

2

Caminhos e questões da ilustração

— Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu conheço — disse o Chapeleiro —, não falaria em gastá-lo como se fosse uma coisa. Ele é alguém.⁵⁰

2.1. Origens da ilustração

A construção do processo de comunicação da humanidade começou na oralidade e encontrou nas imagens a sua contrapartida visual. A magia possui um papel fundamental na origem das imagens — representações visuais e, conseqüentemente, primeiras formas de escrita. Por exemplo, desenhar bisões sangrando garantia uma boa caça para os homens das cavernas. Posteriormente, a escrita realizaria atos mágicos. J. Février, no seu livro *Histoire de l'Écriture* (1948), considera a escrita um meio de expressão. Cordões de nós, signos pictográficos, signos silábicos e a letra são grupos existentes dentro dos *meios de expressão duráveis*.⁵¹ Os signos — *geométricos* ou *pictóricos* — representam a base da escrita. Os documentos mais antigos encontrados até hoje datam do segundo milênio a.C., mas é provável que a escrita estivesse sendo utilizada há mais tempo. Outros meios de comunicação anteriores à escrita

⁵⁰ Entrando na toca do Coelho, in CARROLL, Lewis, **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**, op. cit., p. 88.

⁵¹ FÉVRIER, James G., Chapitre Premier: la naissance de l'écriture (p. 9-19); Chapitre II: les écritures mnémotechniques et synthétiques (p. 20-53), in **H'istoire de l'Écriture**, Paris, Payot, 1948.

revelavam outros meios de expressão: cordões de nós, entalhes em madeira, desenhos em casco e ossos de animais, etc. Documentos antigos chineses revelam que o conteúdo desses escritos está ligado à relação das pessoas com os seus ancestrais e com os deuses. Inicialmente, a escrita, representada por imagens-signo, servia à magia e à adivinhação, como lembretes de fatos ou para fazer contas, isso muito antes de constituir uma forma de comunicação. Talvez se encontre nessas origens da imagem visível a razão pela qual objeto real e objeto representado costumam confundir-se — como, muitos anos depois, o artista belga René Magritte (1898-1967) chamou a atenção no seu quadro *Les Deux Mystères* (Fig.1).

A linguagem falada foi sendo representada por símbolos imagéticos, revelando formas simplificadas e estilizadas de comunicação visual. Os desenhos apresentam evidências de cuidado na observação e na memória por parte de seus autores. Não se trata do começo da *arte*, da maneira como é entendida atualmente. São os passos iniciais do longo caminho da comunicação visual, compreendida no seu sentido mais amplo, ou mais precisamente na esfera das artes visuais. As imagens da pré-história fazem parte das origens do que atualmente nomeamos de “ilustração”, pois, ao serem realizadas para atender a propósitos utilitários e ritualísticos, revelam a sua característica funcional. A questão das artes visuais estava inserida no exercício de atividades do ser humano no mundo, e a funcionalidade das imagens começava a tecer o seu potencial narrativo. A origem das imagens não apresenta as obras como algo em si, mas como algo

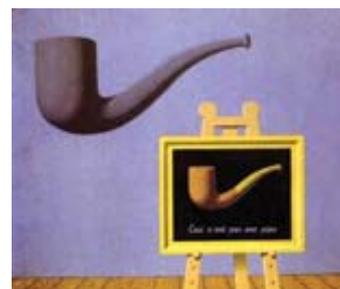


Figura 1: *Les Deux Mystères*, de René Magritte, 1966.

atrelado a funções definidas. As imagens revelavam-se como formas de poder, seja pela magia, seja pela busca de comunicação, seja pela preservação da memória. A história das artes visuais é uma história de ideias, conceitos e transformações de tudo o que se refere à representação visual. Portanto, questões de âmbito técnico representam apenas um, entre muitos aspectos.

O presente capítulo não se propõe a percorrer a história das artes visuais — o que seria em si uma tarefa, no mínimo, ambiciosa —, mas apresentar uma visão panorâmica de momentos pontuais relevantes nas transformações ocorridas nas artes visuais. Trata-se de uma interpretação, na medida em que uma versão histórica passa, sobretudo, por uma construção a partir do momento presente. Começar com o relato das cavernas de Lascaux e Altamira é uma tentativa recorrente, por guardar os registros gráficos mais antigos realizados e conhecidos pelos homens. (Fig.2) Muitas vezes tais registros são utilizados para demonstrar o longo percurso que a comunicação visual seguiu. Pelo desenho, os homens inauguram um complexo sistema de pensamento que gerou o desenvolvimento de linguagens e processos comunicacionais.

A presente pesquisa parte do princípio de que a comunicação visual acompanha a história da humanidade desde os primeiros registros e os seus espaços desconhecidos. A comunicação visual é analisada como uma manifestação própria ao ser humano, mesmo antes do seu entendimento enquanto área de atuação profissional e de reflexão. Ao encontro

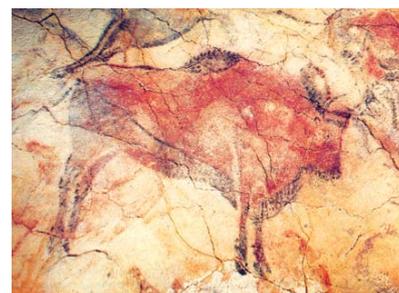


Figura 2: *Representação de bisão em caverna de Altamira*

dessa visão, foram pesquisados como referenciais teóricos, essencialmente, o professor de design americano — que inclui a ilustração na história do design gráfico — Philip Baxter Meggs (1942-2002) e o historiador da arte austríaco — apreciador da caricatura e de outras formas de ilustração como arte visual — Ernst Hans Gombrich (1909-2001). Esses autores, com formações distintas, entendem a ilustração como parte significativa do desenvolvimento do design gráfico e das artes visuais.

Ao contrário do pensamento de muitos autores sobre o surgimento do design atrelado à expansão industrial, a presente pesquisa valoriza os primeiros registros visuais realizados nos primórdios da história da comunicação da humanidade como base constitutiva do design gráfico. Os chamados *petroglifos*, ou inscrições rupestres, deram origem aos primeiros pictogramas, símbolos e ideogramas conhecidos até o momento. (Fig.3). Entende-se ideograma como um símbolo gráfico que representa um objeto ou uma ideia e que não se constitui como um fonema; por exemplo, caracteres compostos da escrita chinesa, obtidos por suas combinações. Os primeiros pictogramas — ou seja, representações esquemáticas, em geral figurativas, de algum objeto ou idéia — desenvolveram-se de duas maneiras: o começo da arte pictórica, representando objetos e eventos do mundo, e a base da construção da escrita.

Sabemos muito pouco a respeito dessas origens misteriosas; mas, se quisermos compreender a história da arte, era conveniente recordar, vez por outra, que as

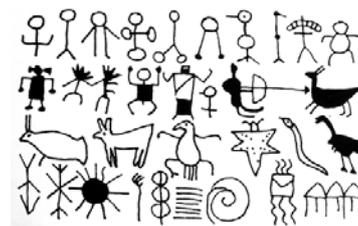


Figura 3: Sinais petroglíficos em rochas no oeste dos Estados Unidos.

imagens e as letras são na verdade parentes consangüíneos.⁵²

Estudos apontam a necessidade verificada no período pré-histórico de identificar, por meio de pictogramas e numerais, a embalagem de comida estocada como parte da origem da *linguagem visível*.⁵³ (Fig.4; Fig.5) O desenvolvimento da escrita levou muitos séculos até que ocorresse a construção de um alfabeto. No primeiro estágio do desenvolvimento da escrita, as imagens-símbolos representavam objetos animados e inanimados. Signos tornaram-se, aos poucos, ideogramas de ideias abstratas, e símbolos começaram a representar sons dos objetos, e não apenas os próprios objetos.

Os detalhes e as fases do processo de construção da escrita são complexos. Um dos grandes saltos foi marcado pelo desenvolvimento da escrita cuneiforme, que utilizava signos abstratos para representar sílabas. Alguns temas registrados foram a religião, a matemática, a história, a medicina, a astronomia, a literatura, a poesia, os mitos, os épicos e as leis (por exemplo, o Código de Hamurabi). Antigos artistas da Suméria produziram um relevo, o Monumento Blau, que é um dos mais antigos artefatos conhecidos, combinando palavras e desenhos na mesma superfície. (Fig.6) As primeiras imagens geradas pelo ser humano deram origem também a outro braço que diz respeito à identificação ou à



Figura 4: *Objetos, numerais e nomes de pessoas, Suméria, 3100 a. C. Uruk.*



Figura 5: *Símbolos sumérios, 2500 a.C.*



Figura 6: *"Monumento Biau", Texto-imagem,*

⁵² GOMBRICH, E. H., **História da Arte**, Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993, p. 30.

⁵³ MEGGS, Philip B., **A History of Graphic Design**, New York, John Wiley & Sons, Inc., 1998, p. 6.

identidade visual de produtos. A gravação assegurava a originalidade da marcação com desenhos de reis e animais.

O desenho da linguagem visível afirma a sua complexidade nos pictogramas egípcios e nos signos fonéticos fenícios, tecendo o processo de consolidação da escrita. Invenções sumérias chegaram ao Egito por volta de 3.100 a.C. Enquanto os sumérios processavam a sua escrita por meio de pictogramas abstratos — o cuneiforme —, os egípcios registraram-na a partir de um sistema de escrita e desenho, pictogramas denominados de hieróglifos — “entalhe sagrado”, segundo os gregos e “palavras dos deuses”, para os egípcios. Imagens desenvolvidas para coisas e para sons (Fig.7 e Fig.8) demonstram a flexibilidade dos hieróglifos que resistiram por quase três milênios e meio, chegando até a atualidade. Os hieróglifos do passado podem ser comparados aos pictogramas da atualidade, que ajudam, por exemplo, nas sinalizações de trânsito e na orientação de pessoas em aeroportos, toaletes e escolas. Aos poucos a escrita começou a se distanciar da sua origem do desenho e estabelecer-se no seu próprio campo: o textual.

