai interpretar ao modo dele, conforme critério ornamental 1900. Conforme lembra um estudioso de Moreau, L. Budigna “na hierática imobilidade das personagens, na solenidade fantástica das arquiteturas, na profusão helenística das gemas, jóias, esmaltes, cinzeladuras, brocados, sedas, damascos, véus, drapejos, diademas, cinturões, pulseiras, que constringem e exaltam a nudez” o efeito buscado de silêncio e solidão sublinha o sentimento de inquietude, de procura insatisfeita, de frustração e desassossego que constitui o legado da condição humana. Penna retoma a lição de Moreau, aplicando-a ao avanço cuidadoso e difícil da criação dele. Aí, além de valorizar com grande finura o pormenor gráfico da estamperia, com a iteração regular dos motivos que lhe é própria — para o que a gráfica *Wiener Secession* lhe forneceu sugestões preciosas —, adapta ao próprio traço anguloso o gosto bizantino pelos ornatos, incrustações, recamos, embrechados, jaspeios, adereços, passamanes. Respondendo em 1955 para o *Jornal de Letras* carioca ao “questionário de Proust”, o escritor não hesitava em afirmar que o pintor de *A Aparição* era aquela da sua preferência. Devia conhecer e se identificar com o radicalismo solipsista do mestre, que em certa ocasião declarara sem titubear: “Não creio nem naquilo em que toco nem naquilo que enxergo; creio unicamente no que não vejo e no que sinto. Apenas o sentimento interior a mim parece eterno e incontestavelmente certo”.

De Moreau (*A Parca e o Anjo da Morte* — quadro de extração daumieriana cujas virtudes colorísticas Rouault vai desenvolver),

Cornelio retira a montaria do seu inaugural "Cavaleiro Noturno". Na série de *Salomé Dançando* (livremente glosada em *Volúpia*, já vimos) recupera não só a temática herodiada, tão cara ao Decadismo, mas também a precisa figura do guarda/carrasco, tuaregue de rosto rebuçado que, na sala do trono-altar vigia a dança da infanta perversa. Penna simplifica a figura opressiva do sentinela barbaresco. Geometrizo-o e multiplica-o nos espectros alados e mitrados que, chorando, as mãos premidas sobre as ouças, velam pressagamente por estas personagens sem esperança.

Cornelio Penna "descobriu-se" pintor aos dez anos (1906). Conforme o próprio testemunho, decidira então ilustrar um 'romance' que escrevia à maneira da *Genoveva de Brabante*, do Cônego Schmid, envolvendo venturas e desventuras de Margarida, pobre princesa rica da Casa de Hohenstaufen. A frase inicial da estória nunca lhe esqueceu: "Num dos mais altos píncaros de uma altíssima montanha..." A sugestão do cenário tinha muito para inspirar o mini-ficcionista desdobraado em ilustrador das próprias estórias: castelos, cavalgatas pela montanha, rebrilhar de elmos e armas, pagens de roupas coloridas, o chapéu em forma de cartucho da protagonista, a floresta sombria, uma silhueta de bruxa, sorrisos intimidados de pastorinhas.

No Interior paulista, após os anos da primeira infância, transcorridos na mítica Itabira do Mato Dentro, ganha intimidade com as revistas nacionais e estrangeiras que um menino do seu nível folheia. Dentro da tradição cosmopolita-conservadora, os livros, que lhe chegam às mãos em Campinas, onde cursa o ginásio — Camilo, Dumas Pai, Alencar, Walter Scott, Ohnet, Pérez Escrich — formam o gosto e definem-lhe a tendência íntima. Quando mais tarde aderir ao fremente grafismo que logo se torna a própria marca criadora, aquele material já foi todo elaborado e recriado diversas vezes. Varia sobre ele, então, com liberdade, utilizando a linha quebrada que descobriu — à qual se aplica o verso de Emílio Moura: "Impossível disfarçar e dizer que isto não é angústia". Angústia e dilaceração metafísica, que hesitam entre a intensa impregnação do imaginado e certo obscuro sentimento de culpa, no qual se embatem sonho e símbolo.

