

## 2 Rui de Oliveira: estudo sobre estilo

A intenção de estudar a obra de Rui de Oliveira foi o ponto de partida deste trabalho de pesquisa. Como artista plástico, Rui de Oliveira é hoje uma dos criadores visuais mais respeitados do país, tendo suas criações alcançado diversos meios de comunicação.

Rui de Oliveira, como a maioria dos artistas, iniciou sua vida artística ainda bem jovem e alimentou sua energia criativa conforme conhecia o mundo. Ainda como letrista de cartazes comerciais varejistas pôde ter acesso a técnicas de controle do traço e a profissionais que em suas práticas artesanais podem ser considerados artisticamente virtuosos, como veteranos gravadores e pintores de cartazes. Aí se inicia algo para o qual devemos abrir os olhos com uma atenção especial: uma propensão do artista ao amor pela gravura e tudo e todos relacionados a esta atividade milenar. A atividade de gravador de Rui de Oliveira ficará, no entanto, para um momento posterior neste capítulo. Devemos antes nos deter sobre um elemento importante no reconhecimento da obra do ilustrador: seu estilo.

Estilo é um termo usado sem muito pudor ou consciência e o ouvimos nas mais variadas rodas, sendo invocado para se referir a muitos aspectos diferentes de uma obra visual – já que é a obra visual o tema geral deste trabalho e em especial a ilustração de livros infantis.

### 2.1. Elementos de repetição

Acho importante antes de tudo deixar claro que o uso de determinados termos como ‘repetitivo’, ‘ clichê’, ‘estereótipo’, ‘banalidade’ ou outros que possam ser utilizados poste-

riormente, não tem aqui, de forma alguma, uma carga negativa. Os termos serão usados levando-se em conta simplesmente seus significados.

A repetição, culturalmente, carrega vários sentidos e pode ser interpretada – ou mesmo sentida – como algo negativo. Mencionada usualmente como clichê ou estereótipo a repetição, em manifestações culturais, é referida através destes termos com um tom crítico de valor reprovador. A repetição, no entanto, tem um peso muito mais importante em nossa sociedade e, artisticamente, contém qualidades que não são visíveis à primeira impressão. Se fizermos uma auto-avaliação veremos que apesar de condenarmos – como membros da sociedade – aquilo que é repetitivo, também sentimos uma segurança em sabermos o que é previsível, em estarmos no controle de nossas emoções futuras.

É inegável nossa fidelidade ao espetáculo de massa, mesmo sabendo que cumula-nos de banalidades, uma atrás da outra; mesmo sabendo o que veremos. Muitas são as hipóteses para esse fato. Poderíamos nos perguntar: seria justamente o conforto da previsibilidade que nos conduz de volta aos folhetins? (Coelho, 2000. p.27).

Acima vimos que a repetição como elemento na cultura pode estar no campo subjetivo, como nas emoções e sensações, e na própria narrativa quando pensamos em espetáculos de massa como as telenovelas, a música e o cinema. No campo concreto nossa atenção é voltada principalmente para elementos visualmente reconhecíveis como cores e formas.

A repetição neste âmbito visual também tem sua carga avaliadora em diferentes contextos artísticos visuais. Podemos, por exemplo, usar a repetição de algo – cores, formas, linhas, manchas etc. – para enquadrar determinado artista plástico em alguma escola ou movimento específico. Assim como já se usou muito esses critérios oriundos da repetição para rotular fases de outros artistas, como a fase azul de Picasso, devido o uso repetitivo do azul. (Figuras 1 e 2)

Outro exemplo da repetição benéfica seria o uso do clichê. A palavra usada hoje com cunho depreciativo, representa uma importante ferramenta da imprensa e das artes plásticas. Nas artes plásticas, principalmente do Renascimento, usavam-se variadas técnicas de repetição para que se conseguisse cumprir prazos de grandes pinturas. Michelangelo foi um grande usuário de clichês e moldes para suas pinturas da figura humana, que não podiam contar com modelos para cada pose e ângulo de pinturas como a do teto da Capela Sistina. Foram usados ali diversos moldes de pernas, braços, cabeças, torsos e mãos oriundos de um catálogo construído pelo próprio pintor.

No ofício da ilustração, no entanto, a repetição de técnicas e traços, ou seja, a repetição de certos elementos, em

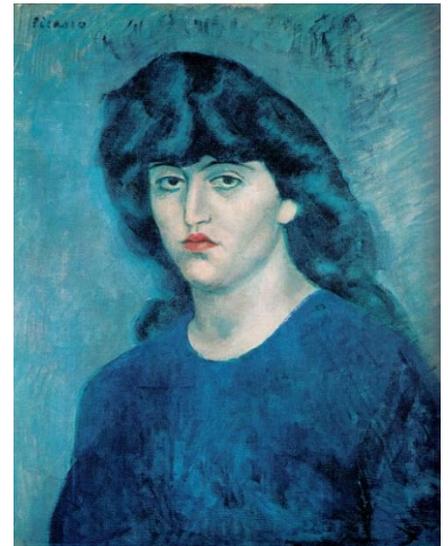


Figura 1: *Retrato de Suzanne Bloch*. Picasso, 1904



Figura 2: *Velho violonista*. Picasso, 1903

muitos casos, ou melhor dizendo, para muitos ilustradores não é um objetivo nem algo a ser seguido. No caso de Rui de Oliveira a experimentação e a diversidade é um aspecto do trabalho que motiva as novas narrativas a serem ilustradas e incitam a criatividade para a próxima ilustração. Nas palavras do próprio artista:

Somos pintores da corte. Precisamos que as cortes, ou editoras, no encomendem trabalhos para que os executemos como nos foi pedido. Neste sentido somos ainda artistas medievais. Não há espaço para marcas pessoais. (Oliveira, 2011. Em entrevista).

Ou ainda: “o ilustrador não é diferente de um ator, que tem que se transformar em outro a cada trabalho” (2011). Podemos ver que, para Rui de Oliveira, assim como para muitos ilustradores literários, como Roger Mello e Graça Lima, para mencionar dois outros ilustradores nacionais, cada narrativa ou texto pede uma nova abordagem, novas formas, novas cores ou a total ausência delas.