Esse primeiro apanhado em relação às origens das artes visuais aponta para uma marca comum às imagens pictóricas caracterizadas pela descrição ou pela potência narrativa. As imagens narrativas começaram, então, o seu longo caminho de transformações até a atualidade, em paralelo à escrita e às imagens descritivas. O estudo das origens da imagem pode auxiliar numa reflexão sobre o estado atual do processo de comunicação, não como um

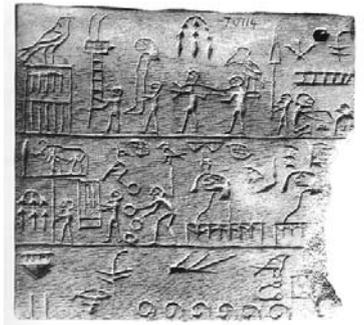


Figura 7: Tabuleta de marfim do rei Zet, 1ª Dinastia. Escrita egípcia

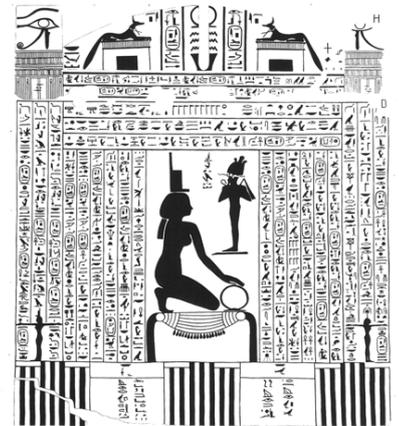


Figura 8: Sarcófago de Aspalta, rei da Etiópia, 593-568 a.C.

caminho determinista, mas sim como um percurso criativo de interpretação de pistas de processos históricos que a linguagem visual vem percorrendo.

Produzido no Egito da 19ª dinastia faraônica, século XIII a.C., *O Livro dos Mortos* (Fig.9) é um dos mais antigos manuscritos ilustrados, onde texto e imagem combinados transmitem uma informação e narram acontecimentos. Enquanto o *Livro dos Mortos* é considerado um grande marco da origem da ilustração na potência de seu sentido narrativo lado a lado com um conteúdo textual escrito, o *Sutra do Diamante* (China, 868 d.C.) — uma referência para a filosofia Zen — é o primeiro livro impresso em xilogravura na forma de rolo, reproduzido em várias cópias. O *Sutra do Diamante* (Fig.10) foi impresso quase seiscentos anos antes da Bíblia de Gutenberg e trazia imagens e textos integrados com os ideogramas chineses e as ilustrações que acompanhavam a narrativa.

No Egito, a preocupação com a morte motivou a elaboração de uma mitologia complexa sobre a “viagem após a morte”. O inexplicável foi digerido a partir da criação de mitos. Construíram a ideia de julgamento final como um momento de decisão para o morto: na companhia dos deuses ou na purgação. Os artistas eram chamados para realizar desenhos que facilitariam o entendimento da narrativa sobre as questões que envolviam o percurso até o lugar do pós-morte. Os desenhos refletiam o tom mágico por meio de criaturas poderosas e senhas para diferentes estágios. O futuro era ilustrado em narrativas mágicas, e a viagem para um mundo desconhecido, representada por uma narrativa cronológica.



Figura 9: Página de “Livro dos Mortos”.



Figura 10: Página de “Sutra do Diamante”.

A partir do *Livro dos Mortos* egípcio (Fig.11), é possível afirmar que a origem narrativa da imagem ocorreu em duas vias: a do mágico e a do religioso. A origem mágica e, por vezes, lúdica da ilustração está associada à sua característica de crônica visual, revelando uma possível interpretação sobre a fonte originária das imagens em livros infantis e juvenis na contemporaneidade. Assim, o espaço lúdico orienta para uma experiência imaginativa existente; por exemplo, em livros ilustrados para crianças.

O design dos manuscritos egípcios era consistente e desenvolvido por uma espécie de projeto gráfico, em parceria entre o escriba e o ilustrador. O *Livro dos Mortos* egípcio possui uma ou duas faixas, em geral, coloridas, que percorrem a parte superior e inferior do manuscrito; colunas verticais de escritos são separadas por linhas onde a escrita ocorre da direita para a esquerda; imagens simbólicas são inseridas próximas ao texto ilustrado; imagens estão presentes frequentemente na faixa horizontal superior, e há predominância de frisos horizontais ao longo do topo da folha, muitas vezes dividida em zonas retangulares para separar texto e imagem. Há evidências de que o escriba realizou um projeto para o manuscrito. Áreas em branco à esquerda eram reservadas às ilustrações preenchidas pelo ilustrador. As vinhetas destacam-se em relação à página. O artista também tinha a opção de desenhar antes para o escriba preencher o espaço vazio com o texto. Os desenhos possuem contornos com linhas simples, feitas com tinta preta ou marrom e preenchidas com cores chapadas de pigmentos brancos, pretos, marrons, azuis, verdes e amarelos.



Figura 11: Página de “Livro dos Mortos”, 1450 a.C.

Algumas convenções gráficas foram utilizadas nos manuscritos e nas pinturas em parede. Homens são mostrados com a cor da pele escura e mulheres e pessoas importantes aparecem em escala maior em relação às pessoas com menos destaque. O corpo humano é representado em duas dimensões: o corpo frontal com braços, pernas e cabeça em perfil e olhos estilizados, que apresentam o olhar, simultaneamente, de frente e de perfil. As características dos desenhos revelam a realização de uma observação sensível e de uma preocupação com o registro de detalhes. (Fig.12)

A arte egípcia não se baseou no que o artista podia *ver*, e sim no que ele *sabia* fazer partindo de uma situação ou de alguém, segundo Gombrich. (Fig.13) Mais do que uma capacidade de observar ou captar o real, a arte ocorre por convenções aprendidas em diferentes momentos do desenvolvimento cultural. A construção das imagens dava-se segundo o que era possível dominar, ou seja, de representações já apreendidas e reconhecidas. O conhecimento de formas associava-se ao entendimento dos significados das mesmas. O estilo egípcio estruturou um conjunto de regras rigorosas em relação às suas representações. Essas regras deveriam ser seguidas e aplicadas da melhor maneira. Assim, o conceito de originalidade não fazia parte das necessidades da sociedade egípcia. Ser diferente ou ser original não era um valor; pelo contrário, contrariava as expectativas estabelecidas e aceitas. Esse conceito parece difícil de ser visualizado na atualidade, que tanto exalta a originalidade, mas era bastante natural para uma sociedade calcada em um pensamento religioso e



Figura 12: Detalhe “Papiro de Hunefar”, 1370 a.C.



Figura 13: Desenho de Alain para New Yorker Magazine, 1955

concentrada numa mitologia estruturada em questões e valores espirituais.

A complexa cultura egípcia sobreviveu por mais de três mil anos por conta do legado visual de suas comunicações. Ao lado das realizações da Mesopotâmia, tais manifestações desencadearam o desenvolvimento do alfabeto no mundo fenício e greco-romano. Considerar a expressão artística egípcia como um marco nas transformações das artes visuais reforça a sua influência na sociedade ocidental.

2.2. Ilustrar, iluminar e esclarecer

Outra questão significativa no percurso das artes visuais foi o uso da imagem na religião, tema controverso e recorrente em momentos da história e que suscitou disputas violentas. Em 2006, uma charge com a representação de Maomé, realizada pelo ilustrador dinamarquês Kurt Westergaard, (Fig.14) gerou reações enfáticas, inclusive tentativas de assassinato, e a exigência de reparação do cartunista.⁵⁴ Tal fato trouxe à tona tanto a discussão sobre a liberdade de expressão quanto, e principalmente, a discussão a respeito da relação entre imagem e religião.

Na Idade Média, os novos cristãos não queriam a presença de estátuas representando os seus santos nas Igrejas, por lembrarem imagens de ídolos pagãos — como, por exemplo, os deuses mitológicos gregos. A invisibilidade fortalecia o mistério e a sua força.



Figura 14: “Maomé”, caricatura de Kurt Westergaard.

⁵⁴ Entrevista com Kurt Westergaard publicada no jornal **O Globo**, 24 jan. 2010, “O mundo”, p. 36.

Unânicos em relação às estátuas, os cristãos divergiam em relação às pinturas. Enquanto os iconoclastas eram contrários às imagens religiosas, os iconófilos as consideravam um recurso didático para a fixação das idéias transmitidas na memória dos devotos. Nesse momento surge a noção de *ícone*. A parte latina do Império Romano defendia esse ponto de vista e tinha no papa Gregório Magno (final do século VI) um dos seus representantes: “A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler”.⁵⁵ O âmbito das imagens, no entanto, demonstrou ir além do didatismo. As imagens eram consideradas também reflexos do mundo transcendental. Assim, a Igreja recorreu a regras baseadas em preceitos da tradição clássica como parâmetros para a construção das suas representações.

O uso de imagens para a transmissão de um conteúdo faz parte das representações visuais como forma de comunicação há bastante tempo. A sociedade contemporânea de consumo encontra em certos usos das imagens um instrumento para atingir de forma direta públicos diferentes que possuem em comum a visão e o reconhecimento de um repertório imagético cada vez mais universal.

Muito antes da configuração do design gráfico como profissão, em meados do século XIX, imagens gráficas narravam visualmente certos conteúdos relativos aos textos. Um exemplo encontra-se nas iluminuras medievais, realizadas à mão livre nos manuscritos religiosos. As iluminuras foram produzidas durante séculos nos *scriptoria* monásticos, e na maioria

⁵⁵ GOMBRICH, E. H., **História da Arte**, op. cit., p. 95.

das vezes o artista era um religioso. (Fig.15) O iluminador ultrapassou o âmbito decorativo da ilustração, para estudar e selecionar imagens pertinentes ao texto.