O desencontro com o cotidiano, provindo da sensação de inutilidade, deseja, contudo, se expressar. O artista *in fieri* acaba por descobrir certa maneira cifrada de dizer que, através da alusão, do metaforismo, do ocultamento, da alegoria, procura traduzir as presenças noturnas que o assombam. Silêncio opaco e sofrimento moral, sentimento do tempo e confessa malignidade vão aos poucos

organizando a liturgia de certa hieraticidade já agora bem definida. Aqui dominam estilização e rebuscamento, que se interessam cada vez mais pelo vocabulário da decoração, procurando estabelecer e explorar o próprio código. Inseguro ainda com os temas que julga seus, temas que vai dificultosamente adivinhando por conta própria, Cornelio Penna põe-se a percorrer as variantes da tradição decadista, que julga mais afim e conforme aos próprios interesses. Desse repertório passa para a adoção de assuntos nativos, tanto de procedência naturalista (sertanejos, cenas mineiras e paulistas) como de origem arqueológico-romântica (índios, conquista da terra, escravidão, ouro, decadência), estes últimos, tratados segundo um excessivo decorativismo, que os reduzia a meras abstrações. Instigado pelo aspecto lúdico levantado pelo decorativo em si, o ilustrador que se interessara apenas pelas visões íntimas, aos poucos aceita iluminar textos alheios. Liberado, nestes desenhos, do obsedante conteudismo, vai se abandonar a surpreendentes jogos formais, de cuja versatilidade terá sido o primeiro a se admirar. A crise que se segue à primeira mostra do pintor interrompe a exclusiva dedicação às artes plásticas. Abre-lhe contudo o caminho da ficção onde, de agora em diante, ele há de perseguir o desenho psicológico dos seres e das almas por meio de uma escrita dúctil e rutilante, na qual cunhou uma das obras mais originais da arte literária brasileira.

Vi pela primeira vez um desenho de Cornelio Penna, na adolescência. Estava afixado na parede do quarto-escritório de meu primo em Belo Horizonte. A casa era no Bairro dos Funcionários, João Pinheiro esquina com Bernardo Guimarães, esquerda de quem sobe. Uma das construções originais que, na burocrática Cidade de Minas 1900, teria sido destinada a chefe-de-seção das Secretarias estaduais. Engenheiro letrado e escritor que não se decidiu assumir enquanto tal — por excesso de timidez, ou de orgulho (graves pecados de família) — Sylvio Felício dos Santos havia mandado encaixilhar uma reprodução de *Piedade*, decerto aparecida em alguma revista literária dos Anos '30. Colocou-a entre a foto de Henry James e uma reprodução a cores de Tarsila que ele dizia chamar-se *Largo do Arouche* (*A Feira*, 1924). Nessa parede lembro-me ainda, branca e vermelha, de uma litografia original de Picabia para a edição de *Janela do Caos*, de Murilo Mendes (cavalo disparado arrastando figura humana através de campo de cruces) e daquele pastor de Géricault, fotogravura de Goupil Frères, que havia sido do pai dele.

A impressão causada pelo nanquim de Cornelio Penna nessa atmosfera foi surpreendente. O tema soturno provocava estupor. Mas

a configuração estranha do desenho, o embate de brancos e pretos também desconcertava. E o riso despregado da caveira, então, saindo de uma mancha negra, enquanto, alheia à proporção naturalista, dois braços escuros tomavam posse do corpo sofrido do pierrô (pois devia ser um pierrô a personagem com aquela folgada roupa branca de borlas negras) adernado sobre a colcha em tabuleiro... Impressionou-me na época o fato de meu primo haver escolhido tema tão fúnebre para ver todos os dias ao levantar e ao deitar.

Quando, mais tarde, chegou a hora de ler *Fronteira*, o novo encontro com essa gráfica inquietante reavivou a forte impressão anterior. A curiosidade de conhecer novas obras do artista aumentava, mas, apenas quando apareceu a edição Aguilar dos romances reunidos, tive notícia (não sem alguma decepção, dada a má qualidade das cópias) de diferentes trabalhos do ficcionista.

Só agora consegui satisfazer o velho desejo que a estampa encaixilhada de Belo Horizonte provocou. Mesmo incompleto como continua a ser o conhecimento de que disponho hoje sobre o assunto, visão fragmentária de uma obra que desejou expressamente assumir tal condição, estou mais do que certo de que a espera valeu a pena.

Isolado na história da arte brasileira, o "gênio macabro" do autor de *Dois Romances de Nico Horta*, a que se referia Murillo Araujo em 1928, constitui um alto e raro momento da nossa criatividade. A pungência dessa meditação sobre a morte, sobre o fluir do tempo, sobre a santidade imperfeita, na aspereza ascética que assumiu, merece toda a atenção. Os dois mundos de Cornelio Penna completam-se naturalmente; das simpatias e diferenças entre literatura e pintura do inventor de *Piedade* e *A Menina Morta* partiremos para o conhecimento abrangente dessa personalidade criadora que se alinha entre as maiores que produziu o Brasil no presente século.

São Paulo, agosto, 1979

Rio de Janeiro, setembro, 1979

Os títulos dos trabalhos iconográficos de Cornelio Penna, quando em grifo, correspondem a denominação original que lhes deu o A; quando aspeados, representam interpretação arbitrária do ensaísta, que neles procurou resumir o tema das obras.