Podemos ver abaixo (Figuras 3 e 4) exemplos de obras de Rui de Oliveira separados por uma pequena distância cronológica, mas com uma grande diferença entre os caminhos estéticos escolhidos.

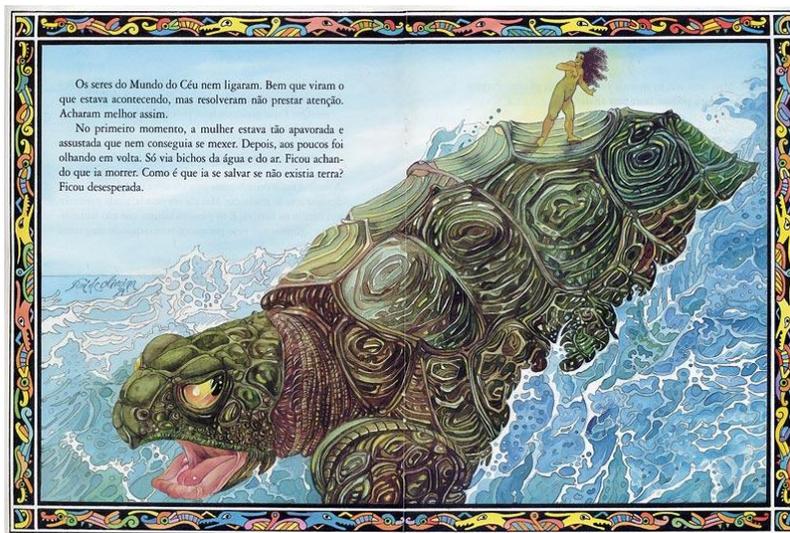


Figura 3: *Os dois gêmeos* de Ana Maria Machado, 1996.

A falta de uma concordância entre as estéticas dos dois livros de Ana Maria Machado pode provocar elogios de uns, pela versatilidade e exercício da liberdade imaginativa; e críticas severas de outros pela falta de unidade e identidade artística do ilustrador. Poderíamos dizer ainda que estas diferenças plásticas são fases distintas de um mesmo artista, como são muitas vezes interpretadas as diferenças acompanhadas por elementos repetitivos. Falta aqui, porém, a repetição.



Figura 4: *O touro da língua de ouro* de Ana Maria Machado, 1994.

No entanto, veremos ainda que mesmo na aparente grande diferença entre os trabalhos coube a esta pesquisa a tarefa de detectar elementos comuns entre elas. A repetição no trabalho artístico também é usada sistematicamente por muitos como meio de identificação do artista.

Ela é, na verdade, o elemento observado cuja ocorrência nos interessa ao buscarmos identificar e estabelecer o que poderemos chamar de "estilo" e deriva de elementos similares que são detectados ao longo de um número maior de objetos, sejam eles obras artísticas ou não. O primeiro passo para a detecção de tais repetições seria observar uma amostra significativa da obra completa de Rui de Oliveira.

Visto que seu trabalho voltado para a ilustração literária infantil e infanto-juvenil é composta por 127 obras até a data desta redação, captar uma amostra deste trabalho com o fim de uma detecção de elementos formadores de um estilo não é uma tarefa simples. Uma análise profunda do trabalho do artista foi descartada em favor de uma análise de conteúdo mais simples nesta primeira etapa da pesquisa. Procurou-se observar superficialmente os elementos plásticos sem uma busca por algum elemento específico, mas uma busca geral por vários elementos: os que poderiam ser considerados repetidos ou constantes.

Após a reunião de uma grande quantidade de obras de Rui de Oliveira no intuito de detectar estas estéticas, similaridades, diferenças e mudanças; foram encontrados elementos que, devido à sua repetição ao longo de trabalhos diversos e sem ligação narrativa entre si, poderiam ser caracterizados como construtores e determinantes do que poderíamos chamar de estilo do ilustrador Rui de Oliveira.

Como já mencionamos anteriormente, há entre as 127 obras uma grande divergência entre as decisões estéticas feitas ao realizar-se as ilustrações. Estas divergências, ora mínimas e quase imperceptíveis, em outros momentos imensas, ao ponto de a obra parecer ter sido feita por outro artista, convergem em certos momentos, mais especificamente em determinados elementos sobre os quais podemos dizer agora, de fato se repetem. A seguir veremos os principais destes elementos.

Analisando academicamente, quero dizer, como alguém treinado sob os preceitos de um artista tradicional, assim como o foi Rui de Oliveira, a detecção principal e mais importante é a de que os elementos repetidos pelo artista situam-se em seu desenho de figura humana. A representação humana nas artes tradicionais contém mais do que somente o desenho de mãos, pés, cabeça, braços, pernas e torso. Academicamente, é necessário estar ciente de que existem entre estas partes do corpo diversas relações de coexistência.

Relações como estas se fazem necessárias para uma representação ideal da figura humana. Há delas entre o torso

e os braços e entre o torso e as pernas sendo a principal delas a relação entre a cabeça, o torso e as mãos. Esta sendo responsável pela emissão de boa parte da dramaticidade de uma obra. (Figuras 5 e 6). É pelos olhos e as mãos que o artista transmite a emoção necessária que cada peça visual demanda.

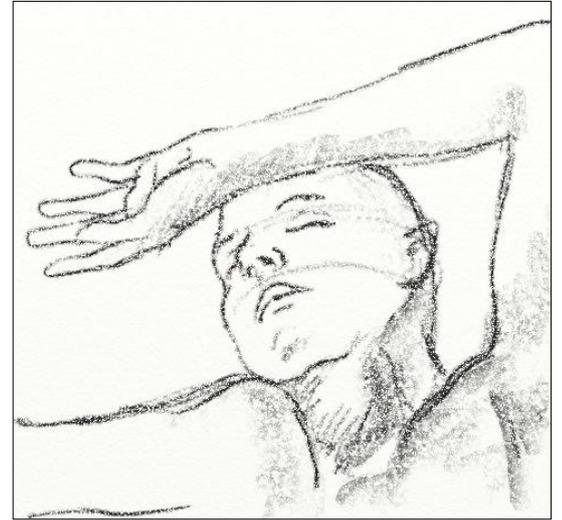


Figura 5 e 6: Relação torso/mão/cabeça criando dramaticidade e Relação cabeça/braços. *Rodrigo Abraham*

Na ilustração não é diferente, visto que cada uma delas busca retratar – ou por que não dizemos interpretar – uma cena diferente da narrativa escrita. É possível apreciarmos esta encenação em obras como *A tempestade* de William Shakespeare. (Figura 7).