No latim, *illuminare* quer dizer “esclarecer, adornar, realçar, enriquecer, fazer sobressair, revelar, mostrar”; *illuminatio* significa “claridade, luz, ação de esclarecer”; e *illuminator*, “o que esclarece”. Segundo o *Dicionário Latino-português*,

Illustramentum, i. n. Quint. ilustração, ornato. *Illustatio*, ãnis. f. 1) ação de esclarecer, de tornar brilhante. *Illustratus*, a, um. adj. part. Cic. ilustrado, iluminado, esclarecido. *Illustro*, ar, ãvi, ãtum, ãre, Cic. ilustrar, iluminar, aluminar, esclarecer. Cic. manifestar patentear. Cic. explicar, declarar. Cic. enobrecer, fazer célebre.⁵⁶

A Idade Média representa um período em que poucos sabiam ler e escrever, e o conhecimento fazia parte da formação de um seleto grupo de integrantes do clero. O livro — ou a informação — era considerado objeto sagrado, místico e símbolo de autoridade e poder. Como no caso das ilustrações nos papiros egípcios, a iluminura era elaborada nos mosteiros, com cunho simbólico e inspiração religiosa. Assim o iluminador:

... reproduzirá tipos convencionais, emblemas seculares [...] em uma palavra, seguirá a tradição e não a natureza. [...] Por exemplo, ao pintar um Cristo crucificado, não se preocupará em fazer escorrer naturalmente o sangue das feridas, nem em representar a cena do Calvário tal como se

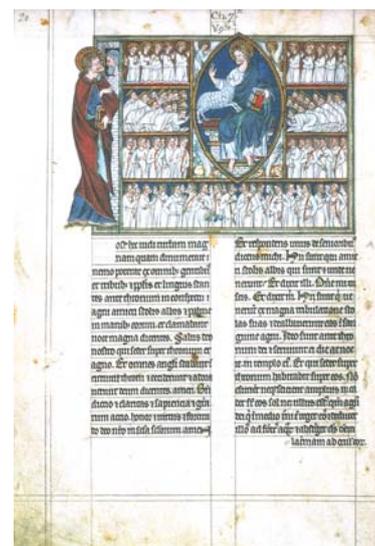


Figura 15: A multidão venerando Deus em “Douce Apocalypse”, 1265.

⁵⁶ CRETELLA JUNIOR, José & CINTRA, Geraldo de Uihôa, *Dicionário Latino-português*, 7^a ed. rev., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1956, p. 554-555.

deve ter passado na realidade. Ele terá em vista, acima de tudo, o sentimento místico da cena, e fará escorrer o sangue divino num cálice sustentado por uma mulher: será a Igreja recolhendo os frutos da paixão do Salvador. Uma mão significará Deus, um peixe, o cristão batizado.⁵⁷

Entre o colapso do Império Romano e o século VIII, configurou-se um período de migrações e convulsões por toda a Europa. Diferentes povoados, com diversas etnias, brigavam por territórios. Na contramão dessa atmosfera, os celtas viviam onde queriam, protegidos por um certo isolamento. No entanto, essa tranqüilidade começou a ser abalada com a presença de missionários cristãos, principalmente São Patrício, que trabalhavam na conversão do povo celta ao cristianismo.

O design gráfico celta era marcado pela abstração e pela complexidade. Padrões geométricos e lineares entrelaçam-se a espaços preenchidos por texturas espessas e cores puras, brilhantes e sobrepostas. A tradição celta de sobrepor padrões abstratos foi aplicada no *scriptoria* monástico, abrindo espaço para um novo conceito de imagem em livro. Dois livros podem ser destacados como exemplos: o *Livro de Durrow* (680) é um dos mais antigos livros celtas ilustrados, e conta em quatro narrativas a vida de Cristo; e o *Livro Evangelho Lindisfarne* (698), que representa o estilo floral celta, complexo e harmonioso. (Fig.16)

Também surpreendente é a maneira como figuras humanas foram representadas nos manuscritos

⁵⁷ In ARAUJO, Emanuel, **A Construção do Livro**, op. cit., 484. Emanuel Araujo coloca uma nota nessa citação: “Lecoy de la Marche, *apud* MARTINS, Wilson, op. cit., p. 108-109”.

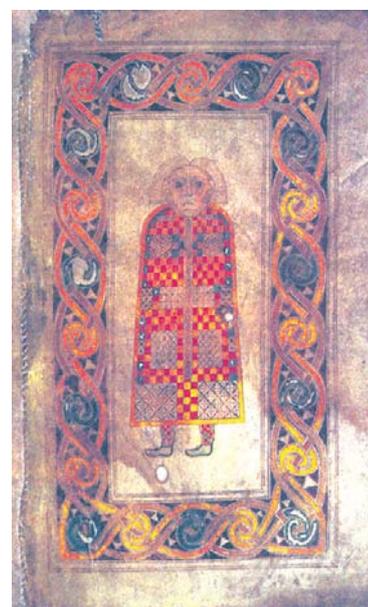


Figura 16:
“Book of Durrow”, 680.

iluminados da Inglaterra e da Irlanda por meio de padrões. Trata-se de uma contribuição da expressão pessoal do artista, mesmo adotando as regras das artes clássicas que nortearam a construção das imagens religiosas. Surgiu uma novidade na Europa Ocidental, pois, desenhando ou pintando, os artistas começam a buscar a sua própria expressão no que representavam, mesmo ao seguir regras.

... vemos surgir um novo estilo medieval que possibilitou à arte fazer algo que nem a antiga arte oriental nem a arte clássica tinham feito: os egípcios haviam desenhado principalmente o que sabiam existir, os gregos o que viam; na Idade Média, o artista aprendeu também a expressar no seu quadro o que sentia.⁵⁸

A arte medieval também atuou em outras esferas fora da religião. Poucos exemplos, entretanto, chegam ao conhecimento da atualidade. Uma delas é a tapeçaria de Bayeux, que ilustra a história da conquista normanda. Trata-se de uma espécie de *crônica pictórica*.⁵⁹

Hoje não é fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas daquele período. (...) A igreja era, geralmente, o único edifício de pedra em toda a redondeza; constituía a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos os que vinham de longe. Aos domingos, durante o culto, todos os habitantes da cidade ali podiam encontrar-se, e o contraste entre o edifício grandioso, com suas pinturas, talhas e esculturas, e as casas primitivas e humildes em que essas pessoas

⁵⁸ GOMBRICH, E. H., **História da Arte**, op. cit., p. 120.

⁵⁹ Id., p. 123.

passavam a vida devia ser esmagador. Não admira que toda a comunidade estivesse interessada na construção dessas igrejas e se orgulhasse da sua decoração. Mesmo do ponto de vista econômico, a construção de um mosteiro, que levava anos, devia transformar uma cidade inteira. A extração de pedra e seu transporte, a ereção de andaimes adequados, o emprego de artífices itinerantes, que traziam histórias de terras longínquas, tudo isso constituía um acontecimento importante nesses dias remotos.⁶⁰

A pintura caminhava para uma espécie de escrita por imagens. O retorno a representações mais simplificadas na arte da Idade Média possibilitou espaço para experimentações livres em termos de composição (compor = por junto), complexas e com escolhas cromáticas mais independentes. Também contribuiu para uma tradução visual dos ensinamentos da Igreja. Um exemplo emblemático de manuscrito ilustrado é o *Livro de Kells* (800), *Leabhar Cheanannais*, onde formas e cores vibrantes estão em contraste com a representação de uma estrela. O ornamento é utilizado de três formas distintas. As molduras e contornos situam-se em volta da página ilustrada (Fig.17); desenhos elaborados são realizados nas capitulares do início dos textos; páginas inteiras de desenhos decorativos são chamadas de *páginas-tapete* em alusão aos tapetes orientais que narravam histórias. Esse livro pode ser considerado o ponto alto da iluminura celta. Depois da conclusão da produção desse livro, o desenvolvimento estético celta foi interrompido por conta da guerra com os Vikings e os mais importantes *scriptorium* celtas foram destruídos.

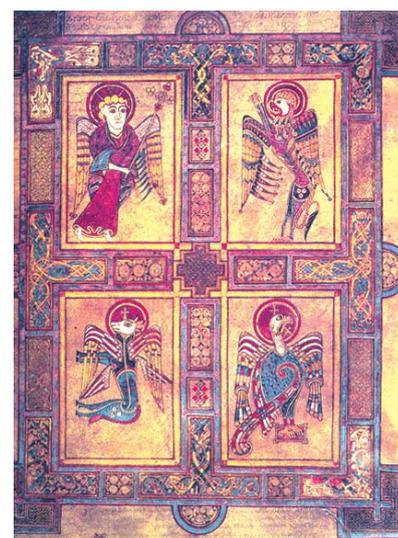


Figura 17: O “*Leabhar Cheanannais*”, símbolos para

⁶⁰ Id., p. 26.

Segundo Meggs, há evidências de rascunhos anteriores aos desenhos finalizados para a realização dos manuscritos ilustrados na cultura celta, o que indica uma noção de esboço ou projeto anterior à realização da obra. As formas eram inspiradas em modelos antigos ou inventadas. Não utilizavam a observação direta da Natureza e demonstravam uma tendência à representação abstrata. Escribas com os seus livros saíram da Europa para disseminar o pensamento religioso. Ilustradores europeus ficaram impressionados com os antigos manuscritos bizantinos importados por eles para estudos, em função das imagens marcadas pelo naturalismo e pela ilusão de espaço. Posteriormente ocorreu um certo declínio dos livros celtas. Os desenhos e as composições das iluminuras ficaram pobres, e a escrita imprecisa era realizada por escribas inexperientes e despreparados.