* * *

As referências bibliográficas que se seguem, acompanhando o desenvolvimento do texto, desejam remeter o leitor a livros e catálogos ilustrados onde vêm reproduzidas obras de artistas diversos nacionais e estrangeiros citadas pelo ensaísta em relação à obra de Cornelio Penna. Com o fito de justificar (ou não) as afirmações dele, possuem apenas caráter informativo.

Sobre Laurens Alma-Tadema e pintores similares, ver:

Gaunt, William — *Victorian Olympus*. Londres: Cardinal, 1975 [1ª ed. 1952].

Bell, Quentin — *Victorian Artists*. Londres: Academy, 1975 [1ª ed. 1967].

Eugen, Rodney K. — *Victorian Engravings*. Londres/Nova York: Academy/St Martin, 1975.

Em relação ao "orientalismo" cornelianiano:

Bakst [Figurinos para os *Ballets Russes*]. Londres: Academy, 1977 (Introdução não assinada).

Poiret, le magnifique. Paris: Musée Jacquemart-André, 1974. (Prefácio de Jules Cain. Textos de René Binotte).

Erté. Milão: Franco Maria Ricci, 1974. (Texto de Roland Barthes).

Hérodiade, uma das *Images d'après Mallarmé* (1896) de Rivière, está reproduzida em:

- * Delevoy, Robert L. — *Journal du Symbolisme*. Genève: Skira, 1977 (ilustração 189).

A figura de Iskander, desenhada por Liev Bakst para o bailado *La Péri* (1911) no volume *Bakst*, acima citado (estampa nº 24) assemelha-se seja no traço seja na atitude ao "príncipe persa" cornelianiano.

A grande lua da capa de *Espelhos d'Água Jogos da Noite*, poemas de Onestaldo de Pennafort, parece ecoar a pungência temática e gráfica de "The Way of the Soul" (1910), de William Horton, reproduzido em:

- * Walters, Thomas — *Art Nouveau Graphics*. Londres/Nova York: Academy/St Martin, 1974⁵ [1ª ed. 1971].

Sobre o gravador japonês Sharaku, ativo no final do Século XVIII, que retratou o teatro Kabuki (a tradição afirma ter sido ele ator de No, cuja sutileza simbólica se opõe à gesticulação e à dramaticidade do Kabuki, que por isso mesmo o fascinava), ver:

Grilli, Elise — *Sharaku*. Nova York: Crown Publishers, 1962.

Para um primeiro contato panorâmico com a gráfica brasileira do período em pauta, muito úteis são os catálogos, generosamente ilustrados:

A Semana de 22. Antecedentes e conseqüências. Exposição do Cinquentenário. São Paulo: MASP, 1972

e a sua versão reduzida, mas com iconografia divergente

Semana de 22. Antecedentes e conseqüências. São Paulo: MASP, 1974

além da obra, muito bem ilustrada como sempre, de

Bardi, Pietro Maria — *O Modernismo*. São Paulo: Sudameris, 1978

sem esquecer a contribuição, principalmente iconográfica, de

Amaral, Aracy A. — *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970

e a pesquisa pioneira, que deve ser prosseguida para outros ilustradores brasileiros do período, em boa hora empreendida por

Tavares, Neila — *Desenhos de Roberto Rodrigues*. Rio de Janeiro: Cordelur-bano, 1974.

Para os antecedentes do período permanece indispensável sempre:

Motta, Flávio — *Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil*. São Paulo, 1957.

Sobre Rossetti e o seu grupo, ver:

Barilli, Renato — *I Preraffaelliti*. Milão: Fratelli Fabbri, 1967.

Hilton, Timothy — *The Pre-Raphaelites*. Londres: Thames & Hudson, 1974 [1.ª ed. 1970].

Harding, James — *The Pre-Raphaelites*. Londres: Academy, 1977.

Waters, Williams — *Burne-Jones*. Londres: Shire Publications, 1973.

Para o ilustrador de *Salomé* e *The Rape of the Lock*, utilizei:

Ross, Robert — *Aubrey Beardsley*. Nova York: Jack Brussell, 1967² [1.ª ed. 1898].

The Early Work of Aubrey Beardsley. Nova York: Dover, 1967² [1.ª ed. Londres: The Bodley Head, 1899; 2.ª ed. aum.: 1920].

The Later Work of Aubrey Beardsley. New York: Dover, 1967² [1.ª ed. idem, idem; 2.ª aum., idem, idem]. (Nota introdutória de H. C. Marillier.)