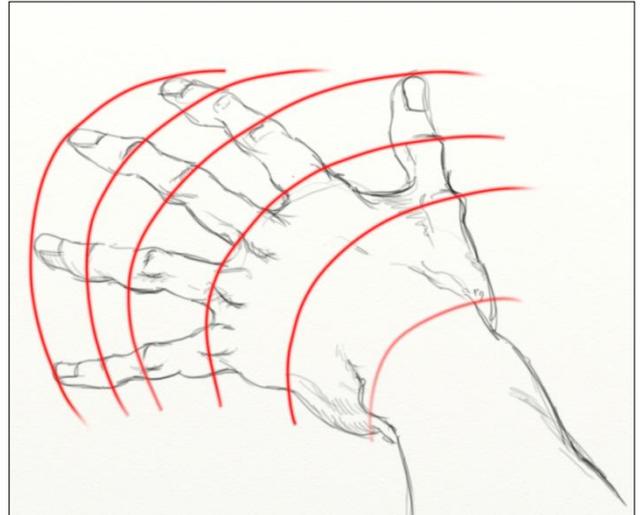
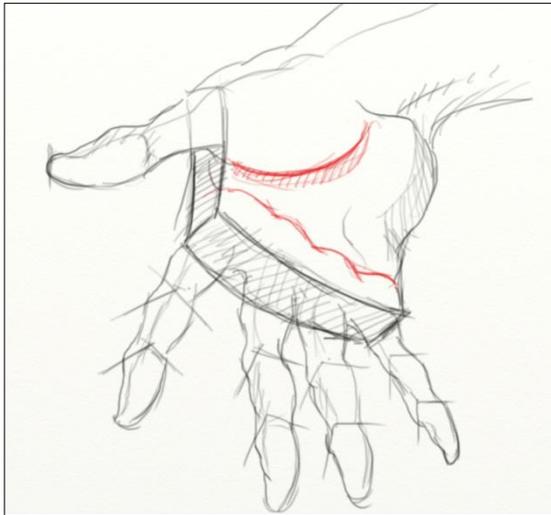
Figura 7: *A tempestade*. William Shakespeare, 2000.

Nesta obra conseguimos identificar a linearidade narrativa concentrada no centro da ilustração enfatizada pela escolha do artista em posicionar as mãos na parte central da composição. Há ainda o fato de cada uma delas estar em uma posição, atribuindo a cada personagem um papel e uma importância distinta na narrativa. Notemos ainda que as figuras têm uma similaridade com esculturas e pinturas medievais através das posturas e dos olhares – opção feita para uma melhor ambientação, uma vez que trata-se de uma história medieval – o que torna a dramaticidade das mãos mais importantes, afinal elas são quase os únicos elementos encarregados de transmitir a carga emocional.

Os olhos e as mãos especialmente, quando representados por Rui de Oliveira possuem sempre similaridades em alguns aspectos da representação plástica, elaborados a seguir seguindo preceitos acadêmicos já mencionados.

Os métodos de construção artísticos do desenho de uma mão podem nos colocar a par dos elementos importantes para que as proporções sejam plausíveis e agradáveis ao observado, ou leitor no caso especial desta pesquisa.

Podemos separar a mão em partes distintas, onde cada uma tem uma relação com as outras e o todo para que haja a harmonia esperada. A palma da mão funciona como uma grande superfície com duas leves linhas de flexibilidade, uma delas para o movimento do polegar e a outra para o movimento dos dedos mínimo ao indicador (Figura 8). Cada um dos dedos, sua vez possui limites de movimentos correspondentes se circunscritas num arco (Figura 9).



Figuras 8 e 9: A palma da mão e linhas de articulação e arcos de movimento e correspondência. *Rodrigo Abraham*

Observando os métodos de construção proporcional da mão poderemos com facilidade compreender como Rui de Oliveira possui fatores evidentes de diferenciação quanto a este processo. No método de representação da mão desenhada por Rui de Oliveira, um dos pontos de interesse é obviamente o plasticidade, onde é possível observar características físicas específicas, como a forma musculosa de umas (Figura 10) e os dedos muitas vezes retos de outras (Figura 11 e 12). As



Figura 10: Detalhe. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*, 2002.

pequenas unhas e sua peculiar maneira de tornar as pontas dos dedos mais delicadas são também perceptíveis. (Figura 12) A palma das mãos que com muita frequência é maior do que os dedos, não mantendo a proporção tradicional. Em muitas obras a área da palma da mão torna-se uma grande massa sólida de onde saem pequenos dedos. (Figura 13).

Há ainda aquelas mãos que o artista opta por atribuir dedos musculosos e nodosos, parecendo a mão de alguém mais velho, usualmente um homem. Essas mãos, no entanto encontram-se ligadas a figuras femininas ou até andrógenas



Figura 11: Detalhe. *África eterna*, 2010.



Figura 12: Detalhe. *A cotovia e outras fábulas*. Ângela Leite de Souza, 1999.



Figura 13: *Pena de ganso*. Nilma Lacerda, 2005.

(Figura 14), que independentemente de suas mãos ainda possuem uma expressão dramática que já pode ser considerada uma característica própria da arte do ilustrador. Esta expressão dramática nos leva a considerar o outro elemento mencionado que através de sua repetição reforça a identificação do estilo do artista: os olhos das figuras.