O caráter simbólico da imagem, no caso, da ilustração, decorreu, em grande parte, da relação entre religiosos e devotos. Depois do século XIII, consolidou-se a tendência de laicizar os temas nos textos e na iconografia, com a produção de muitas crônicas, narrativas de viagem e fábulas. Nessa época o livro iniciou a sua popularização, diminuiu o seu formato e passou a ser produzido fora dos mosteiros. As ilustrações começaram, então, a ser realizadas por profissionais leigos.

A formação do artista medieval ocorria de uma maneira diferente da conhecida na atualidade. Iniciava-se como aprendiz de um mestre, de quem seguia instruções para a realização de partes menos importantes de uma determinada obra. Aprendia-se a

copiar e recompor cenas de livros antigos, adequando-os a outros contextos. Aos poucos, adquiria certa desenvoltura para uma cena desconhecida e sem modelos. Não havia a noção de caderno de estudos para registro da observação da natureza e nem a idéia do “retrato fiel” de alguém, mas sim um desenho convencional com alguns sinais para o reconhecimento da personalidade representada. Por vezes, a identificação textual acompanhava a imagem para ajudar no reconhecimento.

A preocupação com a representação do real veio por volta do meio do século XIII, como, por exemplo, com o artista italiano Nicola Pisano, preocupado em estudar métodos da escultura clássica para representar a natureza de forma convincente. O desenho de um elefante, atribuído a Mathew Paris, também sinalizou uma preocupação com a observação direta da realidade. (Fig.18)

A arte bizantina, segundo Gombrich, permitiu que os italianos ultrapassassem a barreira existente entre escultura e pintura. Giotto de Bondone (1266?-1337) traduziu para a pintura as figuras realistas da escultura gótica. Ele descobriu e aplicou a ilusão de espaço na superfície planar. Essa descoberta não significou apenas uma descoberta técnica ou uma nova estratégia; ela transformou a concepção vigente de pintura e afetou a própria maneira de olhar. A pintura, para Giotto (Fig.19), é mais do que um substituto para a palavra. A cena parece estar sendo representada no instante da sua contemplação, como se fosse uma peça teatral. Ele abandonou o conceito existente desde a arte egípcia de que todas as figuras precisam ficar



Figura 18: “Um elefante e seu cornaca”, desenho de Mathew Paris. 1255.



Figura 19: “Fé”, de Giotto, afresco Capela dell’Arena, em Pádua, provavelmente concluído em 1306.

completamente expostas a fim de contar uma história com maior clareza. A partir de então, a verossimilhança começou a fazer parte das grandes questões da representação visual, afirmando-se, aos poucos, como um paradigma.

O “expressionismo” pictórico espanhol apresentou elementos que influenciaram a construção das imagens na Europa. Elementos (estrelas, rosetas, polígonos, guirlandas) islâmicos foram associados aos símbolos da tradição cristã, criando um design diferenciado. Utilizavam cores intensas e contrastantes, desenhos em duas dimensões e molduras decoradas com padrões gráficos. O *Livro da Revelação* é um exemplo de uma representação da cultura espanhola da época. Apresenta páginas inteiras de ilustrações com imagens fortes que rivalizam com o texto, como, por exemplo, uma interpretação visual do *Apocalipse* — que seria feita por Dürer, posteriormente, em 1500. Enquanto Koberger e Dürer criavam o livro *Apocalipse*, Aldus Manutius (1450-1515) produziu uma obra-prima do design gráfico, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) (Fig.20). Ao relatar um sonho, revela uma maneira harmoniosa de fortalecimento da relação entre tipografia e ilustração. O projeto reflete o trabalho integrado entre o autor, o artista-ilustrador, o impressor e o designer tipógrafo. Infelizmente, o autor das xilogravuras de grande impacto visual é desconhecido.

Manuscritos góticos e românicos representaram um momento significativo da produção da ilustração na Europa. A estética românica revelou o fervor religioso e a força do feudalismo. As trocas entre povos favoreceram um design universal, com predominância



Figura 20: Página dupla ilustrada de “*Hypnerotomachia Poliphili*”, 1499.

do desenho linear e do fundo com texturas de padrões ou de folhas de ouro. Em 1200, com o surgimento das universidades e a conseqüente expansão do mercado de livros na Europa, assistiu-se a um movimento de revalorização do *Livro da Revelação*. As iluminuras góticas encontram o seu ponto alto no manuscrito *O Douce Apocalipse* (1265). Muitas páginas ilustradas apresentam ilustrações divididas em segmentos com molduras elaboradas. Trata-se de uma nova criação de imagens em livros, que servirá de base ao design de livros do século XIV. O design dos livros litúrgicos, de Ormesby Psalter (Fig.21), merece destaque, pois é considerado por historiadores como uma indicação da sua aproximação com o humanismo da Renascença, despertando o conceito de qualidade da vida humana no mundo. Outra obra marcante desse período foi o *Saltério da Rainha Mary* (1310). A influência da arte italiana foi aos poucos ajudando no processo de aproximação entre a narrativa e a observação fiel da realidade. O fio de desenvolvimento do sentido de narratividade vai desenvolvendo-se cada vez mais a caminho da complexidade a que está atrelado na atualidade, na medida em que a forma de narrar também foi incorporada ao seu conteúdo.

Os manuscritos ilustrados da alta Idade Média encontram o seu auge entre o final da Idade Média e o início do Renascimento. Destaque para *O Livro das Horas* (Fig.22), *Três Riches Heures* (1400), que se tornou muito popular. Foram escolhidos textos religiosos para cada hora do dia, assim como preces e um calendário com os dias santos. Realizou-se a partir de uma encomenda do Duc de Berry (1340-1416), que

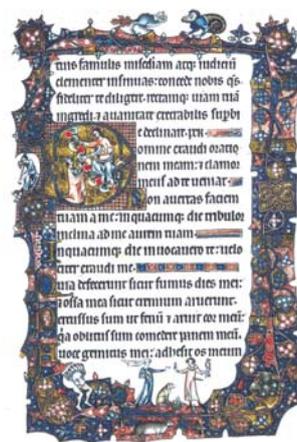


Figura 21: Página de “Salmo de Ormesby”, início do século XIV.



Figura 22: Irmãos Limbourg, página de “Três riches Heures du duc”, de Berry, 1413-1416

possuía, na época, uma das maiores bibliotecas do mundo. Ele contratou os três irmãos Limbourg como designers-ilustradores para trabalhar no seu *scriptoria*. Trata-se da obra-prima dos irmãos Limbourg. As 24 primeiras páginas formam um calendário. Cada mês uma página dupla. Do lado esquerdo, ilustrações relativas às atividades do mês. Do lado direito, o calendário com os dias santos e ilustrações coroadas com gráficos da astronomia representando as constelações e as fases da lua. Há uma estrutura baseada numa malha gráfica (*grid*) que serve de base para o texto. Pode-se afirmar que se trata de um livro pictórico — primórdios do design pictórico —, na medida em que as ilustrações dominam as páginas e comunicam a mensagem.

Outro momento importante no longo caminho das representações visuais ocorreu no século XV. A arte fragmentou-se em muitas escolas de pinturas que eram, na verdade, o espaço de trabalho e convivência com mestres e onde aprendizes realizavam tarefas artísticas de menor importância e acompanhavam o processo de construção de um manuscrito como um todo. Os artistas foram aos poucos incorporando a prática dos cadernos de esboços, com estudos de pessoas, animais e plantas, e aumentando, assim, o repertório de referências. Eles queriam ir além, explorando as leis da visão e aprofundando o conhecimento sobre o corpo humano para o utilizar nas suas pinturas e estátuas, assim como gregos e romanos haviam feito muitos anos antes. Sinais que revelavam um fim para o que se convencionou chamar

de Idade Média e a configuração da era da Renascença.

2.3. Iluminar: explicar à luz da razão

Durante os mesmos anos em que os irmãos Limbourg estavam criando os livros feitos à mão, um novo caminho para a comunicação visual surgia na Europa, apresentado pelas descobertas de novas formas de reprodução e impressão. As iluminuras permaneceram até o início do século XVI, quando perderam força diante da nova era do livro tipográfico, reproduzido de forma impressa e seriada. Duas invenções técnicas determinaram uma profunda transformação no modo de produção da informação ocidental: uma relacionada ao texto e outra à imagem. A reprodução em série por meio de “carimbos”, ou melhor, de “tipos móveis”, produziu grande impacto no sistema de registro e transmissão de informações, que até então era construído por meio de manuscritos. A prensa de impressão, elaborada por Johannes Gutenberg (1398-1468), por volta de 1450 (Fig.23), apresentou uma maneira de construção de textos

por meio de caracteres móveis de chumbo prensados sobre o papel. A prensa de Gutenberg influenciou também o universo da arte na medida em que a reprodução em série passou a ser incorporada ao cotidiano cultural da sociedade da época. Com os tipos móveis, a ilustração acompanhou as novas descobertas em relação aos meios de impressão. Desde então, a iconografia seguiu a diagramação da página, e cerca de um terço das 35 mil obras



Figura 23: Prensa de Gutenberg reconstruída no século XIX, em Leipzig

publicadas no século XV trazia ilustrações.⁶¹ A invenção da imprensa gerou transformações, como a redução do tamanho das ilustrações e do formato dos livros. Também ocorreram adaptações e diversificações de famílias tipográficas. O simbolismo religioso marcante na tradição manuscrita cedeu lugar às imagens documentais e didáticas. “Na qualidade de um agente de mudanças, a imprensa modificou os métodos de coleta de dados, os sistemas de armazenamento e recuperação, bem como as redes de comunicação utilizadas pelas comunidades cultas em toda a Europa.”⁶²

A prensa de Gutenberg significou a mecanização de uma habilidade artesanal e acabou tornando-se um impulso para o que, ao longo dos trezentos anos seguintes, iria desembocar na Revolução Industrial. Os tipos móveis também ajudaram na divulgação das ideias da Reforma de Martim Lutero, que puderam disseminar-se por meio das novas formas de reprodução de conteúdos. As inovações da Renascença alteraram a percepção da informação. Isso convergiu para a construção do processo de individuação do ser humano, existente a partir do Renascimento.