Acabaram de sair dois preciosos repertórios sobre ilustradores contemporâneos de Beardsley devidos a:

* Calloway, Stephen — *Charles Ricketts. Subtle and fantastic decorator*. Londres: Thames & Hudson, 1979

e

* Arwas, Victor — *Alastair. Illustrator of Decadence*. Londres: Thames & Hudson, 1979.

Para uma iconografia abrangente e atualizada do período fim-de-século onde Toorop, Minne, Doudelet, Bilek e van Offel encontram-se documentados com maior ou menor proveito, consultamos, além do volume de R. L. Delevoy (*Journal du Symbolisme*), citado:

* Schmutzler, Robert — *Art Nouveau Jugendstil*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1962, de que existe tradução em inglês, e, mesmo, uma *abridged edition* (Londres: Thames & Hudson, 1978), que elimina, no entanto, os capítulos iniciais dedicados aos momentos estilísticos precursores do movimento e parte do precioso repertório de vinhetas das revistas simbolistas germânicas. Nesta obra vem reproduzida em grandes dimensões "The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun" blakeano que nos interessa.

* Jullian, Philippe — *Les Symbolistes*. Neuchâtel/Paris: Ides et Calendes La Bibliothèque des Arts, 1973.

* Wyylich, Petr — *Art Nouveau drawings*. Praga: Artia, 1975 (alinhando Alfons Mucha, Aubrey Beardsley, Odilon Redon, Edvard Munch, Jan Preisler, František Bilek, Alfred Kubin, František Kupka, Auguste Rodin, Gustav Klimt e Egon Schiele)

o catálogo

Drawings related to Art the Nouveau. Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, 1966 e, além dos capítulos de

Durbé, Dario — "Le correnti spiritualistiche".

Barilli, Renato — "Redon e il Simbolismo".

Barilli, Renato — "Aspetti dell'Arte Europea alla fine del Secolo".

Barilli, Renato — "Internazionalità del Simbolismo".

Crispolti, Enrico — "Vicende dell'immagine fra Secessionismo e Simbolismo" para, respectivamente, os volumes I (*Realtà e forma nel Postimpressionismo*), II (*Soggettività e Oggettività del linguaggio simbolista*) e VIII (*La Continuità dell'immagine: realtà naturale, realtà lirica e realtà sociale*) da coleção *L'Arte Moderna*. Milão: Fratelli Fabbri, 1967. 14 v., os panoramas gerais representados por

Lucie-Smith, Edward — *Symbolist Art*. Londres: Thames & Hudson, 1972.

Madsen, S. Tschudi — *Fortuna dell'Art Nouveau*. Florença: Il Saggiatore, 1967.

Selz, Peter & Constantine, Mildred — *Art Nouveau. Art and Design et the turn of the century*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1975 (edição revista) [1.ª ed. 1959]

sem esquecer

Champigneulle, B. — *L'Art Nouveau*. Paris: Somogy, 1972.

Sobre Kolo Moser e o Grupo de Viena, ver

* Hoffman, Werner — *Gustav Klimt*. Londres: Studio Vista, 1972.

* Koschatzky, Walter & Kossatz, Horst-Herbert — *Ornamental posters of the Vienna Secession*. Londres/Nova York: Academy/St Martin, 1970.

* Weissenberger, Robert — *Vienna Secession*. Londres: Academy, 1977. (edição alemã: 1971).

Para os desenhos de Adolfo Wildt, ver não apenas:

Viazi, Glauco & Schewiller, Vanni — *Poeti Simbolisti e Liberty* [Disegni e illustrazioni di Alberto Martini, Romolo Romani, Antonio Rubino e Adolfo Wildt].

Milão: All'insegna del Pesce d'Oro, 1967

mas em especial

idem, idem — *Poeti Simbolisti e Liberty* [Disegni di Adolfo Wildt] Milão: All'insegna del Pesce d'Oro, 1971.

Para Gustave Moreau utilizei textos constantes de

Omaggio a Gustave Moreau. Trieste: Azienda Autonoma di Soggiorno Turismo, 1966. (Luciano Budigna: "Moreau, oggi").

Para Blake:

Keynes, Geoffrey — *Drawings of William Blake. 92 pencil studies*. Nova York: Dover, 1970.

Raine, Katleen — *William Blake*. Londres: Thames & Hudson, 1970.

Todd, Ruthwen — *William Blake. The artist*. Londres: Studio Vista/Dutton, 1971.

Os volumes assinalados com asterisco foram consultados na excelente coleção da Secção de Artes da Biblioteca Municipal Mário de Andrade paulistana, cuja colaboração, eficiente e interessada, facilitou sobremaneira a realização do presente trabalho.