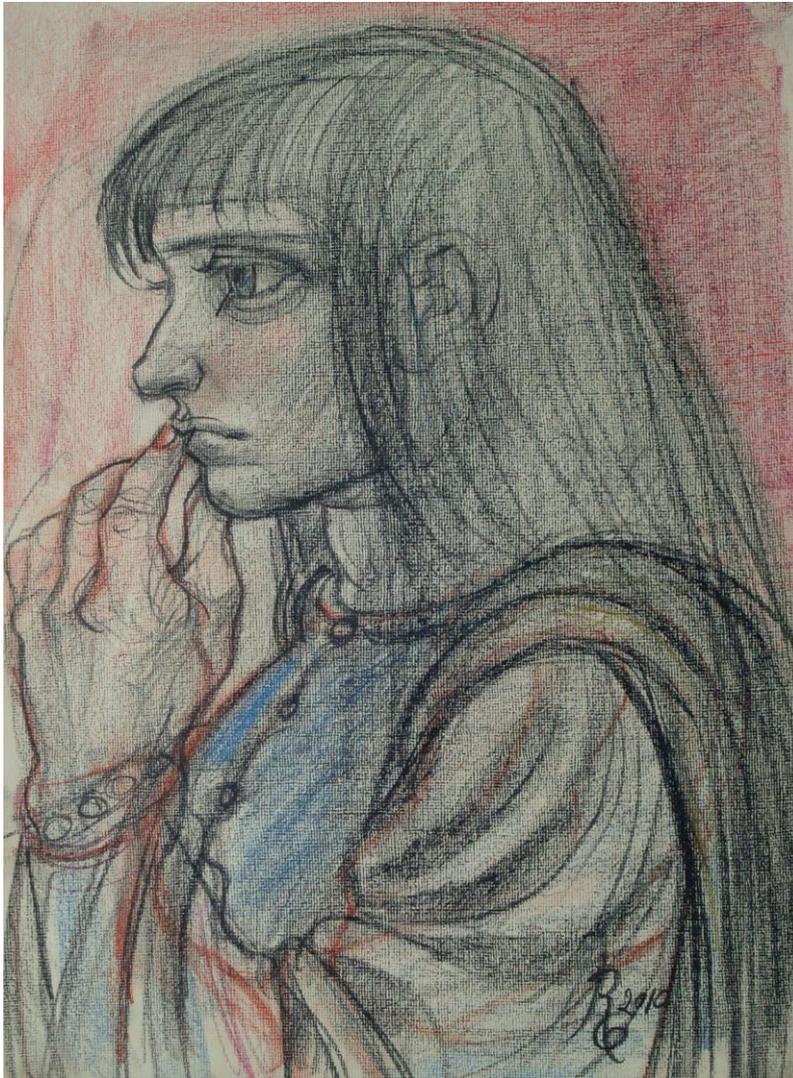


Figura 14: Estudo.

Dividiremos os olhos em partes para sua construção acadêmica. Podemos estabelecer estas partes em: pálpebras, inferior e superior com seus ângulos e protuberâncias; a órbita ocular contendo a íris que no desenho nos dá a direção do olhar da figura; e a angulação e posicionamento do conjunto em relação ao rosto e a cabeça.

Estes métodos acadêmicos específicos, é claro, são utilizados por cada artista de maneira peculiar e própria. No caso de Rui de Oliveira, além da óbvia diferença de caminhos plásticos que já vimos anteriormente, a construção e representação dos olhos, por serem um dos elementos de repetição ainda apresentam semelhanças entre si.

As semelhanças destes olhos em sua obra, apresentam-se em certas características peculiares, como uma riqueza de linhas em torno dos olhos mesmo que o resto da figura apresente uma limpeza delas (Figura 15).



Figura 15: Detalhe. *O príncipe triste*. Lília Moritz Schwarcz, 2009



Figura 16: Detalhe. *A cotovia e outras fábulas*. Ângela Leite de Souza, 1999.

Outro traço próprio muito usado é a evidência das arestas das pálpebras como se elas possuíssem uma construção mais geométrica (Figura 16). O tamanho, muitas vezes acentuado, também é um aspecto peculiar e repetido (Figura 17). E mesmo quando a opção estética é diferente – como o uso ou não de cores, proporções exageradas ou tradicionais, traçado discreto ou mais presente – ainda é possível reconhecer uma construção comum.

O terceiro elemento de repetição que nos levou a estabelecermos um estilo para Rui de Oliveira é a dramaticidade teatral das mãos e das figuras em geral que, sempre expressando dramaticidade, como vimos acima, são postas em ângulos e posições longe do natural cotidiano e mais próximas



Figura 17: Detalhe. *As aventuras de João sem fim*. 2007

das técnicas usadas por atores sobre o palco (Figura 18). A teatralidade, no entanto, será analisada no próximo capítulo com mais detalhes.

Podemos concluir, porém, que elementos como os olhos e as mãos, mesmo ao se adaptarem à narrativa e terem seus principais aspectos estéticos alterados nunca perdem seu tom melancólico e teatral. Esta face dramática do trabalho de Rui de Oliveira fica evidente nos elementos analisados neste capítulo e muito mais nos trabalhos onde o artista utiliza técnicas de criação visual sem o uso das cores, ou seja, contendo somente o preto, o branco e escalas de cinza.

## 2.2. A escolha do preto e branco

A ausência do uso de cores em alguns trabalhos do ilustrador torna-se, a partir da análise inicial quantitativa de seu catálogo completo, uma parte cada vez mais significativa. Uma conclusão fácil de ser alcançada é a de que as técnicas em preto e branco compõem um espaço muito frequentado por Rui de Oliveira.

Este espaço é construído inclusive hoje através da influência recebida pelo artista, primeiramente de gravuristas já mencionados cuja companhia durante a infância marcou – se assim podemos dizer – o caminho trilhado por Rui de Oliveira. A influência de outros gravuristas veio com sua ida a Budapeste em nome de sua educação.

Budapeste, na Hungria, assim como muitos outros países do leste europeu têm até hoje uma tradição fortíssima de admiração do ofício da gravura e de outros ofícios também influenciados por este. É muito forte a influência de tradições artísticas e ideológicas vindas da Alemanha principalmente, assim como é verdadeira a afirmação que estas mesmas influências alemãs, afetaram a arte de Rui de Oliveira desde o início de sua educação.