Meggs apresenta indagações a respeito da criação de Gutenberg, despertando, assim, algumas reflexões sobre a invenção dos tipos móveis e a ilustração. Será que Gutenberg se esforçava para encontrar uma maneira de imprimir não apenas

⁶¹ ARAUJO, Emanuel, **A construção do livro**, op. cit., p. 488.

⁶² EISENSTEIN, Elizabeth L., **A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa moderna**, Coleção Múltiplas Escritas, São Paulo, Ática, 1998, p. 12.

palavras, mas também ornamentos e ilustrações para os manuscritos medievais? Será que a gravura em metal surgiu na busca de colorir por meio impresso as ilustrações? Será que ele buscava um meio de imprimir ilustrações da mesma maneira que as letras? Essas perguntas, embora não apresentem até o momento respostas, indicam a chance de Gutenberg ter pensado muito além dos rumos que a sua invenção tomou.

Embora a ilustração fosse utilizada em outros suportes, o encontro entre o desenho e o livro selou uma forte parceria — existente desde o egípcio *Livro dos Mortos*. A ilustração acompanhou o desenvolvimento do livro impresso. A variedade tipográfica e a reprodução em série fortaleceram a representação iconográfica realizada pela técnica da xilogravura, que se revelou uma maneira fácil e econômica de reprodução de imagens e rapidamente popularizou-se. Trata-se de um método de impressão simples, que retira com uma espécie de faca (goiva) tudo o que não é a figura desejada de um bloco de madeira, e o que fica saliente aparece na transferência feita com tinta para o papel, tal como num carimbo. As origens dos blocos de madeira na Europa são um mistério. Com as Cruzadas, a Europa se abriu para a influência do Oriente, e uma hipótese provável é a de que o contato com a xilogravura tenha vindo da China, assim como o papel. Imagens religiosas e cartas foram algumas das primeiras impressões. Uma indústria florescente começou a surgir antes de 1400, principalmente para a realização de cartas, muito popular na Europa nessa época. O primeiro bloco de impressão encontrado na Europa foi feito para

ilustrações de devoção de santos. Nesse caso, imagens e textos foram produzidos na mesma matriz. As imagens eram impressas para que os analfabetos entrassem em contato com os ensinamentos religiosos. As ilustrações eram bem simplificadas — como nas atuais histórias em quadrinhos —, com traços em contornos pretos valorizados (Fig.24). Nas vezes em que se utilizavam cores, estas eram pintadas à mão ou por meio de *stencil*. O espaço para a criação de imagens em livros forneceu temas para os entalhadores, e a técnica dos entalhadores, por sua vez, influenciou a ilustração (Fig.25 e Fig.26).

É interessante lembrar como na Antiguidade as imagens não se limitavam às páginas dos livros códices, aparecendo também em armas, vitrais, tapetes, medalhas, anéis etc. Livros inteiros puderam ser impressos por meio dessa técnica e chamavam-se *livros xilográficos*. Logo os livros xilográficos se tornaram obsoletos, dando origem a livros combinando tipografia para texto com xilogravura para imagens. Enquanto no século XV a xilogravura alcançou o seu auge, a partir do século XVI a gravura em metal começou a ser amplamente utilizada nos livros, em virtude da descoberta da *laminagem*, que possibilitou a confecção de placas de cobre finas e regulares.

Paralelamente ao processo de reprodução seriada de textos, um artista não identificado, conhecido como “o Mestre do Jogo de Cartas”, produziu a primeira gravura em metal em chapa de cobre. Provavelmente os artistas buscavam uma técnica mais requintada e cheia de detalhes para acompanhar a riqueza de suas criações. Trata-se de



Figura 24: Desenho de sereia para marca d'água francesa, século XV.



Figura 25: Carta de baralho em xilogravura, 1400.



Figura 26: Páginas de “Ars Memorandi per Figuras Evangelistarum”, 1470.

um método, *calcogravura*, onde os sulcos realizados em chapa de cobre com um buril retém a tinta, que posteriormente é transferida para o papel. (Fig.27) Alguns estudiosos acreditam na possibilidade de Gutenberg estar envolvido nessa descoberta, pois há evidências de uma relação entre os trabalhos realizados em gravura em metal e as iluminuras de Mainz, cidade onde Gutenberg viveu durante os anos próximos a 1450.

A gravura em metal foi substituindo a xilogravura, principalmente com a técnica de *águaforte*, que predominou até o século XVIII. A técnica da gravura apresentou um dado novo, uma espécie de intermediário entre a criação e a ilustração: o gravador-artesão. Cada vez mais a ideia de “único” e de “original” era substituída pelos processos de reprodução em série. Por mais que a reprodução seriada fosse considerada de menor valor que o trabalho manual, a qualidade artística fortalecia a obra o suficiente para não estar em dependência dos seus suportes. A presente pesquisa defende a ideia de que a força estética de um trabalho artístico reside na sua representação, seja ela um original ou uma reprodução em série.

As transformações técnicas influenciaram e foram afetadas por uma nova visão de mundo. O Renascimento — que valorizava os antigos gregos e romanos — distanciou o homem da esfera religiosa e o aproximou de si mesmo a partir da valorização da razão. Tal afastamento da religião simbolizou-se num novo entendimento do espaço, inclusive em termos estéticos. O arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446)



Figura 27: Baralho, 1450.

inventou um modo de construção baseado na era clássica e associado ao instrumental da matemática. Brunelleschi desenvolveu uma das descobertas mais significativas na representação visual: a perspectiva. Posteriormente, pintores como Giotto aplicaram a perspectiva nas suas pinturas. Artistas como o escultor Donatello (1386?-1466) e o pintor Jan Van Eyck (1390?-1441) utilizaram-na e superaram os métodos dos irmãos Limbourg da Idade Média. O quadro *O casal Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck (Fig.28), mostrou pela primeira vez na história o artista tornando-se literalmente uma *testemunha ocular*. O compromisso com a realidade dá-se em todos os seus detalhes. Isso tem uma grande repercussão em toda a Europa. Juntos nas corporações, nas guildas, os artistas atuavam nas cidades, e...



Figura 28: “O casal Arnolfini”, de Jan Van Eyck, 1434.

... zelavam escrupulosamente pelos interesses de seus próprios membros e, portanto, dificultavam a qualquer artista estranho obter emprego ou instalar-se entre eles. Somente os artistas mais famosos conseguiam, algumas vezes, quebrar essa resistência e viajar mais livremente no período em que estavam sendo construídas as grandes catedrais.⁶³

Chegando ao século XVII, as ilustrações acompanharam os levantamentos cartográficos relativos à expansão colonialista, bem como os emblemas, as coleções de astronomia e de comércio, os livros de retratos e de história natural e os tratados de arquitetura, entre muitas outras publicações. Nessa ocasião surgia um novo valor: o livro. Não só pela

⁶³ GOMBRICH, E. H., *História da Arte*, op. cit., p. 184.

informação, mas também pelo objeto em si, o livro passou a ser um objeto da aristocracia. Um suporte para ilustrações, que funcionava como signo de luxo. Reforça-se, assim, o processo de sacralização do objeto-livro. Seguindo esse caminho, a ilustração do século XVIII refletiu o gosto da classe leitora, culta e superficial, característica da época. Paralelamente os livros de bolso e os livros didáticos difundiram-se nos meios populares. Tais publicações também favoreceram a produção de ilustrações.

Esse foi também o século de destaque para a ilustração científica — uma imagem descritiva, e não narrativa.⁶⁴ O pensamento no final do século XVII foi marcado pelas ideias de René Descartes (1596-1650), e as informações com base nas coordenadas cartesianas foram expressas em diagramas realizados por William Playfair (1759-1823) quase um século após a morte do filósofo francês. Playfair, cientista e escritor escocês, nas devidas proporções, realizou o que hoje se chama *design da informação*, ao dar forma, por meio de diagramas e gráficos, a representações de conteúdos com base nas referências de eixos cartesianos. O pensamento cartesiano está para a ilustração descritiva como a religiosidade e a magia estavam para a ilustração narrativa.

Na medida em que as técnicas de impressão se espalharam pela Europa, os manuscritos foram, aos poucos, considerados obsoletos. Os livros, naturalmente, tornaram-se mais baratos e acessíveis. Os tipos móveis que marcaram os séculos XV e XVI

⁶⁴ Id., *ibid.*

culminaram na cultura impressa.⁶⁵ O analfabetismo começou a declinar e as novelas românticas de alcance popular começaram a propagar-se.

A necessidade de colocar cores possibilitou iluminuras feitas nos livros tipográficos. A impressão em cores era muito cara, e além disso havia pressões políticas a favor dos iluminadores. Com a invenção dos tipos móveis, a imprensa mecânica do livro começou a expandir-se de forma dinâmica. A difusão da informação ganhou vigor a partir do século XV, o que possibilitou a amplificação do uso das imagens na divulgação da informação, por meio da reprodução seriada. Foi o momento inicial de quebra da produção exclusivamente monástica. Os nomes dos artistas começaram a ser conhecidos. Os artistas não eram mais exclusivos de livros; começavam a trabalhar também em outros suportes, como pinturas de painéis. A partir desse momento, a figura do artista começou a aparecer, e com ela potencializou-se a ideia de “autoria”.

Algumas inovações no design gráfico de livros vieram da Alemanha. A herança dos estilos dos tipos e do formato do design de manuscritos iluminados promoveu uma aproximação singular com os livros tipográficos. Nesse momento também surgiram os *ex-libris*, selos para identificação de colecionadores de livros, um novo campo de atuação para os ilustradores. (Fig.29). Augsburg e Ulm tornaram-se centros produtores de livros ilustrados. Günther Zainer e Johann Zainer foram dois grandes escribas e



Figura 29: Projeto de ex-libris para Johannes Knabensberg, 1450.