É correto acreditarmos, logo de início, que o ofício do impressor – tendo início na gravura antes de qualquer outra técnica – é o responsável por muitas outras artes e ciências que temos hoje, que não seriam o que são se não tivessem o material impresso. Analisando, é claro, a impressão por seu caráter funcional e não técnico e artístico, fica óbvio que muitas outras áreas são de fato dependentes da produção do ofício do impressor. William Ivins (1953) diz ainda:

Até um século atrás, impressões feitas através da antiga técnica preenchiam todas as funções que são agora ocupadas por nossas linhas e meio tons, por nossas fotografias e plantas baixas, por nossos variados processos de cor e por nossas charges políticas e propagandas. (Ivins, 1953, p.3)

A gravura como primeiro processo de impressão carrega com si também a antiguidade de seu uso para a ilustração



Figura 18: Detalhe. *Flor sem nome*. Luciana Savaget, 2004

de livros. Em 1493 um gravador de Nuremberg, Hans Mayr, imprimiu o que é considerado o primeiro catálogo de peças de arte, listando objetos preciosos sob propriedade de diversas catedrais alemãs. “O uso de gravuras para este fim era raro e esporádico até cerca de meados do século 14”, de acordo com Ivins. É sabido, no entanto, que raramente artistas de qualquer atividade assinavam e datavam seus trabalhos na Idade Média. Um dos gravadores mais respeitados da época era Hendrik Goltzius, holandês considerado responsável por uma habilidade virtuosa em sua técnica de controle da variação de espessuras de uma mesma linha. Técnica que dependia da habilidosa manipulação do buril para gerar trechos grossos e finos nas linhas e criar uma variação tonal na figura quando observada à distância.

O uso das ilustrações de livros, no entanto, era com certeza, voltado para uma classe social mais elevada, visto que fazer e utilizar gravuras como ilustração de livros era algo caro na época. Até o século 18 alguns livros que contivessem tais gravuras levavam frequentemente em sua primeira página textos que os descreviam como “ricamente adornados com elegantes esculturas” (Ivins, p.18). (Figura 20)

Os temas abordados nas gravuras até o século 18, assim como seu propósito e a classe social a que se dirigia tinha uma relação diretamente proporcional com o material e a técnica usada em sua criação. Xilogravuras que ocupavam uma só prancha eram usadas, ao que parece, para se dirigir a pessoas de classes mais simples. As figuras nestas impressões são simplificadas a quase símbolos de classe.

É, no entanto, por volta do século 15 que nasce uma concepção entre os gravuristas e impressores que sobrevive até os tempos de hoje: a noção de que as gravuras por serem ornamentos de uma páginas só serão ‘boas gravuras’ se estiverem em perfeita ‘harmonia’ com o texto impresso e principalmente não chamarem a atenção para si e a desviarem do conteúdo principal: o texto. A preocupação com o design das páginas dos livros chegou ao século 21 tendo importantes episódios durante o século 19:

Esta noção floresce entre as pessoas que conhecem os livros somente como meios de distração e acreditam que a melhor maneira para se testar o projeto de um livro é observá-lo duas páginas por vez. A idéia era amplamente expressada por William Morris e parte de sua ideologia tipográfica que se seguiu. A ironia desta doutrina só pode ser totalmente apreciada quando pensamos que pouquíssimos dos grandes livros ilustrados agem conforme as lições de Morris, enquanto muitos daqueles pobremente ilustrados as seguem. (William Ivins, 1953. p.30)

Os gravuristas de qualquer época encontravam-se em uma situação num ofício que exigia uma preocupação, e uma



Figura 19: Torso de Baco. Gravura de Goltzius (1558-1616).

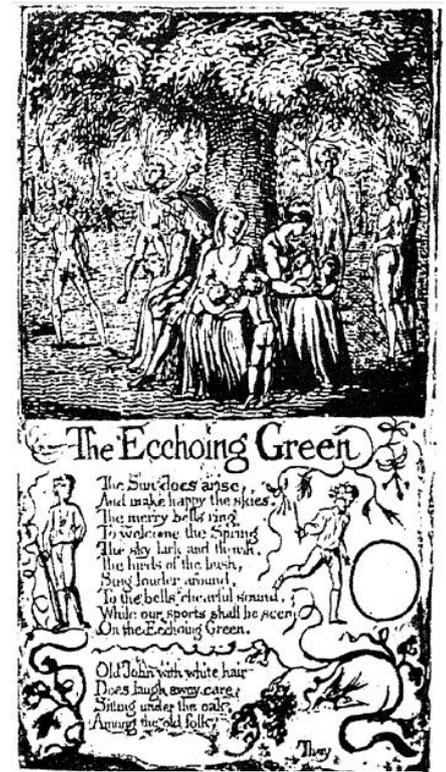


Figura 20: 'The Ecchoing Green', *Songs of Innocence*. William Blake (1789).

atenção que existe até hoje é muito respeitada, talvez, mais respeitada que em outras épocas onde a gravura e sua impressão se faziam imprescindíveis. Por alguma razão, no entanto, povos mais antigos que os europeus do século 13, não usaram os materiais já existentes para criar métodos de gravura ou para impressão mesmo já existindo a escrita. Esta, assim como a gravura, uma forma de comunicação que se vale da repetição de elementos visuais que juntos, criam sintaxes e períodos completos.

Estes primeiros gravuristas já estavam desenvolvendo o que hoje é a preocupação que o designer gráfico tem com a distribuição e as proporções entre os elementos de uma página. Depravam-se com situações onde era necessária uma sensibilidade aliada a uma técnica, hoje específicas do designer gráfico. Era o que lhes ajudava a criar uma página onde o texto estava em harmonia com texto, assim como os ilustradores. Podemos começar a enxergar com clareza a herança que os ilustradores de livros, sejam eles hoje de livros infantis ou não, carregam do ofício dos gravuristas europeus. Assim o faz Rui de Oliveira.