⁶⁵ EISENSTEIN, Elizabeth L., **A revolução da cultura impressa**, op. cit., p. 11.

iluminadores (designers) do final do século XV. Fizeram muitos livros, incluindo áreas de chapados pretos, imagens sem moldura e capitulares em *outline* nas ilustrações. O livro impresso foi ficando, cada vez mais, independente dos manuscritos. Nuremberg tornou-se um importante centro de impressão. (Fig.30)

O trabalho realizado por Anton Koberger para o livro *Nuremberg Chronicle* (1493) desenvolveu-se segundo um *layout* complexo que colocou regras para o uso das ilustrações, para a composição e para a integração alternada entre texto e imagem. (Fig.31) Koberger era padrinho de Albrecht Dürer (1471-1528), que também ajudou nesse livro. Dürer, filho de um ilustre mestre ourives que veio da Hungria para Nuremberg, publicou em 1498 *O Apocalipse*, ilustrado de maneira monumental com as letras feitas por Koberger. Trata-se de uma obra-prima, expressiva e de grande poder emocional. Volume e profundidade, luz e sombra, textura e superfície foram criadas com tinta preta e papel branco representando a turbulência do mundo com uma impressionante força visual. Aos 27 anos, Dürer já era conhecido em toda a Europa como um grande artista. *Natividade* (1504) foi seu outro trabalho em gravura, bastante representativo do seu talento. (Fig.32) Exímio desenhista, Dürer também realizou estudos de tipos de letras. Reconheceu a importância da arte, da percepção, da geometria e da observação da natureza, buscando a sua reprodução fiel como instrumento para as suas criações e estudos célebres. (Fig.33). Dürer deixou de lado características medievais e enfatizou a “ação dramática e o

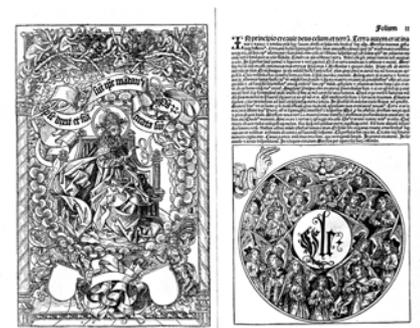


Figura 30: Anton Koberger, págs. de “*Liber Chronicarum*”, 1493.

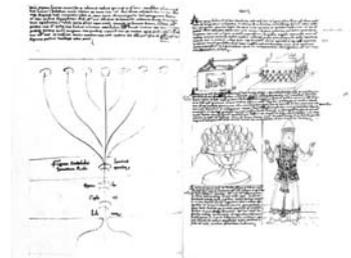


Figura 31: Layout de Michael Wolgemuth e Wilhelm Pleydenwuff, “*Liber Chronicarum*”, antes de 1493



Figura 32: “*A Natividade*”, água-forte de Dürer, 1504.



Figura 33: “*Adão e Eva*”, água-forte de Dürer, 1504.

ilusionismo visual da pintura”,⁶⁶ criando outras possibilidades para além do conhecido repertório religioso. É considerado um dos grandes artistas-ilustradores ou ilustradores-artistas na história das artes visuais. Em relação a Dürer, a discussão que visa separar ou hierarquizar arte e ilustração não encontra ressonância. Desde o século XVI a gravura — entalhe, talho-doce ou água-forte — passou a dominar a ilustração. No século XVIII a xilogravura foi revigorada por meio do ilustrador Gustave Doré (1832-1883), que levou esta técnica a um momento de destaque. Assim, Doré, como ilustrador — realizando imagens para textos de Rabelais, Dante e Balzac —, destacou-se como artista. Doré era pintor e escultor, mas foi, principalmente, por meio de suas ilustrações que se tornou conhecido, admirado e consagrado até a atualidade. (Fig.34)

No contexto da história do design gráfico, a literatura clássica, junto com o trabalho dos humanistas italianos, ajudou na construção de uma abordagem inovadora sobre o design de livros. Tipografia, projeto gráfico e ilustrações foram repensados pelos estudiosos e produtores da época. Buscava-se um projeto independente dos livros ilustrados. A família dos Medicis, que patrocinava os artistas renascentistas, desprezava a impressão seriada e continuava a valorizar os manuscritos. Veneza era o centro comercial da Europa, e acabou conduzindo o caminho do design de livros italianos, principalmente no que se referiu à tipografia. Na Renascença também ocorreu o resgate dos hieróglifos egípcios, que,



Figura 34: Ilustração de de Gustave Doré para “Lês Contes drolatiques” de Balzac, 1855.

⁶⁶ Id., ibid.

entendidos como ideogramas e não como fonogramas, influenciaram o desenho de símbolos e de elementos heráldicos que precederam a identidade visual no design gráfico moderno. O design da Renascença valorizava temas florais aplicados em mobiliário, em arquitetura, em livros. *Ars Moriendi* (1478) (Fig.35), uma série de manuais preparatórios para uma boa morte, populares nos séculos XV e XVI, constitui um texto sobre como ter uma boa morte de acordo com os princípios do cristianismo na Alta Idade Média. Apresenta mudanças significativas em relação à concepção de Juízo Final de épocas anteriores, aproximando a morte da biografia do indivíduo.⁶⁷ Começava-se a se estabelecer uma diferenciação entre o profissional ilustrador e o profissional designer de tipos.

Oroncé Finé (1494-1555) — escritor e professor de matemática — possuía grande talento na área das artes gráficas e particular interesse em livros ilustrados, a fim de aprimorar a sua habilidade como ilustrador de seus livros científicos. Também acompanhava o design e a produção de seus livros ao lado de impressores. O seu trabalho representou uma contribuição significativa para a ilustração contextualizada no design gráfico. (Fig.36) Os *Contos da Mãe Ganso* (1695), de Charles Perrault, e o conto dos irmãos *Valentine e Orson* (1489) marcam os primórdios da ilustração para contos infantis.

Novas técnicas de reprodução, como a xilografia, o talho-doce e, posteriormente, a litografia



Figura 35: Folha de rosto de “Ars Moriendi”, de Giovanni e Alberto Alvise, 1478.



Figura 36: Folha de rosto para “Arithmetica”, Simon de Colines (impressor) e Oronce Finé (designer), 1535.

⁶⁷ FILHO, Walter Taam, A questão da morte e sua representação na arte, *Gávea — Revista de História da Arte e da Arquitetura*, nº 12, v. 12, dez. 1994, p. 242-259.

e a fotografia geraram forte impacto na elaboração e na produção de imagens gráficas. Ilustradores, projetistas, desenhistas de letras, conhecedores das novas técnicas de impressão, os profissionais possuíam uma formação abrangente e foram contribuindo para a ideia que, muitos anos depois, viria a chamar-se *design gráfico*.

Muitos lugares começaram a desenvolver-se no âmbito do design, mas Nuremberg, Veneza e Paris destacaram-se como importantes centros de inovação. O artista Hans Holbein (1497-1543) chegou a Basileia muito jovem para trabalhar como ilustrador numa *guilda*. Destacou-se pela complexidade de suas ilustrações e pelos trabalhos integrados com a tipografia. (Fig.37) No livro *A Dança da morte, Imagines Mortis* (1545), Holbein realizou desenhos impactantes lado a lado com a tipografia elegante e a impressão precisa de Joannes Frelonius. O tema da morte esteve presente em muitas obras de Holbein:

A mais popular e definitiva “Dança Macabra” da época foi criada por Hans Holbein, o jovem, publicada em 1538, com o título “Les Simulacres et Histoire Faces de La Mort”. São quarenta e uma ilustrações nas quais os personagens, nobres ou plebeus, inocentes ou culpados, são situados em seus meios, ocupados em suas tarefas cotidianas, porém lembrados pela figura da morte, de forma satírica, da igualdade que todos assumiam quando se defrontavam com ela (...). Guardava, portanto, uma significação de âmbito moral, social e mesmo política em sua época.⁶⁸

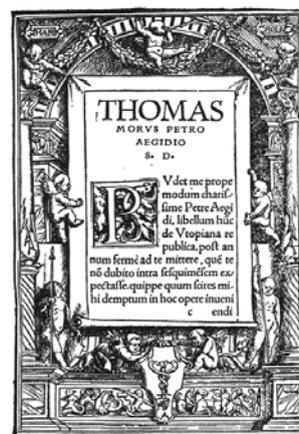


Figura 37: Folha de rosto de “Utopia”, de Sir Thomas Morus, Johann Froben (impressor) e Hans Holbein (ilustrador), 1518.

⁶⁸ FILHO, Walter Taam, A questão da morte e sua representação na arte, op. cit., p. 242-259.

Em Lyon, a tipografia criada por Claude Garamond começou a se popularizar, assim como as capitulares e as vinhetas criados por Geoffroy Tory. Nesse momento, a relação entre tipos e ilustração começa a dar sinais de um afastamento em termos de representação visual. Imagem e texto separaram-se em termos de concepção e de técnica. O livro impresso começava a ser preparado com espaços em branco, para receber as gravuras relativas às imagens. Texto e imagem não eram mais concebidos da mesma maneira que os livros manuscritos medievais, ou seja, começou um processo de separação em partes. É curioso o fato de, nesse momento, algumas imagens serem impressas apenas com o seu contorno, e depois coloridas à mão, demonstrando, assim, uma convivência entre a técnica de reprodução em série e a técnica manual.⁶⁹

O orgulho existente por parte dos governantes em relação às escolhas estéticas de suas cidades acirrou disputas entre os artistas da Renascença e, por sua vez, incentivou os mestres a tentar superarem-se mutuamente. Em seguida, veio o período de grandes descobertas: a matemática, a perspectiva, a anatomia, o corpo humano. Ampliaram-se, assim, os horizontes da visualidade. O artista deixava de ser um artesão, para buscar autonomia. O artista era visto pela sociedade desde a Grécia Antiga com um status desvalorizado pelo fato de trabalhar com as mãos. As atividades do pensar mais valorizadas do que as atividades do fazer.

⁶⁹ HARTHAN, John, **The History of the Illustrated Book**, op. cit., p. 72.

Na Renascença, os artistas começaram a buscar a construção de um reconhecimento dos dons especiais dos grandes mestres. Uma luta difícil e lenta, apoiada na disputa dos mecenas por obras grandiosas e superiores aos de outras cortes. Naturalmente, os artistas foram adquirindo privilégios concedidos por príncipes e por comandantes de estados. Assim, mesmo que de forma paradoxal, o artista tornou-se uma pessoa mais livre. “É difícil decidir se esse novo poder foi, a longo prazo, uma benção para a arte”, reflete Gombrich.⁷⁰

Do mesmo modo que a invenção da imprensa acelerou o intercâmbio de ideias sem o qual a Reforma talvez nunca tivesse ocorrido, também a impressão de imagens assegurou o triunfo da arte da Renascença italiana no resto de Europa. Foi uma das forças que pôs fim à arte medieval no Norte e precipitou uma crise na arte desses países, que somente os grandes mestres foram capazes de superar.⁷¹

O artista símbolo do Renascimento italiano foi Leonardo da Vinci (1452-1519) (Fig.38). Da Vinci considerava que a função do artista era explorar o mundo visível de forma intensa e abrangente. Possuía como característica marcante a grande curiosidade e não aceitava regras e verdades preestabelecidas sem antes questioná-las. A busca pela observação criteriosa, profunda da natureza, o levou a dissecar corpos humanos para, entendendo a sua estrutura, desenhá-los de forma mais realista. Um gênio que possuía múltiplos talentos, inclusive o desenho muito

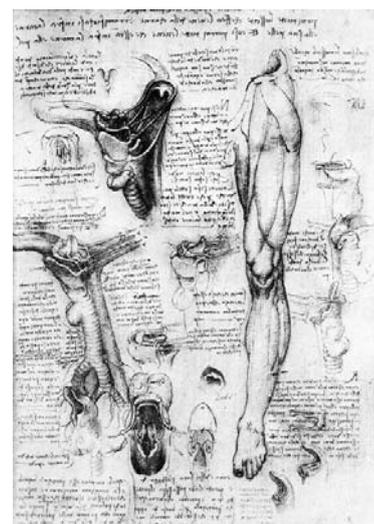


Figura 38: Estudos, de Leonardo da Vinci, 1510.

⁷⁰ GOMBRICH, E. H., *História da Arte*, op. cit., p. 219.

⁷¹ Id., p. 216.

refinado e inovador. Outros expoentes desse período foram os grande artistas Miguel Ângelo (1475-1564) (Fig.39) e Rafael Sanzio (1483-1520). Rafael abandonou, de certa forma, a busca da reprodução fiel da realidade, pois o seu objetivo era aproximar a natureza de um conceito de beleza, ou seja, de uma idealização. Construiu um mundo dos clássicos com vitalidade, acompanhando os anseios da Igreja na época de luta pela Reforma. A prática de venda de indulgências em troca de benefícios levou a reação do protestante Martim Lutero em relação à Igreja. Muitos protestantes rejeitavam pinturas e esculturas de santos em igrejas, por considerarem um sinal de idolatria. Os trabalhos em igrejas e até em palácios tornaram-se impróprios. A arte tinha lugar também em residências e palácios, pois o belo continuava a ser um valor a ser preservado e conquistado. A Reforma forçou artistas a procurarem outros espaços de trabalho fora da Igreja, em função da proibição de imagens. Mais uma vez, manifestavam-se as tensões existentes entre religião e representações visuais. “Tudo o que restava como fonte de renda para os artistas era a ilustração e pintura de retratos, sendo duvidoso que isso bastasse para viver decentemente.”⁷²

Apenas nos Países Baixos, em toda a Europa, a arte sobreviveu às restrições da Reforma. Pintando, principalmente, cenas da vida cotidiana, Pieter Bruegel (1525?-1569) revela interesse por cenas de camponeses, como o seu desenho *O pintor e o comprador* (1565). E Jacques Callot (1592-1635) realizou uma série de *águas-fortes* retratando a



Figura 39: Estudos de Miguel Ângelo.

⁷² Id., p. 288.

insensatez humana em cenas de soldados, pedintes, atores ambulantes e deficientes. (Fig.40)

Uma outra visão de artista começou a se configurar. A arte deixava de ser uma ocupação para ser uma profissão. O artista pôde buscar o inusitado, o surpreendente, o que estava fora das regras. Tintoretto (1518-1594), por exemplo, buscou emoção e dramaticidade, enfatizando a transmissão de sua visão pessoal sobre cenas lendárias, e foi muito criticado, na época, pela ausência de rigor técnico e de acabamento. El Greco (1541-1614), influenciado por Tintoretto, absorveu a atmosfera maneirista. Tintoretto e El Greco alimentaram, desta forma, ideias que foram importantes para arte do século XVII: revelando destaque para luz e para a cor e a preferência por composições complexas.

Agostino Carracci (1557-1602) e Annibale Carracci (1560-1609) realizaram muitos desenhos que inauguraram o que se consagraria como um ramo da ilustração: a caricatura. Segundo a pesquisa sobre a história da caricatura, realizada pelo teórico da arte Ernst Kris (1900-1957), autor de *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), eles são considerados os inventores do gênero. (Fig.41) O termo “caricatura” e a própria caricatura tornaram-se difundidos no final do século XVI com os Carracci. Eles inventaram a brincadeira de transformar o rosto de uma determinada pessoa num animal ou num utensílio. Descoberta teórica que diferencia semelhança de equivalência, segundo Gombrich. Segundo o autor, a história da arte preocupou-se principalmente com a questão do espaço, em detrimento de outras questões, como a

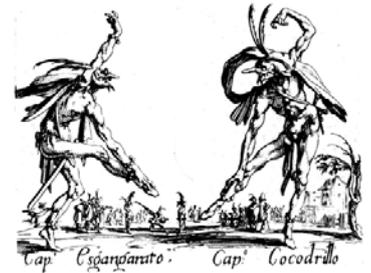


Figura 40: Dos bufões Italianos, da série “Balli di Sfessania”, de Callot. 1622.



Figura 41: Il “Mangiatore di fave”, de Annibale Carracci.

representação fisionômica. Assim, muitos trabalhos nessa área não foram devidamente analisados e valorizados no âmbito das artes visuais. A caricatura é um desenho que tem como objetivo o riso, mas que faz pensar, tanto assim que muitos artistas realizaram caricaturas. Um dos méritos da caricatura está em ser uma arte visual com grande alcance popular por meio da ironia, do humor e da representação fisionômica exagerada, que encanta pelos espaços abertos que apresentam ao observador a chance de a interpretar e a completar também com a sua própria imaginação.

Ao longo do século XVII, a chapa de cobre continuou a obter maior popularidade de uso como técnica refinada e como possibilidade de variações de tons, texturas e ênfase em detalhes. A superação de limites técnicos de impressão influenciou transformações de ordem estética relativas à representação. A produção de gravura nos estúdios especializados aumentou e viabilizou a compra de exemplares pelo público que não podia obter uma tela a óleo original. Impressões efêmeras, como anúncios e cartões, eram também produzidas em quantidade nos ateliês de gravação. A delicadeza obtida na naturalidade dos traços das ilustrações gravadas em metal influenciou a criação de letras finas e sutis. O desenvolvimento do livro alimentou tanto a ilustração narrativa como o desenho de tipos.

Na história das artes visuais, o trabalho de certos artistas impactou a forma de olhar e de produzir imagens, e por isso merecem ser destacados. Rubens (1577-1640), por exemplo, foi um humanista que trouxe vitalidade para a pintura. Foi a época da Guerra dos

Trinta Anos, quando monarcas absolutistas apoiados pela Igreja se confrontavam com as cidades mercantis protestantes, que produziu trabalhos emblemáticos e inovadores.

Ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e deleitar-se nas harmonias sempre renovadas de cores e luzes, passara a ser a tarefa essencial do pintor.⁷³

Johannes Vermeer (1632-1675), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) e Rembrandt van Rijn (1606-1669) são artistas capazes de penetrar na alma das pessoas por meio de suas representações visuais. As ilustrações bíblicas de Rembrandt são diferentes de tudo o que foi realizado até então. Rembrandt utilizava a técnica de gravura *águaforte*. Desenhos com poucos traços e grande impacto (Fig.42). A grande qualidade e os detalhes das linhas deram mais liberdade ao desenho. O artista utilizou a influência da tradição da arte italiana como um “espelho da natureza”, segundo as palavras de Gombrich. Nesse momento, o tema passa a ter menos importância em relação à maneira como se pinta.

Para Gombrich, “tal como Dürer antes dele, Rembrandt foi grande não só como pintor mas também como artista gráfico”, assim, o grande artista é antes de tudo um criador.⁷⁴ Em muitos casos, grandes artistas foram grandes ilustradores, assim como grandes ilustradores foram grandes artistas. Dürer e Rembrandt fazem parte de um grupo extenso de artistas-



Figura 42: “Parábola do servo desalmado”, desenho de Rembrandt, 1655.

⁷³ Id., p. 324.

⁷⁴ Id., p. 333.

ilustradores ao longo da história das artes visuais. De Dürer a Warhol, muitas transformações visuais e conceituais ocorreram, mas a capacidade de produzir obras de qualidade independeu do lugar de sua existência. Ao longo dos tempos, conforme apresentado até o momento, pode-se constatar que muitos artistas trabalhavam como pintores, escultores, desenhistas e ilustradores ao mesmo tempo. A especialização no campo da arte é um fenômeno relativamente recente. A propagação de imagens transformou os sentidos gerados por elas e ressaltou diferenças entre áreas de manifestação artística. No entanto, o talento de seus autores e a qualidade revelada não se alterou.