Tecnicamente, o que Goltzius tão bem realizava em relação à criação de semitons e volume em suas figuras, era algo uma das diferenças entre o desenho dos alemães da renascença e os florentinos. Indo além disso, a visão do desenho era diferente entre os dois povos. O ato da cópia de uma imagem era algo visto pelos alemães copistas com uma falta de compromisso de fidelidade com a imagem original. Dürer, famoso gravurista e pintor, contemporâneo de Goltzius, podia copiar um coelho ou uma violeta com seu cuidado típico com sua própria sintaxe, quando era requerido copiar uma obra de Mantegna ou Pollaiuolo, Dürer ou outro alemão, provavelmente se recusaria a seguir a sintaxe visual própria deste artista e tomava-se a liberdade de recontar a linearidade da imagem segundo suas próprias regras.

Rui de Oliveira deve à tradição gravurista alemã sua principal influência no que diz respeito à sua obra voltada à ilustração literária. O caminho escolhido pelo artista para realizar obras em preto e branco contém grande quantidade de sentimento e expressão oriunda das tradições e crenças alemãs. Ainda em sua educação, em Budapeste, a tradição alemã da caligrafia, fiel ao hábito alemão de desenhar, exerceu grande carga artística sobre o que viria a ser uma forte identidade artística do ilustrador em questão (figura 21). O hábito caligráfico de desenhar que tendenciava os gravuristas alemães renascentistas a acompanhar a forma e direção das figuras com linhas (figura 22).

Outra forma de arte, originada da gravura e também oriunda forte influência cultural alemã na Áustria e Hungria é criação de ex-libris, pequenas ilustrações que marcam o livro com o um dono. Rui de Oliveira foi submetido à apreciação

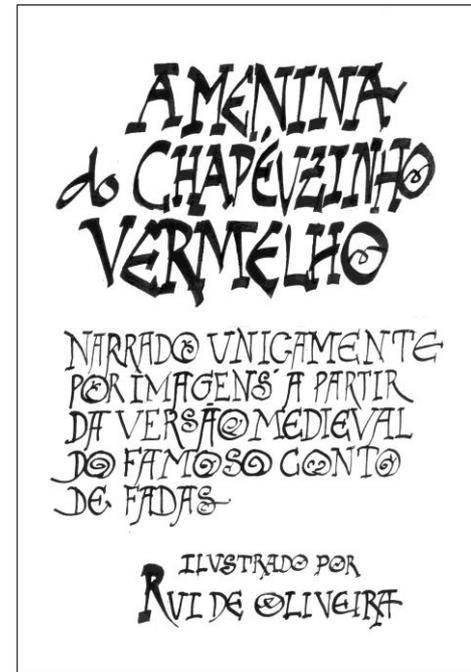


Figura 21: *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. 2002.

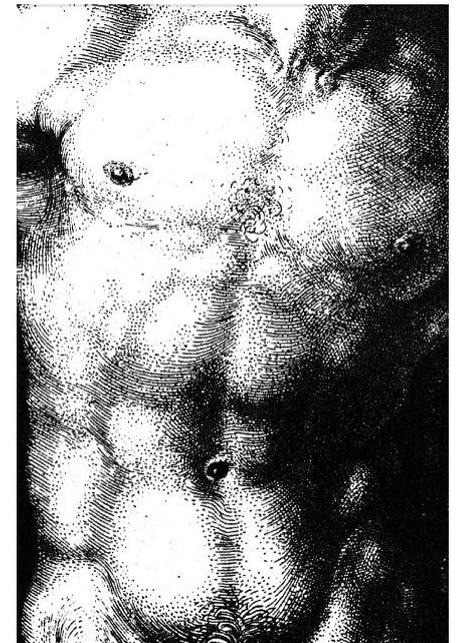


Figura 22: Detalhe de torso da gravura *Adão e Eva*. Dürer, 1504.

deste pequeno, mas forte hábito húngaro que é mantido até os tempos de hoje também por tchecos e eslovacos. Esta tradição da adoração aos livros unida ao ofício da gravura formou no ilustrador Rui de Oliveira uma tendência involuntária a escolher caminhos estéticos que passam sempre pelo preto e branco. Segundo o próprio artista, mesmo as obras que utilizam cor, são pensadas até certo grau como preto e branco. Há um exemplo em especial que o artista ressalta, que apesar de ser um livro impresso a cores, é considerado por Rui de Oliveira como um preto e branco. *A formosa princesa Magalona* (Figura 23 e 24) possui “cores indicadas”, como se refere o ilustrador. As cores nesta obra em particular não possuem uma importância vital e as imagens foram confeccionadas como se fossem realmente em preto e branco.

Como os trabalhos de Goeldi, as cores são todas chapadas em meio o preto. As cores são indicadas, ou seja, eu não pinte a cor, portanto eu as considero como preto e branco. Estes trabalhos se assemelham a uma xilogravura onde a base é o desenho e a cor não chega nem a ser algo pictórico. A retirada da cor não prejudicaria a obra esteticamente, muito menos narrativamente. (Rui de Oliveira, em entrevista. 2011)

Assim, na obra citada acima muitas vezes ocorrem situações inversas onde a opção por usar ou não a cor é imprescindível por parte do artista para influenciar a narrativa, fazer parte da mesma ou determinar a importância das imagens em relação ao texto. Estes casos, no entanto, não ocorrem com tanta frequência, como mais tarde explanaremos.



Figura 23: *A formosa princesa Magalona*, 2009



Figura 24: *A formosa princesa Magalona*, 2009



Figura 25: *A tempestade*. William Shakespeare, 2000.

Em *A tempestade* a cor existente estabelece uma hierarquia onde a imagem determina um tom que o texto, apesar de ter sido escrito em cerca de 1610, acaba acompanhando. Este acompanhamento, no entanto, é feito pela leitura e pelo leitor e não tanto pelo texto em si. A riqueza das cores fortalece assim as qualidades mais subjetivas da narrativa de maneira extremamente enfática (figuras 7 e 25). Assim como foi importante nesta obra o uso da cor a serviço unicamente da narrativa, muitas vezes também o é a técnica em preto e branco.

Rui de Oliveira, sob forte influência das tradições artísticas germânicas e leste-europeias, ilustrou *A trágica história do Dr. Fausto*, outro exemplar de imagens criadas para um texto de ópera escrita em 1604 por Christopher Marlowe. Neste caso, o próprio texto, por sua vez, é a versão de Marlowe para uma tradicional história germânica difundida por toda a Europa, principalmente os países do norte como Alemanha, França, Inglaterra, Holanda etc. Se voltarmos à herança medieval dos grandes mestres gravuristas esbarraremos em outras gravuras feitas sobre a mesma história do famoso Dr. Fausto, que, em sua eterna insatisfação, realiza um pacto com o diabo (figura 26). Mais se falará sobre esta obra em particular no capítulo 3 e 4 e suas influências artísticas e narrativas na obra de Rui de Oliveira. No entanto, poderemos dizer, por enquanto, que fica claro como a técnica – o carvão e o grafite – e o caminho estético usados ficam encarregados da imbuir a carga emocional que as cores não conseguiriam fazer justiça (figura 27).

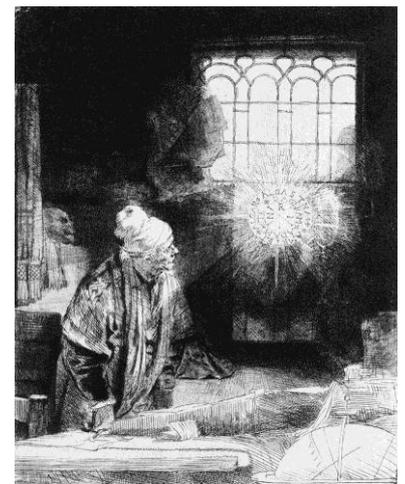


Figura 26: *Fausto*. Gravura em metal. Rembrandt, 1652.



Figura 27: *A Trágica História do Doutor Fausto*, Christopher Marlowe. Adaptado por Luiz Antonio Aguiar, 2009.

A gravura e seus artesãos sobrevivem ainda hoje, principalmente como forma de arte plástica. Até, principalmente o início do século 20, o gravador era o principal responsável pela confecção de qualquer material impresso, de panfletos e cartazes a livros, o que nos leva à impressão do livro ilustrado e à participação do ilustrador em sua fabricação, a partir da industrialização britânica.

A industrialização pode até ter tido certos efeitos negativos na sociedade, mas também foi responsável pela criação de um ambiente ideal para a ilustração comercial. O mercado editorial encontrou uma grande alavanca após a revolução industrial na Inglaterra. Naquele país a indústria gráfica se beneficiou antes do que em qualquer outro lugar. A indústria gráfica, como qualquer outra indústria, precisa exatamente de um mercado auto-suficiente, meios eficientes de distribuição e processos tecnológicos que alimentem a produção com eficiência e velocidade. E na Inglaterra daquele período os ilustradores tinham uma indústria com precisamente todos estes ingredientes.

Foi na segunda metade do século 19 que o avanço tecnológico inglês os levou à impressão a cores. Numa época em que os padrões de publicação de livros e revistas estavam muito necessitados de uma elevação. Mas mesmo então esta recém chegada tecnologia consistia principalmente de trabalho e habilidades manuais. O crescente interesse e a grande procura por livros ilustrados também impulsionou gravadores da época a imprimir publicações em mais de uma cor. Em 1860, a fotografia, inventada em 1839, era amplamente usada. Seu uso como ferramenta na imprensa alterou significativamente o processo de gravação de imagens. O gravador não era mais obrigado a copiar a imagem original em blocos de madeira. O trabalho do artista podia agora ser fotografado – ampliado e reduzido a gosto – e o negativo revelado em ma-

deira coberta com uma emulsão fotográfica. A imagem era assim transferida mais precisamente e o trabalho original podia ser retornado ao artista. Este processo ainda era de certa forma, limitado pela quantidade de cores que eram poucas e dependiam de quanto tempo o impressor estava disposto a investir no processo de impressão.

Por volta da década de 1920, um impressor de nome Carl Hentshel desenvolveu o processo chamado Colourtype. O novo processo consistia na revelação de três negativos, cada um deles feito através de um filtro colorido diferente originando negativos em tons de vermelho, amarelo e azul. Os negativos eram então superpostos criando uma qualidade gráfica incrivelmente superior. A última parte do trabalho, sendo ainda manual, requeria muito cuidado técnico. Embora o processo fosse mais caro, as folhas de negativo sobrepostas à mão davam ricas oportunidades aos artistas. Para ilustradores como Arthur Rackham e Edmund Dulac isso significava um uso livre da aquarela.

Nos Estados Unidos a tecnologia gráfica ainda engatinhava. Até 1880 a impressão ainda era feita em preto e branco com o uso de gravações em blocos de madeira. A técnica da gravação em madeira obteve uma melhoria com a chegada de imigrantes europeus nos EUA na virada do século. Em 1881 Howard Pyle ilustrou dois pequenos livros em cores, mas os resultados obtidos foram tão decepcionantes que ele passou a ilustrar os livros subsequentes somente em preto e branco. Tornou-se um ilustrador reconhecidamente talentoso por seu trabalho a bico de pena. Pyle tornou-se famoso também por adotar uma postura contrária às vantagens da impressão colorida. Afirmando que os processos de impressão a cores nos Estados Unidos obtinham resultados demasiado longe da ilustração original enquanto a impressão em preto e branco se mantinha fiel à arte original. Podia-se assim, portanto, disseminar a arte sem a perda visual.

Pyle talvez tenha iniciado uma pequena revolução ideológica entre os ilustradores, mas principalmente entre os artistas atuais. Rui de Oliveira, apesar de não pensar como Howard Pyle e ser avesso aos processos de impressão a cores, adota com certeza a ideologia de usar em suas obras os métodos e técnicas tradicionais. Além de Pyle, podemos detectar traços de diversos outros ilustradores que utilizavam a gravura, o bico de pena, o carvão e o grafite como principais opções estéticas.