É curioso verificar até que ponto, antes de meados do século XVIII, era raro os artistas se desviarem dos estreitos limites da ilustração, pintarem uma cena de romance ou um episódio da história medieval ou do seu próprio tempo.⁷⁵

O século XVIII foi o lugar dos estilos barroco e rococó. Rococó expressou o reinado de Luiz XV, e as artes gráficas, especialmente os livros, revelavam o poder da impressão seriada, que chamavam de “artilharia do intelecto”, por conta das normas elaboradas para a produção de livros. Os livros dessa época misturavam títulos gravados, ilustrações, ornamentos e capitulares decoradas. Charles Eisen (1720-1778) especializou-se em ilustrações graciosas, difíceis e sensuais, que eram muito admiradas. Assim como Phillipe Chaffard (1730-1809), que criou diversos



Figura 43: “Contes et Nouvelles en Vers” por Jean de La Fontaine, de Joseph Gerard Barbou, 1762.

⁷⁵ Id., p. 380.

ornamentos para contos e ilustrações de lugares. Alguns de seus desenhos encontram-se no livro *As fábulas de La Fontaine* (1762), (Fig.43) em número restrito de cópias para um público seletivo. Em uma atmosfera de luxo, ilustrador e tipógrafo realizaram uma obra que expressava o espírito do rococó: vida luxuosa, extravagância, sensualidade e fantasia.

Artistas como Antoine Watteau (1684-1721), Jean Honoré Fragonard (1732-1806) e Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), despertaram a atenção para outras questões da pintura. Trata-se do início do declínio da aristocracia, e os artistas começaram a registrar o cotidiano comovente ou divertido das pessoas comuns. As instituições inglesas e o gosto inglês tornaram-se referências na Europa, que ansiava pelo domínio da razão.

O gravador inglês, ilustrador de livros, caricaturista e pintor, William Hogarth (1697-1764), trabalhou com episódios da vida humana realçando expressões fisionômicas. Muito valorizado pelas suas gravuras, foi também apreciado por suas provocativas e emblemáticas caricaturas. Hogarth acreditava que o artista não deveria copiar modelos nos ateliês ou na natureza, mas sim desenvolver a sua própria linguagem. (Fig.44)

De uma maneira geral os artistas lutaram, nesse período, para provar que seu trabalho não era apenas manual, mas também cerebral e deveriam ser aceitos e respeitados pela sociedade assim como os poetas e humanistas. Ou seja, o reconhecimento era uma questão relevante para o artista.



Figura 44: “*The Laughing Audience*”, água-forte de Hogarth, 1733.

Com a Revolução Francesa, em 1789, surgiram academias para o ensino de arte. Diferentes do aprendizado entre mestre e discípulo, iniciaram-se, então, as exposições de artistas, que se tornaram importantes eventos sociais e atribuíram maior autonomia para o trabalho artístico. Cada vez mais, os artistas escolhiam seus temas a partir unicamente da sua imaginação e em busca de despertar a curiosidade do público. Há um especial interesse por temas históricos e feitos heróicos em função dos ares da Revolução, como se pode ver no trabalho de Jacques Louis David (1748-1825), ilustre pintor neoclássico que representou cenas significativas da vida de Napoleão Bonaparte.

Francisco de Goya (1746-1828), pintor independente, também produziu inúmeras gravuras com a técnica de *aquatinta*, a qual inclui manchas sombreadas na sua impressão. (Fig.45) A maioria delas apresentava temas inusitados, como visões fantásticas e cenas sobrenaturais. A liberdade apresentada por sua visão pessoal lembra algo atribuído aos poetas. Um exemplo dessa nova abordagem da arte encontra-se no trabalho de Edward Lear (1812-1888) e de William Blake (1757-1827). Blake foi ilustrador, poeta, místico, religioso, artista, pintor e gravador. (Fig.46)

Blake foi o primeiro artista, depois da Renascença, que se rebelou conscientemente contra os padrões aceitos da tradição, e não podemos criticar os seus contemporâneos porque o consideravam chocante. Quase um século



Figura 45: “*Dos desastres da Guerra*”, de Francisco de Goya y Luciente, 1810.



Figura 46: “*O ancião dos dias*”, de William Blake, 1794.

transcorreria antes de ele ser reconhecido como uma das mais importantes figuras da arte inglesa.⁷⁶

A profusão de imagens impactantes de Blake surgiu como um contraponto à tipografia austera de Bodoni e Didot. A tipografia que ele mesmo desenhava estabelece uma integração com a ilustração de maneira expressiva. (Fig.47) Realizou, junto com a sua esposa, Catherine Boucher, trabalhos que associava desenhos e textos numa mesma chapa de cobre. Para o pintor, poeta e ilustrador, essas distinções parecem não ter relevância, na medida em que a sua força criativa dispensava divisões e anunciava uma visão integrada onde palavra, linha e cor caminhavam juntas, sem competição. Seu trabalho revela a combinação entre imaginação, introspecção e emoção, uma reação à ênfase dada pelo neoclássico à razão e ao intelecto, como, por exemplo, seu livro *Canções da inocência* (1789). Blake foi um prenúncio do romantismo do século XIX. Suas formas orgânicas e suas cores brilhantes são precursoras do expressionismo, do *art nouveau* e da arte abstrata. Sua importância na história das artes visuais é vital, pois abriu portas e janelas para a criatividade, apresentando a sua maneira singular e sensível de olhar o mundo.

Para Blake, não existem mais “as artes” (pintura, escultura etc.), e sim “a Arte”, pura atividade do espírito, que escapa à matéria: toda a obra de Blake consiste em bico-de-pena pintados com aquarelas de cores suaves e transparentes. A Arte, segundo ele, é conhecimento intuitivo não mais das



Figura 47: Folha de rosto de “Songs of Innocence”, de William Blake, 1789.

⁷⁶ Id., p. 388.

coisas individuais, mas das forças eternas e sobre-humanas da criação.⁷⁷

A Revolução Industrial do século XIX veio se desenvolvendo desde 1760, na Inglaterra, por conta de uma transição entre o poder agrícola vigente e a nova classe industrial oriunda das cidades. Muitas transformações começaram a acontecer no âmbito energético, tecnológico, filosófico, ou seja, em vários setores da sociedade. A Revolução Industrial iniciou o processo de ruptura com a tradição do artesanato, ao ceder o lugar do manual ao mecânico. As construções arquitetônicas ocorreram de forma intensa no período marcado pela prosperidade dos grandes centros urbanos. Trata-se do momento de distinção entre arte e ofício, entendida, a partir de então, como “Arte” pelas academias, pela crítica e pelas exposições. No passado o artista podia fazer retábulos, retratos, quadros para salões ou residências de verão e murais decorativos. No século XIX o artista passou a escolher com mais liberdade o que pintar e como pintar, ampliando o seu campo de atuação. Essa liberdade, entretanto, nem sempre convergia para o interesse e o gosto do público. Alguns artistas obedeceram a convenções, a fim de satisfazer o desejo dos compradores; outros, porém, sentiam orgulho em defender as suas próprias ideias artísticas, que os levavam ao isolamento. O gosto, em geral, deteriorado da nova classe média — que emergiu durante a Revolução Industrial — não encontrava eco na densidade de muitos artistas. Segundo Gombrich:

⁷⁷ ARGAN, Giulio Carlo, **Arte Moderna**, São Paulo, Cia das Letras, 1996, p. 35.

Pela primeira vez tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para expressar a individualidade — desde que houvesse mesmo uma individualidade a expressar”.⁷⁸

O artista concebia arte como expressão, algo inteiramente inimaginável para os artistas do Egito Antigo, por exemplo. Um abismo abriu-se entre os artistas oficiais de sucesso e os artistas inconformados com a situação da arte. Um exemplo dessa dualidade encontra-se nas figuras de Dominique Ingres (1798-1863) — que seguiu as normas da arte oficial, de David, seu mestre, e Rafael — e Eugène Delacroix (1798-1863) — que admirava Peter Paul Rubens (1577-1640) e repudiava as premissas da arte vigente. Outro aspecto questionado pela arte foi a temática. Gustave Courbet (1819-1877) inaugurou um movimento artístico intitulado realismo e que visava à redenção completa do artista à natureza, não bela, mas verdadeira, tal como ele a via. Seus quadros chocaram a burguesia acostumada a uma realidade representada de forma idealizada.

Paralelamente, outro grupo de artistas — *Irmadade Pré-rafaelita* — visou a resgatar métodos de idealização, em sintonia com as obras de Deus, retornando à essência dos artistas medievais. A busca da inocência dos pintores vitorianos estabeleceu, segundo Gombrich, uma contradição com as questões que o século XIX trazia. Assim, o realismo de Courbet obteve uma ressonância intensa com as próximas gerações, ao contrário do grupo dos pré-rafaelitas.

⁷⁸ GOMBRICH, E. H., *História da Arte*, op. cit., p. 398.

O realismo até hoje encanta uma parte significativa do senso comum, na medida em que a capacidade de reconhecimento de uma situação da realidade cotidiana é algo que fascina tanto do ponto de vista técnico quanto psicológico, ao representar certa magia de reprodução-criação sobre um dado concreto. Alguns setores da ilustração encontram no realismo, principalmente no âmbito da criação, um campo abrangente. O realismo fantástico é muito utilizado em livros para jovens, pois alia uma certa compreensão da mundo tal como é reconhecido e a magia da imaginação de seres e situações imprevisíveis. Com o surgimento da fotografia, a questão de busca pela verossimilhança foi perdendo a sua importância nas artes visuais e ampliando a atividade de ilustrar.

Da origem mágica das imagens à consolidação das imagens representacionais, a ilustração acompanha a história da comunicação humana em suas múltiplas possibilidades. Mapear historicamente esse caminho amplia o entendimento da ilustração na contemporaneidade.