Edmund Sullivan, (figura 29) era um artista que atuava como ilustrador para livros e revistas britânicas e americanas. Apesar de ter feito diversas obras a cores no fim do século 19 e início do século 20, a maior parte de sua obra foi impressa através de métodos mais tradicionais. Sullivan era filho de artistas e resolveu se concentrar no então crescente ramo do design gráfico e da ilustração de livros da década de 1880.



Figura 28: *A história do rei Arthur e seus cavaleiros*, “Sir Kay quebra sua espada no torneio”. Howard Pyle, 1902.



Figura 29: *The Rubáiyát of Omar Khayyám* de Edward Fitzgerald. Edmund Sullivan, 1929.

Entre tantos outros ilustradores que fazem parte das primeiras gerações de ilustradores que trilharam o caminho editorial e transformaram a ilustração editorial em algo que reconhecemos atualmente, merecem ser destacados alguns deles que realmente mantêm um laço mais significativo com as opções ideológicas que levam Rui de Oliveira a criar obras fiéis à tradição dos grandes gravuristas.

William Heath Robinson, (figura 30) exímio pintor e desenhista, foi um grande cartunista inglês. Criava suas ilustrações utilizando o espaço negativo da imagem. Conseguia realizar espaços inteiros e ambientes apenas indicando-os ao leitor/observador. A criação destes espaços se devia muito à *gestalt* e passava a existir graças a sua maestria em manipular o olhar e a percepção.

Charles Dana Gibson, ilustrador americano, legou ao ilustrador desta pesquisa o traço do que se transformou em sua marca registrada. Gibson é até hoje lembrado por suas *Gibson girls* (figura 31), imagens femininas que tinham a habilidade de evocar a perfeição da feminilidade ideal. Tido por muitos críticos como o primeiro padrão nacional de beleza, as *Gibson girls* passaram a ser extremamente populares e eram exibidas em inúmeros produtos de cinzeiros a guardachuvas.

O último destes ilustradores tão importantes para compreendermos a influência e origem da arte em preto e branco de Rui de Oliveira é Harry Clarke. Ilustrador por paixão e oportunidade, Clarke era conhecido em Dublin por seu trabalho como pintor de vitrais. Assim como Rui de Oliveira, Harry Clarke sempre esteve sobre influência das artes e tradições culturais alemãs, o que adicionava às suas obras uma camada de conteúdo sombrio e funesto. (Figura 32).

Durante sua longa vida no leste europeu, Rui de Oliveira veio a tomar conhecimento de diversos artistas daquela região. Um deles, que é ainda hoje muito venerado pelo ilustrador por suas ricas ilustrações em preto e branco, chama-se Werner Klemke. É mencionado pelo próprio artista como “uma grande influência.” Alemão nascido em Berlim, Klemke, sendo autodidata, iniciou sua carreira como cartunista para propagandas comunistas e mais tarde ilustrou principalmente contos de fadas, romances e revistas. Criou algumas histórias em quadrinhos como *Burattino im Puppentheater des Carabas Barabas*, e atuou ainda como animador entre 1937 e 1939. Uma de suas mais reconhecidas obras são as ilustrações criadas para *Das Dekameron*. (Figura 33).

Klemke nos leva de volta à tradição germânica da gravura. Com suas linhas fortes de contornos definidos o artista alemão é visivelmente também influenciado por outro movimento alemão formado por artistas plásticos e animadores até hoje referenciados pelo termo ‘silhuetistas’.

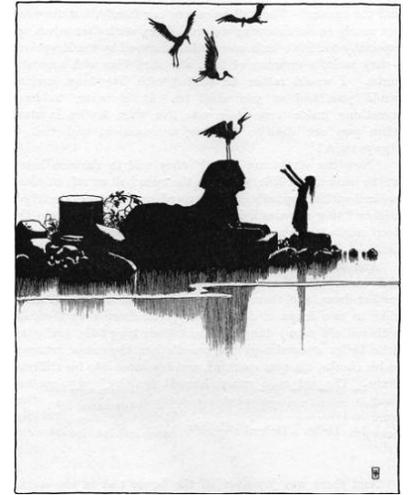


Figura 30: *Hans Christian Andersen's Tales*. William Heath Robinson, 1913.



Figura 31: Esboço para *Gibson girl*, 1900.



Figura 32: *O poço e o pêndulo*. Edgar Allan Poe, 1919.

A opção estética desta arte consistia em apresentar histórias animadas contadas através de figuras e ambientes construídos com variados materiais e iluminados de maneira que o espectador somente podia ver as silhuetas das figuras e objetos. A principal representante da animação de silhuetas foi a alemã Lotte Reiniger. Com sua primeira experiência com animação de silhuetas em 1918, Reiniger iniciou uma modernização de uma arte teatral medieval. Incluindo nela elementos modernos, visto que eram narrativas filmadas; e elementos tradicionais. A tradição veio no método teatral da transmissão das narrativas; método que em épocas anteriores necessitavam de atores e fantoches para que uma história alcançasse seu objetivo artístico. Veio também através da notável influência das artes gráficas da Alemanha medieval e renascentista, onde as linhas determinavam o que devia ser compreendido e os semitons eram formados das mesmas linhas; na animação teatral de Reiniger, as sombras substituíam as ranhuras e o filme substituíam as superfícies de pedra, madeira, couro e papel. (Figura 34).

Rui de Oliveira encontrou neste tipo de arte silhuetista uma grande fonte de inspiração quando ilustrou *Uma ilha lá longe*. A inspiração desta vez foi, no entanto, especial. Veio carregada não só com uma mais com diversas influências culturais importantes para o ilustrador. A gravura alemã, a animação, o cinema e o teatro. Estas últimas com força suficiente para determinar a própria essência e estilo do artista.



Figura 33: *Das Dekameron*. Werner Klemke, 1958.



Figura 35: *Uma ilha lá longe*. Cora Rónai, 2007.



Figura 34: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Lotte Reiniger, 1926.